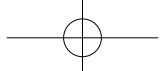


今
天

NO.2/2020 总第126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

主编助理 董 帅

小说编辑 韩 东 杨庆祥

诗歌编辑 宋 琳 廖伟棠

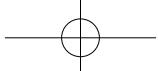
评论编辑 杨晓帆 敬文东

散文编辑 郭玉洁

艺术编辑 鲍 昆

新媒体编辑 王丽金

封面设计 李晓军



目录

视野：格非特别专辑 001

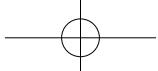
第一章	乡村教育：人与事	003
	乡村电影	016
	《中国》笔会	035
第二章	寻章摘句八篇	041
	解忧如浣衣 ——《CD流浪记》读后	053
第三章	现代文学的终结	063
	志贺直哉及其“自我肯定”之路	081

影像 151

钱小华	关于摄影我一无所知	153
于坚	为人子命名	188

小说新标 195

韩东	编者言	197
何袜皮	谋杀一只章鱼	198



评论

219

田原 现代诗与世界性

——中日现代诗交流管窥 221

徐兆正 反乌托邦小说的叙述伦理 236

宋逖 系统故障：诗是在禄徕双反左边“漏光”

的冷肖像 247

「生态与人」专辑

255

孟悦 写在前面 257

陈曦 重返生命的家园

——疫情中的生态书写 262

穆萨 气候变迁时代的经济主人公

——生态人文解读之一 281

王楠 有脉搏的树

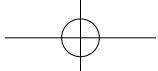
——叩问想象的边境 297

孟悦 第一步是戒杀

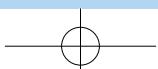
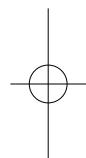
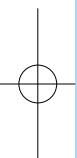
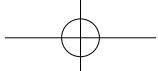
——现代人类想像的秘密 313

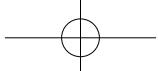
张嘉如、孟悦 精神维度的拓展

——佛教生态思想与人文批评笔谈 331



视野：格非特别专辑





第一章

乡村教育：人和事

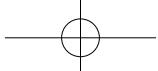
学校

一九七一年九月，我开始上小学。那时我才七岁，还没到法定的上学年龄。奇怪的是，我们村的孩子，大多数都是属兔子的，属龙的只有我一个。母亲担心我落了单，找到了大队革委会主任，好说歹说，总算让我当了一名插班生。

学校设在大队部所在地的唐巷村，距我们村庄只有一箭之遥。校舍是一座年久失修的祠堂，甚至年屋顶的瓦楞上都长着芦苇和蒿子。因要自己准备课桌和凳子，母亲就将家里的一张枣木的长几抬到学校，权作课桌。我们唯一的老师姓薛，名字已忘了，只记得他略微有点驼背，我们都叫他“薛驼子”。这个薛老师并不每天来学校，他家里的事情忙着呢！

祠堂里趴着一头巨大的“水龙”，那是从古代流传下来的灭火神器。据说附近的村庄一旦发生火灾，报警的敲锣人还没有抵达我们村庄，那水龙就会未卜先知，提前发出呜呜的叫声。长长的压水杆上绑着一条红绸布，大概是图个攘灾去祸的吉利吧。老师不在的时候，我们就围着这条水龙跳上跳下，心里暗暗盼望着由远而近的锣声。偶尔从这里路过的大队干部如果看见我们在嬉戏打闹，就会让我们派两个同学去老师家，“把那个懒虫从床上揪起来”。

有一次，我和一位同学去找薛老师。他家住在村子的最东边，他老婆正蹲在院子的碌碡上喝粥。我们问她薛老师在哪儿，她也懒得搭理

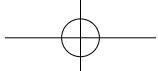


我们，只是用手中的筷子朝外面开阔的庄稼地里胡乱一指。原来老师到地里拔黄豆去了。等到老师拔完黄豆，挽着裤腿，赤着脚来到教室的时候，已经快到中午了。可我们老师十分严谨，一点都不含糊，一本正经地从屁股口袋里掏出一本翻得烂糟糟的小人书来，开始给我们讲《捕象记》。那是一本薄薄的连环画，故事讲的是动物园的驯兽师如何去西双版纳捕捉大象。用小人书作教材是薛老师的一大发明，等到我们差不多能够将这本小人书的故事都背下来了，老师就会弄来另一本小人书。比如《泥塑收租院》：妈妈拉着我的手，往泥塑收租院里走。比如《奇袭白虎团》：那是一九五三年，美、李匪帮盘踞在安平山……

会讲小人书，已经让我们对老师佩服得五体投地了，可他竟然还是一位远近闻名的篮球裁判。他有一枚亮晶晶的铁皮哨子，从不离身。有时，他正给我们讲小人书，大队里就有干部来请他去吹裁判，我们当然前呼后拥地跟着他前往观战。一般来说，只要薛老师在，我们大队的篮球队基本上就不会输球。人家刚得球，他就吹人家“走步”；人家明明是投进了两分，他把哨子一吹，说人家“犯规”在先；人家气急了，用篮球砸他，他手一挥，就将人家罚出场外。乐得我们这些围观的人拼命地鼓掌。在那个年代，会打篮球的人多的是，可要说裁判，除了他就没别人了。我们之所以会盲目地崇拜他，是因为他让我们很早就懂得了一个真理：真正重要的不是规则本身，而是对规则的解释权。

薛驼子无疑是我们小学时代最受爱戴的老师。他永远是笑嘻嘻的，从来不生气。因缺了颗门牙，嘴巴关不住风，我们即便当面模仿他说话，他也是笑嘻嘻的。可惜的是，不久之后，薛老师因为“误人子弟”这一莫须有的罪状，从学校里消失了。大队给我们一下派来了三位新教师，与此同时，学校也开始向所谓的“正规化”大踏步迈进了。

我们不仅有了课本和作业本，大队还为我们修建了新的校舍。新校舍不仅有走廊，有教师的办公室和宿舍，门外还修了一个大操场。不过，课桌却是泥砌起来的。桌面由麦秸秆、芦苇和泥巴之类的东西糊

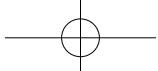


成，上面刷了一层白石灰。这样的课桌虽然经济，但却不怎么实用。我们的铅笔一不小心就会扎穿桌面。时间一长，几乎每一张课桌上都布满了大大小小的圆洞。到了春天，这些洞里就会孵出蜜蜂来。当那些肥肥的蜜蜂的屁股从洞里转出来的时候，我们班上哪怕胆子最小的女生，遇到这样的场面都会显得镇定自若。蜜蜂刚刚爬出洞口，她们通常是用课本重重一拍，身体微微一侧，瞄准窗户，用指甲轻轻一弹，那可爱蜜蜂的尸体即刻就飞到了窗外。

在那个年代，钢笔是身份或权力的象征。通常，你看见一个干部朝你走过来，你只要数一数他中山装口袋里插着多少支钢笔，就可以大概判断出此人的官衔大小。当然也有例外的情况。比方说，我们村里有一个名叫张旭东的人，有事没事，口袋里总插着七八支钢笔。原来他是修钢笔的。这人原来是国民党部队里的一个副团长，虽是大名鼎鼎的历史反革命，却没有什么人敢惹他。据说此人骑在飞驰的摩托车上都能双手打枪。这人不仅会修钢笔，还会自制钢笔墨水。那个年代的常识之一是，凡是反革命分子，一般来说都聪明过人。我们老师用来批改作业红墨水，就是张伪团副亲自勾兑出来的。

相对于钢笔的朱批，可以涂改的铅笔字迹的权威性必然大打折扣。老师在作业本上给我们的成绩，大抵是优、良、中、及格、差等几个等地。班上有几个捣蛋的同学，因为总也得不上“优”而对老师衔恨在心。有一天，他们终于想出了一个绝妙的主意：趁老师不在，悄悄地溜进办公室，将作业本上那些得优的同学(一般是女生)的名字用橡皮擦去，大大方方地写上自己的名字，再将自己的脏兮兮的作业本上姓名擦去，写上对方的名字。等到第二天上课，作业本发下来，课堂里女生们“咦”声一片。有个女生带着哭腔向老师提问说：“老师呀，你说学校里会不会闹鬼呀？”

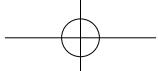
我们最喜欢体育课。可学校里没有什么体育设施，除了跑跑步，做做广播体操，就再没别的花样了。有个老师在操场边上挖了一个坑，



填上沙子，再用两段方木支起一根竹竿，让我们练习调高。据见多识广的老师介绍说，跳高有三种方式：背越式、俯越式（也称翻滚式）和跨越式。因没有海绵垫子的保护，要练背越式看来是不行了，我们只能采取俯越式或跨越式。俯越式的优点是容易取得好成绩，缺点是姿态不够优美。助跑以后，整个人跳将起来，脸部朝下，从竹竿上翻滚而过时，那样子仿佛不是在跳高，而是不慎从高空跌落，落在沙坑里还要连滚带爬，很不成体统。因此，尽管老师示范了多次而毫发无伤，这种姿势还是遭到了我们一致的拒绝。我就是采取了跨越式，在公社的运动会上荣获小学组第二名。可是我们老师还是不满意。他说，若是采用他所擅长的翻滚式，说不定就能得冠军了。哎，谁知道呢？

即便是跳高，也常常无法练习。我们学校的操场不是被大队用来开群众大会，就是被附近的村民用来晒谷子。我们老师与大队交涉过好多次，总也没什么结果。若是晒谷子的人家刚好有小孩在学校念书，这个同学在上课之余，还得肩负驱赶麻雀的重任。有时，课上到一半，就会有同学猛不丁地站起来，朝窗外成群袭来的麻雀扔石头。老师也会终止上课，走到外面的走廊里，“哦嘘哦嘘”地哄鸟。

我们的语文老师是田间地头文艺宣传队的骨干，会唱歌，会说快板，还会说三句半。当然，他的课也上得很好，常让我们觉得他高深莫测。按照他的理论，写作文最重要的秘诀之一，就是要经常使用“突然”这个词。老师说，这个词具有魔法般的效果，一旦出现在文章中，往往能让人吓一跳，至少也会让人眼前一亮。我们试了试，还真是这样。去年我在美国爱荷华国际写作中心，听说美国著名作家雷蒙德·卡佛在教人写作时，竟然也是要求学生重视“突然”的妙用。这样一比较，我们老师在当年写作方面的造诣之深，是不难想见的。除了“突然”之外，我们老师还要求我们多用转折性的词汇。有一次，他在黑板上写了这样一个句子：



今天生病了，但我还是坚持来上学了。

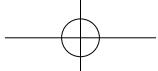
老师说，生病了，当然是不舒服的，但仍然坚持来上课，说明什么？说明精神可嘉。这样—转折，意思就往前进了一层，关键在于这个“但”，是不是？我们一琢磨，还真是这样。可问题也跟着来了，我们若把这个“但”字改成“却”，这句话应该怎么说呢？老师可没教。放学以后，班上的同学为此事发生了激烈的争论，最后得出了两种截然不同的意见。一种以彭荣林同学为代表，他觉得这句话应当改为：今天生病了，我却坚持来上学了。另一种意见以唐德顺同学为代表，他坚持认为“却”的使用应与“但”完全一致，即：今天生病了，却我坚持来上学了。两种意见相持不下，最后我们就簇拥着他们去办公室问老师。也许是保护我们讨论问题的积极性，他的看法是两种意见都对。这样，我们就皆大欢喜地散学回家了。

老师在高兴的时候，也会教我们唱唱歌。我学会的第一首歌就是他教的，歌名叫做《祖国的好山河寸土不让》。他让我们唱歌时用丁字步站立，其姿态和“稍息”差不多，简单易学。而且用了丁字步，确实有那么一点气度不凡的意思，我们很高兴地采纳了。可这位老师的另一个音乐理论，却被实践证明是完全错误的：他说，如果将“方”这个音，拆成“福”和“昂”两个音来唱，会好听得多。我们试了无数次，觉得“福昂”唱法和“方”字唱法基本上没有什么区别，就对他的发明不予理睬。

不久之后，学校里来了一位神仙。

此人名叫解永复，体硕身长，仪表不凡，说一口标准的普通话，只是脸相有点凶。他从不体罚学生，因为他根本用不着。他成天神情肃穆，眉头紧锁，其长相很像电影《铁道卫士》的国民党特务马小飞。同学们见了他就害怕。可他一旦笑起来（这样的时候极少），我们就更害怕了。

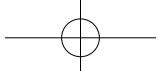
这个人的一切都是神秘的。我们都知道他是正规大学建筑系的毕业



生，正欲鲲鹏展翅九万里，不料因言获罪，落入人间城郭，屡遭贬谪，最后被发配到我们这个荒凉的小村庄来了。他有些怀才不遇，因而自高自矜，不足为怪。我们当时并不知道他从哪里来，犯了什么“罪”（多年之后，我们才知道，解老师所谓的是政治问题，仅仅是因为说了一句“海参崴是中国领土”），只晓得他一来，我们学校的其他教师几乎立即全都变成了杂役。他像是变戏法似的变出一门门课来。我们终于知道，这世上的课除了念小人书之外，尚有语文、算术、音乐、美术诸多名堂。不用说，所有这些课都由他一人承担。

久而久之，我们的教室常常一分为二，或一分为三，他教过了一年级语文，再教二年级算术。教完了算术，三年级同学又在那里咿咿呀呀地唱起歌来了。我们学校最值钱的家当，就要算那架不知他从哪里弄来的破风琴了。解老师虽然用它来教音乐，但更多的时候是一个人在那儿自弹自唱。当然，他也教我们弹琴，教会一个，再教另一个。可差不多快轮到我的时候，那架风琴却突然发不出声了。我看见过解老师用脚拼命地踩它的踏板，弄得满头大汗，风琴照例一声不响。从此之后，解老师的音乐课只能改教大合唱。那不是一般的大合唱，而是三部轮唱。我被分在第一声部，歌曲快要结束时，我们要连唱三遍“干革命”，才能等到二、三声部同学的“靠的是”追上来，最后，三个声部合而为一：干革命靠的是毛泽东思想。声震瓦屋，响遏行云。我们第一次知道歌还能这样唱，感觉太奇妙了。比那个教我们用“福昂”代替“方”的老师不知高明多少。

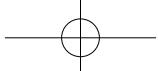
我们都觉得他是魔法师。谁都不知道下一堂课，他会变出什么花样来。他什么都能教，甚至还教我们作诗和游泳。我曾写过一首题为《丰收》的诗，老师在课堂上对它赞不绝口，可说实在的，连我自己都不知道那首诗好在什么地方。我还记得诗中有这样一句：“拖拉机隆隆响”，本来极稀松平常。可我们老师认为，这个句子，即便是他本人来写，也不过如此。而我们班的另一位同学，在形容山之高峻时，写下“撕块白



云擦擦汗，凑上太阳煮壶水”这样充满了革命浪漫主义情调的句子，可我们的解老师却将它怒斥为“陈词滥调”。说实话，我当时心里虽然因为受到老师的表扬而沾沾自喜，可还是觉得老师对那位用白云擦汗的同学不够公平。毕竟，我做梦都想写出人家那样漂亮的句子啊，可老师为什么觉得它不好呢？解老师最反感抄袭。有一天上课，解老师让一个同学站起来，问他知不知道作文为啥得了0分，那同学说不知道。解老师说，你的作文是抄的。那个同学大叫冤枉，发誓赌咒般地否认。解老师就不慌不忙地拿出了他的证据：原来那位同学的作文开头，竟赫然写着“本报讯”三个字。

有一次，他在课堂上问我们，会不会演讲。我们问他什么是演讲，他说，就是当着很多人说话。我们说，说话谁不会？就是不敢。于是他就一个一个地训练我们演讲。我们不知道他为何要这样做。终于有一天，我记得还在上小学二年级，我被解老师安排去全大队社员大会代表学校发言。我和大队书记并排坐在台上讲话时，我看母亲一直在下面哭。回家后，我问母亲为什么哭。她先是不语，然后又流下泪来，她说，“你竟然和大队书记坐在一块儿，天哪，能当着上千人说话，要是换成我，早就吓死了。”原来如此。我明白了，她是在为我骄傲。

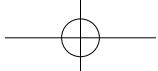
又有一次，他上课时间我们，想不想看看真正的火车？说实话，尽管我们都一致认为解老师深不可测，是个无所不能的神仙，可这一次我们全都觉得他是在吹牛。火车能随便让人看么？谁知第二天，他真是不知从哪里弄来了一辆手扶拖拉机，把我们拉到了几十公里外的一处铁道边。我们全都屏住呼吸，焦急地等待火车出现。等到天色将晚，火车还真的来了。我们几乎都不敢相信自己的眼睛，那家伙喘着气，冒着白烟，还拉了整整一车煤，尤其是汽笛那一声怪叫，当场让我们激动得直打哆嗦。回家后，我写下了记忆中的第一篇日记，题目叫做《终身难忘的一天》。



另一所学校

在当时的生产队里，劳动力一般分成甲、乙、丙三个等级。甲等劳动力大多是些男女青壮年，结婚生子后的妇女一般被划入乙等，而丙等劳动力只能是一些老头老太了。但这种按年龄划分劳动力等级的做法也并非绝对，还要考虑到社员的身体状况、对农事稼穑的熟悉程度以及生产积极性等因素。五十出头的老头由于臂力过人而被划入甲等的例子也并不少见。当然，丙等还不是最低的。在我们的生产队里，最让人瞧不上的劳动力大概就是从上海来的那帮插队知青了。他们什么活也干不了。说他们分辨不出麦子与韭菜，大概有点夸张，可让他们在除草时准确地区分秧苗和稗子，简直是太难了。这些人一个个胆小如鼠，见到蛇就吓得到处乱跑。我曾亲眼看见一个知青挑稻子，扁担刚刚落到他的肩膀上，就自动滑落了。一连几次都是如此。最后，这名知青对队长说，“没有办法，我的肩膀天生是圆溜溜的，压不得扁担，还是让我去干点别的吧。”除了出出黑板报，搞点慰问演出之外，他们下地干活也就是装装样子而已。

奇怪的是，我们这些十多岁的孩子作为劳动力在投入生产的过程中，一般会被评为乙等。一个甲等劳动力全年的工分大约是一千二，而初中以后我们这些孩子的工分也会接近八百，这也许可以从一个侧面，反映出我们参加生产劳动的频密程度。事实上，每年三个月的寒暑假，我们当然会和社员们一起下地，而每年的春夏之交和秋冬之交各有一个月左右的农忙季节，这时，学校往往会以“学农”的名义放假，让我们回到各自的生产队参加“双抢”。所谓的“双抢”，在春末是抢收麦子，抢插水稻秧苗；在秋末则是抢收稻谷，抢种冬小麦。这还不包括每天早上六点至七点半的早工，午间的除草、施肥和积肥，晚上的开夜工脱粒。这样算起来，我们每年花在农事上的时间至少不会少于在学校的学习时



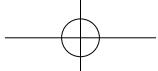
间。繁重的体力劳动压得我们喘不过气来，学校自然就成了逃避劳动的天堂，只有傻瓜才会逃学或旷课。相反，我们在上课时，某一位同学被父亲或是母亲揪着耳朵拽回家去干活的事，倒是时有发生。

生产队有专人负责敲钟。钟声一响，社员们就会丢下碗筷，赶往村中的打谷场集合排队。首先是队长讲话——既有政治形势，也有生产动员，最重要的当然是劳动分工。通常社员们会被分为四至五个劳动小组，由组长带队，从事完全不同的生产序列。刨地的刨地，拔秧的拔秧，挑粪的挑粪，采桑的采桑。生产队长或副队长会四处巡查，察看进度，如有必要，也会临时调整、调配人力。

一天的劳动结束之后，全体社员会在晚饭后集中到记分员的家中，参加工分的民主评议。因为记分员也要参加劳动，她(他)不可能获悉每一个社员在劳动中的表现。在评议过程中，首先由社员本人陈述一天的劳动状况，并提出自己应得的工分数，交由社员们集体讨论，适当增减。我参加过很多次这样的评议，但从未见到评议中发生争执的情况。社员们对于“公论”的信赖十分明显，这种公论的存在不仅保证了分配的相对合理，同时也是激发社员劳动积极性的重要保证。

自从一九八一年去上海读大学至今，我不知不觉中已在城市里生活了将近三十年。一九七〇年代的农村生活与如今的城市生活是两种完全不同的经验。不管你是否愿意，将这两种经验进行比较，往往会成为习惯的一个部分。思考的角度和切入点不同，答案也会完全不一样。比如就我的经验而言，在对儿童的教育方面，一九七〇年代的农民对待孩子的方式也许是今天城市里的父母难以想象的。其中最重要的一点，是大人们从未将我们当做孩子看待。尽管大人们时常体罚自己的孩子，但它并不影响他们对孩子真正的尊重。成人世界几乎所有的奥秘都是向儿童敞开的。

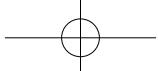
不过话说回来，这种尊重可不是什么好事。举例来说，孩子虽然只有七、八岁，父母都下地干活去了，如果不让孩子学会做饭，那么他们



中午回来吃什么呢？大人们将不谙世事的孩童强行拉入成人世界，除了情势所迫之外，也有代代相传的积习所起的作用——在这个传统中，现代意义上的儿童尚未诞生。总而言之，大人们根本没有什么耐心等待你慢慢长大，而是一下子就将你的童年压扁了。当然，这种教育或对待，也并非没有好处。日本学者柄谷行人曾比较过传统和现代社会对待孩子的方式，其结论似乎让人大吃一惊：在传统社会中，真正意义上的儿童是不存在的。儿童，乃是近代才被“发现”或“发明”的一种新生事物。柄谷认为，现代人与儿童打交道的方式，是建立在将儿童视为一种特殊动物的基础上的。由于这种动物在成长过程中与成人世界的人为隔绝，等到他们在 18 岁之后被投放到社会中去，他们与这个社会的紧张关系是不言而喻的。交往恐惧等精神问题只不过是后果之一。

在高考制度恢复之前，对绝大部分家长而言，孩子上学不过是识几个字而已。一般来说，初中或高中毕业后，他们照例将要复制他们父母的一生。家长们很少关心孩子的学习成绩，倒是对他们在文艺表演方面的成长比较留意，异想天开地希望孩子将来被选拔进县里的文工团、公社的文化站或成为大队里的文书一类的角色。我曾三次参加各类文艺团体的面试，每次都落选了。而我们班的孙小康同学则顺利地被招进了县文工团，当了一名二胡演奏员，一时间在我们那个村庄里成为爆炸性新闻。当然，父母们更重视的，还是对孩子生产和生活技能的学习和训练。需要说明的是，这种训练或学习过程，并不意味着大人会教你什么。他们挂在嘴边上的一句话是：需要教的孩子是不会有出息的。相对于“教”，他们更重视“看”。

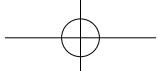
我记得第一次下地插秧时，母亲将我领到水田边，帮我拉好秧绳，抛下几个秧把子，转身就走了。我问她怎么插秧，她说，别人怎么插，你就怎么插。我曾多次央求父亲教我游泳，每次都遭到了他的拒绝，他的理由永远是：这还需要教吗？我让他教我捕鱼方法，教我制作“棺材弓”抓黄鼠狼，他总是说，不用教，你慢慢就会了。还真是这样，所有



这些本领，我们自然而然就会了。在农村，很少有什么技艺是被教会的，农事如此，游戏如此，待人接物、迎来送往的礼仪也是如此。我到今天也想不起来是如何学会游泳和骑自行车的。大人们通常直接将你抛入实践，而所谓的技巧或技艺都是实践的后果而非前提。举例来说，在插秧时，你的双脚踩在污泥中向后退的过程中，不能将脚提起来。这是插秧的要点之一。但这确实不需要有人来教你，因为你若是将脚提起来，刚查下去的秧苗就会跟着浮起来，漂在水面上，太阳一晒，秧苗就死了。那么，怎么办呢？你在后退的过程中，只能让脚在污泥中拖行。这是最简单不过的事，在实践中，你会立刻知道要如何去做。

在孩子的成长过程中，生活和劳动技能的训练固然十分重要，但它仍然不是最为关键的环节。在我们老家，大人们经常向你灌输的最为重要的理念，是如何与他人相处、打交道，简言之，如何待人接物。按照他们颇为世故的逻辑，一个人不认识字可以有饭吃，但若是不认识人，是绝对不会有关吃的。对人的认识，必然要求孩子及早向儿童意识告别，了解成人世界的真相，特别是成人世界的规则。我们很早就被告知，这个世界的运行规则，从外表看充满了鲜花和笑脸，而其内在机理实际上是十分危险的。规避危险的前提，必须建立在对人的基本判断之上。而这种教育或规训的基本方法，就是将成人世界的所有奥秘无保留地呈现在你的面前。这当然十分残酷。正因为如此，与城市里的孩子相比，农村的孩子要早熟得多。我这里所说的“早熟”，当然也包括“性”。

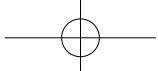
在七十年代的农村，关于“性”的知识几乎是完全公开的，其传播的深度和广度都已达到令人吃惊的程度。农民们在干活时的随便的玩笑和闲聊，比任何毁禁小说都要“黄”得多。我至今不太明白的是，他们为何会当着孩子的面说出那些“令人发指”的昏话，究竟是出于无心，还是故意让我们一饱耳福。那些最粗俗、直接、污秽的话语，由于极不雅驯，不便一一记述，此处仅举一例，或可说明那时农村性知识的“解神秘化”程度。到了上海之后，我也曾目睹过城里人闹洞房的礼俗：什么



新郎新娘当众接吻啦，什么新郎新娘同时咬住一块水果糖啦，城里人也许将它视为一种开化或开放的标志，但在我这些乡下人看来，这种拙劣的表演十分乏味、毫无创意。须知在七十年代农村的“闹洞房”礼俗中，被捉弄的对象根本不是什么新郎新娘，而是新娘和公公。这是每一场婚礼的高潮和压轴大戏。在婚礼的尾声，公公头戴一顶破草帽，手执一根扒灰的木榔头粉墨登场，当众表演与儿媳“扒灰”的整个过程。扒灰者，偷锡(媳)也。面对宾客的刻毒提问，公公都必须面带笑容地“照实”回答，一直到客人满意为止。出于对新娘的尊重，儿媳无需直接介入游戏，通常只在一旁傻笑而已。

不过话说回来，真正的偷媳之事，在现实生活中绝少发生。而一般意义上的男女苟且之事，倒是较为常见。今天再来回忆那时的生活，让我感到奇怪的，不是这一类事情的频繁程度，而是当事者的态度。在我的记忆中，从未发生过什么人因为婚外情而大打出手或杀人放火之事，大人们通常只是心照不宣而已。我们村有一个拖拉机手与一个有夫之妇偷情，女人的丈夫是个拉着不走、打着倒退的老实人，对此事假装不知。但后来，居然发展到拖拉机手大白天潜入女人家中，关起门来干好事的地步。女人的婆婆被彻底地激怒了，她找来一个小板凳，堵在儿子家的门口。事情明摆着：老人一刻不走，拖拉机手一刻不能回家。眼看着红日西坠，天色将晚，全村的人都为拖拉机手捏着把汗，最后妇女们主动去做那老太太的工作，好说歹说将她哄走，给拖拉机手争取仓皇出逃的机会。我的意思当然不是说，那时的农村是一个乱性世界，事实上，大部分妇女对贞节都看得很重，可反过来说，“性”这种事，对他们来说实在是一种十分自然的行为，没有什么神秘之处，他们的态度通常更为大度、开通而已。

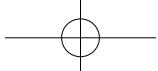
最后说说桑林。读大学时，常有城里的同学问起“桑中之约”，言下之意，“偷情”何必桑中？要明白其中的奥妙，必须先了解桑园的规模和特点。我们家乡是丝绸产区，桑林通常宽阔无边，一对男女钻进去，



往往便于隐蔽。此外，桑树的特点是上密下疏(桑叶繁茂，桑根稀疏)，男女在桑中幽会，偶尔被人撞上，即便是在很近的地方，对方可以看见你的脚，却不太可能看见你的脸。你若想规避，还来得及。况且桑林中通常十分幽寂，若是有人朝你走过来，拨动桑枝所发出的声响，老远就能听见。因此，从安全的角度来考虑，桑林的种种优点可想而知。但桑林之美，并不仅仅在于它的广袤和寂静，其中最重要的特质，在我看来，是它的幽暗。谷崎润一郎曾写过一篇脍炙人口的文章，题为《阴翳礼赞》，对中国和日本美学中的阴翳之妙赞不绝口，而在清真词中，周邦彦对于朦胧幽暗的光影也情有独钟。密密的桑叶所筛出的清幽之光，既非一无遮拦的“明”，亦非绝对的暗，妙在明暗之间，与外在世界隔又未隔，幽会的双方既在世界的中心，又在世界之外。在我看来，桑中所模拟的幽会氛围，只有一种情境可以媲美，那就是帐中。

对于江南农村那些懵懵懂懂的少男少女而言，有多少情窦初开的故事在桑林中发生？实在是难以历述。不过，他们似乎不必等到高中阶段的生理卫生课，一睹人体解剖图时，才会明白男女性别的隐秘差异。男生们往往用一把猪草向女生行贿，即可满足自己对异性的好奇。儿童或少年的游戏通常不及乱。即便出了乱子，比如私定终生甚至怀孕，也不会天塌地陷。想象中的惩罚从不会真正降临，被“规定”或“禁忌”所吓住的人，总是胆小怕事者。每遇到这样的麻烦，双方的父母往往会将门户对的陈腐观念丢在一旁，面对现实，在为他们举办婚礼之前，耐心地等待他们长大成人。

桑林是童年的伊甸园，是胆大妄为者的天堂。遗憾的是，当我明白这个道理的时候，我的童年早已结束。



乡村电影

水滴

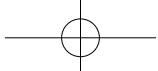
瓦尔特·本雅明的著名比喻。我记得他是在谈论普鲁斯特的《追忆似水年华》时使用这个概念的。一张巨大的网撒入水中，拉起来却什么鱼都没有，惟有水滴在阳光下闪闪发亮。普鲁斯特正是这些水滴的收藏者，它是记忆中不可磨灭的一个个瞬间，来如春梦几多时，去如朝云无觅处。晚年的英玛·伯格曼在解释拍摄《芬妮与亚历山大》的动机时，只是轻描淡写地说道，正是童年的一部幻灯机，打通了重返记忆的幽暗之路。

小时候，常听母亲说：只要一闭上眼睛，她所经历的往事就会像演电影一样清晰地呈现在眼前。“演电影”正是记忆的另一个绝妙的比喻。的确，对于我们这代人来说，没有什么比电影更适合成为通往记忆之路的通道了。它是我们全部童年生活的核心和枢纽。只要打开它的阀门，那个湮灭的年代的所有气息就会扑面而来。

那是炒熟的葵花籽、南瓜籽特有的焦糊味；是尘土和雨水的气味；是女人们香浓而迷人的雪花膏的芬芳；是哒哒作响的发电机散在空气中的汽油味；是月亮、星星高远而神秘的夜晚的气息……

消息

常常有这样的情景：清晨的时候，我们背着书包去上学。当我们走



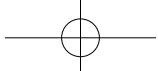
到大队部门前的大晒场边，在薄薄的晨雾中，我们隐约看见一个名叫牛高的人正在刨坑。我们的心一下子就提到了嗓子眼：他在挖坑，难道说今晚村子里要放电影？

通常，我们会立即上前将他团团围住，甚至会去帮助他将那两根巨大的毛竹埋入坑中，将四周的土踩平。牛高总是不耐烦地将我们推开。我们问他今晚是不是有电影，是什么片子？牛高从来都不屑于回答。他的沉默和傲慢不仅不会让我们生气，相反，更加激起了我们对他的崇敬。

每逢有电影的日子，我们根本无心上课。好不容易熬到第二节下课（二三节课之间差不多有二十五分钟左右的休息和广播体操时间），我们像子弹一样地冲出教室，从村东一直跑到村西。电影的消息终于被确证：那两根毛竹矗立在晒场靠近池塘的一端，上面暂时还没有银幕，那是因为电影放映队还未抵达。晒场上早已放上了一张小方桌，那是电影放映机所在的位置。围绕着这张小方桌，密密麻麻地挤满了各色各样的板凳和椅子。一些老人和还未到上学年龄的儿童在那里守护。但是我们的心里仍然不踏实。即将到来的快乐看似不可阻挡，按照我们的经验来说，依旧十分脆弱。

天气是其中最重要的因素。南方本来就多雨，尤其是在春夏两季。有时白天阳光明媚，到了晚上却突然大雨倾盆，把我们整整一天的期待冲刷得干干净净。如果雨下得不大，放映员还会用一把雨伞罩住放映机，勉强支撑一段。若是雨量增大或一直下个不停，他们便会终止放映，让大家回家睡觉。下雪则没什么问题，反而会给观众增添某种别致的情趣。在我的记忆中，似乎很少出现因下雪而终止电影放映的事。除了天气之外，电影是否会如期上映，还有其他让人提心吊胆的拦路虎，它是潜在的威胁，却时常发生。我们后面会专门谈到它。

一般来说，邻村的电影消息，往往是通过那些走村串乡的商贩——比如说卖豆腐的，卖麦芽糖的，卖酒糟的，卖针线或渔网的带来。假如



他们带来了电影消息，喜悦洋溢在每个人的脸上，他们的货就会销得比平常快一些，特别是当我们得知晚上放映的是一部战争片或双片(同一个晚上放映两部电影)时，情况更是如此。这些商人大多较为诚信，通过散布假消息来销货的事从未出现过。如果他们的情报不确，让我们白跑了几公里的夜路，那一定是有什非同寻常的事件发生，最常见的就是放映机故障、停电，再有就是某位国家领导人突然逝世，我们被告知停止一切娱乐活动等等。当然，住在邻村的亲戚有时也会专门派人赶到我们村送信。

如果没有任何电影消息，我们有时也会得到意外的收获。村中那些电影迷们(主要是一帮十七八岁男女青年，我们是他们的跟屁虫)站在漆黑的村头高地，放眼向四周一望，看看远处的地平线上是否会出现微暗的红光。通过这种方式来判断邻村是否有电影，仅具有某种参考价值，“扑空”的可能性极大。如果我们看到了红光，又碰上节假日，漫漫长夜令人难捱，父母也会同意我们跟随他们冒险去试一试。于是，我们朝着那片微暗的红光猛扑过去。有时，我们还没有到达目的地，而熟悉的电影对白却已在寂静的旷野里隐隐约约地传来。毫无疑问，那就是来自天堂的声音。

比如：

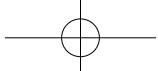
“你们的炮是怎么保养的？炮弹离炮位太远了么！麻痹！太麻痹啦！”(《侦察兵》)

比如：

甲：你再往前看——

乙：是龙江的巴掌山。

甲：你再往前看——



乙：看不见了。（《龙江颂》）

再比如：

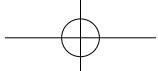
“苏维埃俄国被敌人包围了，反革命叛乱像火焰一样从这一端烧到那一端。摆在我们工人阶级面前的只有两条路：一条是胜利，还有一条路，那就是死亡而死亡是不属于工人阶级的——”（《列宁在十月》）

不过，在很多情况下，那片红光不能说明任何问题：当我们兴致勃勃地赶到邻村才沮丧地发现，原来那儿死了人，正在开追悼会，有时则是办喜事，或者发生了火灾。

放映员

我们县到底有多少个乡村巡回放映队，谁都说不清楚。从放映队每隔三四个星期或更长的时间才来到我们村一次这个频率来看，放映队的数量想必十分有限。由于不通公路，电影器材（包括放映机、银幕、喇叭、胶片和发动机等等）被装在一辆独轮手推车上，放映员们要推着如此沉重的器械在丘陵地带来回穿越，并不是一件容易的事。因此，一般来说，放映队都要配备三个人。

如果得到事先的电话通知，大队里必会派出专人早早前去迎接。放映队的负责人是一个大胡子。姓名不详，嘴里还镶着一颗金牙，听口音像是苏北人。大队里没有旅馆，放映队下榻的地方通常是我们村的知青点。为了接待从上海来的知识青年，大队专门给他们盖了五间大瓦房，可最后只来了两个知青，总有房子空着，放映队就在那儿歇脚。吃饭呢，一般就安排在大队书记、妇女主任或其他较为富裕的家庭。大胡子

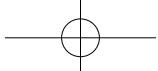


人挺随和，酒量却大得惊人。大队干部中间还找不出一个可以与大胡子斗酒的人来，革委会主任最后只得请牛高出马。

牛高原是放牛的，除了喝酒之外没有别的本事。平时，村子里有人家办大事，来了难缠而又善饮的亲戚或重要客人，一般也是牛高出面摆平。一来二去，牛高就和大胡子成了莫逆之交。后来，大队就干脆将接待放映队的艰巨任务交给他去负责，那两根竖银幕的大毛竹就搁在他的牛棚里。因为电影的神奇力量，牛高从一个放牛的一跃而成为我们心目中首屈一指的英雄。鉴于他和大胡子的特殊关系，我们往往提前两三 天就从他口中知道电影放映队要来的消息。有时，他竟然能够说服大胡子在我们村多呆一天，多放一场。孩子们有事没事都爱跟着他。我们崇拜牛高，连他的女儿都跟着沾光。他闺女和我们同班，每当村子里放电影，她的头上就会笼罩上一层神奇的光环，我们总是一天到晚围着她，打探关于放映队、大胡子以及电影的各种细枝末节。

牛高虽然为电影的事忙前忙后，却从来不看电影。据他女儿说，牛高陪大胡子喝完酒之后往往直接回家睡觉，让他的大儿子在现场照应。要是碰上停电，牛高就不敢怠慢，他得一个人蹲在池塘边的大柳树底下，照看那台珍贵的发电机。保证电影放映过程不出任何问题是他的职责，但所有这些事都是义务性的，除了一顿丰盛的晚餐之外，他得不到任何报酬。

因为要和牛高斗酒，大胡子就将放电影的事交给那两个副手去处理。在放电影时，放映机遇到故障是常有的事。最常见的故障是卡片（胶片在通过镜头时被卡住）和烧片（胶片由于温度太高被烧了一个焦洞）。遇到烧片，放映员需要用一把小剪刀将烧坏的胶片剪掉，然后再用橡皮膏重新粘上。两名副手手忙脚乱汗如雨下，怎么也无法排除故障的时候，他们就会派人去叫大胡子。等到大胡子满脸酒气地赶来，所有的人都把目光投向他。别看他满脸络腮胡子，长得高大粗笨，那双手却特别的白皙细长。只见他用一把小刷子这里刷刷，那里掸掸，变魔术似



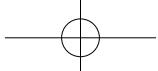
地随便摆弄了几下，放映机便很快恢复了正常。拥挤的人群自动让开一条缝，放大胡子回去继续喝酒。

我小时候，最大的愿望就是长大后做一名电影放映员。中学时有一年，我们公社要送两名文艺生去县城工作，一名是去县锡剧团拉二胡，还有一名就是去学习放电影。我也是参加面试者之一。最后获准进入县放映队的是一个瘦高个儿，我不知道他叫什么名字，哪所中学的，只记得面试那天他穿着一条西装短裤，大腿上还写着一行钢笔字：这边风景独好。

断路

拦路抢劫的同义语。在我们当地，所有父母为阻止孩子夜间外出，总会吓唬我们说：要是碰上断路的，你就惨了。据我的祖父说，在解放前，强人剪径的事常有发生，设伏的地点通常是荒无人烟的山沟峻谷，或如《水浒传》里所描述的某个静僻的“猛恶林子”里。在农村，一个人走夜路是免不了的。不过在我的记忆中，这些凶恶剪径大盗仅仅生活在传说中，从未真正露面。那个时代的社会治安好得出奇，路不拾遗或许并不尽然，夜不闭户倒是千真万确。那个年代的“断路”行径大多发生在光天化日之下，是一种有组织的集体行为，带有相当程度的喜剧色彩。拦截的主要对象是新婚的迎亲队伍或乡村巡回放映队。“拦亲”的礼俗在我们乡村十分普遍，几乎是冗长结婚仪式中必不可少的组成部分。具体的细节和过程十分复杂，这里姑且不谈。拦截放映队则是另一回事。

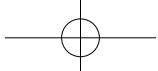
县放映队从一个地点前往另一个地点的漫漫旅途中，中间要经过许许多多的自然村落。从理论上来说，任何一个村庄都可以实施拦截行为。而从实际发生的行为本身来考察，其实，很多的“断路”事件都是即兴的。他们只消派两个精壮的小伙子在放映队必经之地等候，就能轻易地将他们一举俘获。放映队员们早已见惯了这样的阵势，他们很乐意



“变节”。只要有人拦截，他们不作任何反抗，就乖乖地跟人家走了。反正都是社会主义大家庭，在哪个村庄放都一样，好酒好肉一样不会少，只是害苦了我们这帮望眼欲穿的电影迷们。我们在晒场边一直等到日落西山，还是不见放映队出现，牛高也急得团团转。问题是，在很多情况下，我们并不知道他们在哪个村庄遭到拦截。一般情况下，遇到这样的事，大队领导们也会听之任之，很少出面干涉。

我们村地处几个县和公社的交界处，村庄与村庄之间互不隶属，也没有任何电影放映方面的规章可依，行政命令或谈判交涉根本不起作用。再说，我们村亦经常拦截邻县（公社）的放映队，其剽悍和蛮横程度让邻村人望而生畏。有时，邻县的放映队为了顺利地通过我们村，不得不乔装打扮，或绕道而行，必要时还会派出手扶拖拉机和基干民兵押送。

有一年秋天，为了庆祝罕见的大丰收，大队革委会经过开会研究，联络上了在镇江市电影发行部门的一位“内线”，从市电影局专门包租了一台放映机，来我们村放映新片《火红的年代》。这部电影我们此前连名字都不曾听说过，可见其神秘程度非同一般。到了中午的时候，不幸的消息终于传来，我们的放映队被马祠人拦截了。由于事先付出了高昂的费用，按照和电影局的约定，这部电影的拷贝只能在我们村庄停留一天。革委会的头头们不敢含糊，立即派出了以牛高同志为首席代表的谈判小组赶往马祠。最后的谈判结果，放映队同一个晚上在两村各放映一场，包租费两村均摊。从表面上看，我们村不吃亏，但因为是后放，等到放映队在马祠放完推着独轮车来到我们村的时候，已经是后半夜了。大家都认为牛高无能，订立了一个屈辱的协议。为了安抚大家的情绪，革委会主任当即决定，第二天上午放假半天，让社员同志们在家补觉。我记得电影散场的时候，已经是第二天的黎明，几乎每个人的头顶上都结了一层白花花的薄霜。



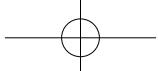
夜袭队

放映队遭到邻村拦截，对于有一类人来说，不仅不会感到失望，相反还会喜上眉梢。我猜测，他们内心暗暗希望这样的事发生。这类人就是夜袭队的队员们。因为他们拥有人人都羡慕的自行车。如果电影被拦截，他们可以骑自行车去邻村看第一遍，第二天回到本村再看第二遍。这些二十来岁的青年人大都家境富裕，备受父母宠爱。由于时常骑自行车在夜色中出没，他们自称“武工队”。可村里的人只叫他们夜袭队。他们将大号手电筒绑在自行车的龙头上作探照灯，看上去还挺像那么回事。大人们说，他们都是一些精力严重过剩而又内心空虚的人。每当夜深人静，咣哨咣哨的自行车引发了狗叫，将我们从梦中惊醒，一束束光柱依次扫过我们家的窗户，父亲就会说：夜袭队进村了。由于这伙人中不乏女青年，村里不免会有些风言风语，说他们以看电影作掩护，实际上是在搞对象。但流言只不过是某种习惯性的联想而已，并不说明什么问题。如果说夜袭队的成员们在为人方面有什么瑕疵，那倒不是因为他们不纯洁，而是过于纯洁了。

武松，快跑！

有时候，两个村子或两个村子以上的放映队同时共用一个电影拷贝，那就需要跑片——在电影放映的过程中及时地把胶片从一个地方送往另一个地方。负责跑片的人必须擅长奔跑并且有足够的耐力。我们村的跑片任务通常由一个被人叫做武松的人来担任。

他原来姓什么，叫什么，我们都已记不清了，只知道大伙儿都叫他武松。此人个子不高，身材敦实，平时专门在砖窑上给人拉板车。这个人除了跑片之外，还承担了大队不少的信使工作。比如需要派人往公社送一封急信，或者村里发生火灾，必须敲锣往邻村报信，武松都是当仁



不让的首选。村里的那些妇女常开玩笑地说：武松的卵子（睾丸）是铜做的。因此，村里也有人叫他铜卵子的，他听多了，竟然也会答应。因为跑片，平常根本不爱看电影的武松也和电影沾了光，和牛高一样，他也是我们孩子心目中绝对的英雄好汉。

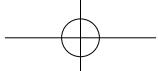
跑片的方式通常有两种。第一种方式，就是等邻村的电影全部放映完之后，跑片人把所有的胶片一股脑儿地送过来完事。这样一来，我们在等待的两到三个小时中，一般是大队在电影现场召开社员大会。社员大会的内容照例是春耕秋收，照例是中央某号文件的照本宣科，大人们都在安静地听着，小孩子则满场疯跑。

忽然间人群中出现骚动。随着嘈杂声渐大，大家都把目光同时投向村子西边高高的坡道。我们忽然看见，一团火光跳跃着，从高高的坡道上跌跌滚滚直奔下来。眼尖的孩子很早就欢快地叫了起来：快看，武松，武松，武松来了……

既然武松来了，大队革委会主任也就识趣地长话短说，短话不说，最后迸出一句话来：大会到此结束，下面请同志们看电影。于是，大家热烈鼓掌。这个时候，我们看见有铜卵子之称的武松，打着赤膊的武松，脖子上缠着一条毛巾的武松，呼哧呼哧冒着热气的武松早已跑到了近前。人群自动让开一条道，让高高举着胶片的武松过去。

在等待的过程中，有时也会放映一些非正式的电影（我们一般称为“加演”）：新闻简报或者科教片。新闻简报的内容大多是有关中央领导人出访，或者重要外国元首访华，要不然就是东风轮下水等一类新闻事件。而科教片则和农民生活息息相关，有水稻纹枯病的防治，棉铃虫的危害，沼气池的制作工序及应用等等。我记得我们看得最多的科教片就是《保护青蛙》。这类“加演”犹如饭前的小点心，我们因为知道正式的大餐在后头，所以这些小点心尽管不怎么可口，总也吃得津津有味。再难看的新闻简报也是电影啊。

第二种跑片的方式更为多见。因为三至四个、最多的时候有五个



村庄同时享用一个拷贝，第一种方式显然不行，那就必须每放映一盘胶片，几个村庄依次传送。一个九十分钟的故事片至少要有四盘拷贝组成，每一盘拷贝的放映时间是二十多分钟。在短短的二十多分钟里，靠一个人折返跑上四五公里甚至更远的距离显然是不现实的。因此，在这样的情况下，大队部会给武松安排一个副手。这个副手，我只记得他的长相，是一个胖胖的年轻人，大家都叫他小武松。从这个名称即可看出，艰巨的跑片任务是由两个人共同完成的，但人们只把荣誉记在武松一个人的账上。

有时候，一盘胶片放完了，第二盘还没有到来。小嘎子和胖墩的决斗胜负如何（其实，我们对答案早已烂熟于心，可还是假装不明白）？刘阿太断腿里是否藏有向蒋介石发报的神秘发报机（《海霞》）？龙梅和玉蓉在漫天飞舞的大雪中是否会冻死（《草原英雄小姐妹》）？所有的观众都在跺脚、咂嘴、摇头、叹息。他们一边叹息，一边唠叨：真是把人急死了。这时候，人群中就会有人嚷嚷武松的名字。

老人们会说：武松啊，饭没吃饱还是怎么着？怎么搞的？

男人们会说：这小子他娘的遇见鬼了吧，怎么这么磨磨蹭蹭的！

女人们说：没准还真是遇见鬼了，是女鬼吧？

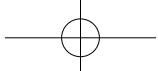
于是大家哄笑，笑完之后，大家又着急得大骂：日你娘的武松，死人的武松，短命的武松，没用的武松，泥卵子武松……

孩子们虽然心里更着急，但他们根本舍不得怀疑、侮辱他们心目中的英雄，他的奔跑能力举世无双。他们只在心里暗暗给武松鼓劲儿：

武松，快跑！

没命地跑！

骂着骂着，武松就来了。照例是手电筒的光亮飘飘忽忽，照例是脚不沾地的飞跑，照例是汗流浃背的喘息。武松一出现，人们早就把愤怒、不满丢到了九霄云外，于是，武松又成了大家心目中的大英雄；于是，大家又热烈鼓掌。



前年冬天，我回丹徒老家探亲，说起武松这个人，我母亲说：“他呀，两年前就死掉了。”我当时心里一愣。算起来武松也就五六十岁的年纪，身体那么结实，怎么忽然就死了呢？不知为什么，一想起他那敦实而又快疾如风的身影，就会泪不能禁。我问母亲，武松是怎么死的。母亲似乎对我的提问颇感奇怪，她说，“嗨，就这么死了呗。”

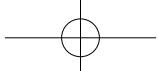
我的弟弟告诉我，改革开放以后，武松仗着一身蛮力，靠给人出死力干重活艰难度日。后来，他年纪大了，人家瞧不上他了，没人找他干活了。家里穷得叮当响。世道变了，力气又能值几个钱呢？为了显示自己还不老，腿脚还利索，他每天早上一口气跑到邻村北角，又从北角跑回到村里，天天如此。他是在为自己做广告。他要告诉那些“狗日的”有钱的雇主们，我武松还没老！老子还能跑！终于有一天，武松跑不动了。别说跑，就是原地挪动一下腿也比登天还难。他生了一种奇怪的病。他全身的骨头都发了黑。

重复

我的一个学生曾经问我，在你们那个年代，一部电影翻来覆去地看上十几遍，难道不腻味吗？言谈之间，似乎对我们那个年代的精神生活充满同情。我反过来问他：那么，你们在网络上将周星驰的《大话西游》看上二十遍，难道不腻味吗？他不语。

在今天的年轻人的心目中，上个世纪六七十年代很显然与一些特殊的词语联系在一起，比如政治一元化、匮乏、集体主义、公式化的文学艺术，诸如此类。这种描述本身似乎并没有错。问题在于，在所谓的“市场化”大行其道的今天，在所谓的“历史翻开新的一页”的文化错觉和洋洋自得中，这两个时代的精神生活果真像一些人理解的那样判若云泥吗？

在今天，政治一元化伦理已经让位于无孔不入的市场经济逻辑，这



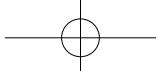
种逻辑表面温文尔雅，披着自由主义的外衣，而其“强制”性的“规训”手段则要隐秘得多。在过去的年代，重复观看同一部电影，往往被解释为精神生活的“匮乏”，而今天，我们是在重复观看不同的“新”电影，则是“过剩的”产物。在加西亚·马尔克斯看来，死于营养不良和死于糖尿病实际上一回事，而在阿多诺和本雅明的视野里，在资本主义文化市场中，“复制”传播和繁殖能力几乎是无限的。流行电影、流行音乐与汽车装配线的流水生产线并无太大的不同。一部新的电影与二部新的汽车的问世则有完全相似或相同的机制：品牌、商业噱头、外包装、全新的广告，令人眼花缭乱，可发动机是一样的。我们依然是在重复。

将《小兵张嘎》看上二十遍，与没完没了地纠缠于《007》系列、康熙乾隆系列、金庸系列、反腐倡廉系列、奥特曼系列、樱桃小丸子系列……两者之间，究竟有多大不同？

女特务

小时候，我看不下二十遍的电影除了《小兵张嘎》之外，也许还有《铁道卫士》。不过，我们对这部电影的结尾极感失望。我堂堂铁路公安高科长，竟然打不过区区一个台湾潜伏特务马小飞：高科长被人家掐住脖子按在铁轨上，直翻白眼，最后竟然昏死了过去。这太过分了。我们根本无法接受。对此，我们的班主任解释说，高科长原是打得过马小飞的，但那天他没有吃饱饭，加上长途追击过于疲劳，才会不幸落败。他那么振振有词，就像高科长是他们家的亲戚似的。

还有更让我们失望的事呢。村里的一位女裁缝竟然认为马小飞长得比高科长英俊。这下可把我们的肺都气炸了。下了课就到裁缝铺去与她理论，裁缝笑嘻嘻的，一点也不生气，她说，马小飞那双眼睛，多有神采啊！多勾人啊！你们这帮小赤佬哪懂这个？我的婶子正好在那做衣裳，我们就请她来评理。她说，要我说呀，那高科长虽然是正面人物，



但一口大龅牙，个子又矮，实在说不上英俊。言下之意，一个人是不是英俊，与他是不是正面人物关系不大。这怎么可能呢？

后来，我们看到一部叫做《英雄虎胆》的电影，才觉得女裁缝和我婶子的话也有几分道理。扮演国民党女特务的王晓棠天生丽质，嫣然百媚。当她穿着国民党军服，尤其是那条皮裤子（小时候，我们看见女人穿皮裤子，仅此一回），其风流婉转的身姿让我们的感情变得十分暧昧。我们在内心偷偷地喜欢她，同时也为自己竟然会喜欢一个国民党女特务而感到深深的不安。每次看这部电影，我们内心的羞耻感都会让我们的精神濒于崩溃的边缘。特别是到了最后，这样一个妙人儿竟然被我解放军战士乱枪击毙，令我们五内俱焚，心痛不已。

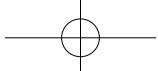
到了上中学的时候，我们惊讶地发现，我们班居然有个女生和《英雄虎胆》里的王晓棠长得一模一样。于是我们就骂她女特务。我们毫无缘由、坚持不懈地骂她女特务，于是她就伏在桌上痛哭。家长告到学校，我们的班主任找全班的男生谈话。他启发我们说，说人家长得像《英雄虎胆》里的女特务，我看还真有点像。不过，准确地说，应当说她长得像演员王晓棠。可王晓棠并不只演过这么一部电影啊，比如说《野火春风斗古城》里的双胞胎姐妹，你们为什么不叫她金环或银环呢？

可我们依然叫她女特务。

她是一个文静、胆子很小的女孩子，我们觉得如果不尽办法折磨折磨她，实在有点对不起自己。我们一骂她，她立刻就哭。她一哭，我们心里就乐开了花。后来我们都入了团。当班上要推选一位团支书的时候，所有的男生都不要脸地偷偷写下了她的名字。于是，“女特务”就这样变成了我们的团支部书记。

倩影

正式放映电影之时，一般会有一段不到两分钟的幻灯片。或者是毛

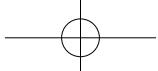


主席语录(最高指示)，或是应景切时的宣传口号。有时是正规的印刷字体，有时则是用毛笔临时写就。考究一点的，每张幻灯片的左下角或右下角，常装饰有一束鲜花和红旗之类的漫画图案。每张幻灯片在银幕上停留的时间大约一至两秒，幻灯片的色彩大多是红色。但最后一张幻灯片总是蓝色的，它是静场的提示图案：蓝色的背景代表着寂静的夜空，上面点缀着几颗金黄色的星星，左下方有一个斗大的“静”字。在有风的晚上，银幕在风中吹出一波波的涟漪，那个“静”字或星星就会微微浮动，仿佛是倒映在湛蓝的水中似的。这个图案在银幕上停留的时间相对较长，其目的是为了让喧闹嘈杂的人群安静下来。现在回想起来，这个图案虽然千篇一律，但却有一种迷人而恬静的美。

每部胶片快要放映完的时候，银幕上会出现一段较为短暂的片尾图案，背景有点类似于下雨或闪电，这些图像与故事片的内容完全无关。

考虑到电影放映机的工作流程——胶片是卷在一个镂空的金属转盘上，为保证故事片内容放映的完整，每盘胶片大概都必须有一段废带。就像照相机胶卷前面一段空白一样。问题是这段废带并不是空白的。据我们猜测，这段废带是从其他的废弃胶片上剪下来接上去的，胶片的生产部门大概是为了节约成本。但这种猜测显然是站不住脚的，因为每次出现的图案中都有一个美丽的年轻姑娘。这个姑娘面带笑容，仪表端庄，健康而迷人，还经常穿着花格子衬衫。这究竟是怎么回事呢？幻想和猜测持续了我们整个的童年时代，至今我们也没有获得确切的答案。

我们一般把片尾出现的这个倩影画面称为“片花”。这个美丽的倩影在银幕上滞留的时间不过一秒，甚至不到 $1/2$ 秒，她的美丽由于时间短暂而被无限夸大，却在我的童年记忆中占据着一个重要的位置。每次当我们要忘记她的时候，电影会一次次使她“复活”。为了看清她的面目，每盘胶片快要放完的时候，我们就会调整坐姿，屏住呼吸，睁大眼睛，期待着这个倩影的昙花一现，就像年幼的普鲁斯特在黑暗的床边调整好



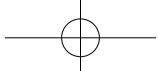
姿态，将自己的神经注意力完全集中到脸颊上，以便接受妈妈那令人心醉的一吻。可是这个倩影一闪而过，不知所终，留给我们长时间的怅惘和落寞。

这个姑娘是谁？每次在“片花”出现的美人是否是同一个人？无数次电影整合、拼凑的影像在我们脑海中扎下了根。我曾一度以为这仅仅是我个人儿童记忆中的一段“隐秘”，但到上海读书的时候，与全国各地的同学聊起这个细节，几乎所有的男生都对这个“神秘的倩影”铭心刻骨。当时，我还以此为题材构思过一个小说。小说以乡村电影为背景，写的是电影快完的时候，由于卡片，或放映机故障，这个姑娘的倩影被固定在了银幕上。所有的公社社员都大吃一惊，因为这个姑娘，竟然是我们村里的女赤脚医生。这当然是不可能的。一看这个开头，就知道它或许是一个超现实主义作品，不过，我并未写完。这个在黑暗中向我们发出甜蜜笑容的姑娘，这个由幻想滋养的美丽泡影，也许早已超越了肉体和性别的界限，成了寂寞童年的一个忧伤的象征。

《红楼梦》

一九七六年九月，毛泽东主席逝世。在日复一日的哀乐声中，一个全新的娱乐和传播工具——电视，突然切入了农民们的日常生活。“乡村电影”这样一个高度仪式化的集体娱乐形式也开始走到了它的尽头。不过，这种更替并非在一夜之间完成。当时，农民们对于飘着“雪花”，有着巨大噪音，常受信号故障困扰的电视机，暂时还没有表现出什么热情和兴趣。似乎一直要等到《加里森敢死队》的问世，电视才有能力与电影真正分庭抗礼。

随着国家体制的转轨，意识形态的悄然变更，《洪湖赤卫队》、《早春二月》等一批曾经被禁止上映的电影开始进入了公众的视线。但是，让旧的“毒草”重见天日，并未阻止新的“毒草”的疯狂滋长。《春苗》、



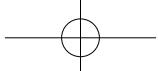
《欢腾的小凉河》、《决裂》等影片上映不久就被宣布为问题电影而遭到禁止。那个时候的政治气候阴晴不定，令缺乏政治敏锐性的农民一时难以适从。不久之后，日本电影《望乡》的公开放映很快就成为我们当地爆炸性的新闻。赤裸裸的性爱镜头公然出现在银幕上，农民们显然不敢相信自己的眼睛。在电影主管部门彻底查禁这部影片之前，各个乡村为了不让他们子弟纯洁的心灵受到玷污，开始了自发的抵制。而在我们的邻村北角，《望乡》被安排在了一个破庙里小范围放映，所有的儿童和青少年都被拒绝入内。我记得我和几个同伴围着那个破庙逡巡了大半个晚上，始终不得其门而入。

在“世道要变”的种种不安的猜测和议论中，戏曲片《红楼梦》重新获准上映，成了“乡村电影”充满魅惑力的编年史中最后一个重大事件。

我们当地的许多村民都是天生的戏曲迷。大部分南方戏曲，无论是扬剧、锡剧、淮剧，还是越剧和昆曲，都能使他们心醉神迷。而北方剧种则没有什么市场，除了京剧，特别是样板戏之外，他们大多不屑一顾。第一次放映《红楼梦》是在黄庄。很多远在十里、几十里之外的人都闻风而去。电影放到一半了，可许多观众还在途中一路打听黄庄的准确位置。最后，站在银幕反面的观众有许多人被挤入了池塘和粪坑。村与村之间发生的械斗令电影一度中止。后来，黄庄的大队书记通过话筒向观众喊话，他们决定第二天再放一场，这才平息了骚乱。不料第二天人更多。天还没有黑，远道而来的观众像蚂蚁搬家似地分批通过我们的村庄，田埂上，河道边，到处都是。其中不乏小脚老太和耄耋长者。黄庄人担心出事，不得不临时决定，将放映地点从大晒场改到稻田里。

那时是秋末，晚稻刚刚割完，田野里看上去一望无垠。我和母亲就是坐在堆满稻子的田埂上看完《红楼梦》的。由于距离实在太远，我们根本就看不清银幕上到底发生了什么事，同样，我也不是很清楚，周围的那些妇女为何什么也看不清却一刻不停地擦眼泪。

男人们普遍不太喜欢林黛玉。他们对扮演薛宝钗的演员吕瑞英情有



独钟。一位三十多岁还没有娶上媳妇的木匠一直对着银幕上的薛宝钗长吁短叹：贾宝玉不要你么，你就不要缠着人家了嘎，蛮好把我做老婆，我要你的哇——弄得我身边的那些女人又是哭，又是笑。

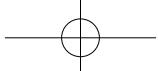
关于这部电影，我们村的一位生产队长曾说过一段很有名的话。他说，《红楼梦》这部电影当年的确应该被禁止。随着这部电影的恢复公映，村里的那些地富反坏右，那些不齿于人类的资产阶级牛鬼蛇神纷纷出笼，蠢蠢欲动，简直就他妈的像过节一样。就连我们村的头号反革命分子，当年号称能够双手打枪的国民党团副，竟然也成天哼唱着《宝玉哭灵》。资产阶级高兴之时，就是劳苦大众倒霉之日……

这位生产队长所不知道的是，几乎在同一时间，上海越剧团的《红楼梦》在资产阶级更为集中的香港，竟能连演十八场。由此可见，《红楼梦》所复活的不仅是一个尘封的时代，而是整个中国似断若连的民族文化记忆。

如果要我从曾经看过的无数乡村电影中挑选一部最令人难忘的影片，我也会毫不犹豫地选择越剧《红楼梦》，它堪称真正的脍炙人口，百看不厌。直到现在，我每隔一段时间，就会从DVD架上将它翻出来，独自一个人看上一遍，对我来说，这是唯一一部可以没完没了地看下去的电影。

仪式的终极

莫言曾经提到，他小时候看朝鲜电影《卖花姑娘》，每次看都会流泪。可他万万没想到，事隔三十多年后，他在家中重新看《卖花姑娘》时，竟然还会莫名其妙地流泪。由此，他得出一个结论：一部电影的好坏，与它会不会使人感动没有太大的关系。换句话说，我们不能以观看一部电影或小说是否会流泪为依据，来评价一部艺术品的优劣。他的话无疑是对的。不过，我却想到了另外一个问题。莫言事隔三十年后看



《卖花姑娘》仍会流泪，除了电影本身的煽情和悲剧性情节之外，还有一个不可忽略的因素，那就是他在过去中曾经为它流过泪。记忆在这里所扮演的角色，其功能比我们所想象的还要复杂得多。假如我们给今天的年轻人放映《卖花姑娘》，他们会流泪吗？

转眼间，我的儿子已经到了我们当年痴迷《小兵张嘎》的年龄了。妻子从同事那儿借了一盘DVD，一厢情愿地希望给他带来一个快乐的周末。小家伙毫不领情，当他恹恹地看到小嘎子点燃衣服烧鬼子炮楼的时候，终于伏在沙发上睡着了。我妻子并不甘心于自己的失败，她后来又找来了《地雷战》和《鸡毛信》，强迫他观看，其结果也颇令人伤感。她一边陪儿子看，一边吃力不讨好地还担任讲解：

“你猜猜看，鸡毛信藏在哪儿？我告诉你，就藏在大绵羊的屁股底下——”

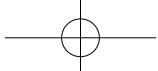
或者：

“快看，快看，马上就要出来一个房子一样大的地雷。其实那是鬼子的幻觉，鬼子用刀一劈，地雷‘轰’的一声就炸了——”

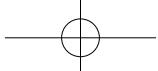
我儿子挣扎着抬起头，朝电视机瞥了一眼，随即一头栽倒在沙发上，依旧沉沉睡去。

一个时代结束了，混杂在其中的历史记忆、文化氛围和生活气息亦随之变得僵滞而呆顿。不管什么人的童年都是神圣的，但我们已不能返回。如今，按照我们那一带的乡村习俗，电影往往与死亡的消息结伴而行。只有在村子里死了人的时候，人们才会放一场电影来冲冲晦气，观看的人也寥寥无几。

有时候回到家乡，还能看到牛高。



他已经病得不行了，坐在通往大晒场的巷子口晒太阳。这个平淡无奇的人物，借着电影的光辉，一度耀眼夺目。随着乡村电影的终结，他的生命亦变得黯淡无光。牛高静静地坐在阳光之中，三三两两的孩子从他身边走过，没有人会停下来看他一眼。

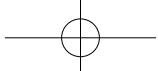


《中国》笔会

一九八五年夏天，我毕业留校，在华东师大中文系写作教研室当老师。暑期里有一个中学师资培训班，我被系里指定给主讲教师当助教。学校还没有给我分配教师宿舍，我只得暂时留在学生寝室里。学生大多回家了，第一宿舍空空荡荡。蝉鸣、暴雨和漫长的夏日，适宜于阅读和酣睡。我晨昏颠倒地过着日子，既轻松自在，又百无聊赖。

一天早上，我到系办公室取信，碰到了写作教研室的同事徐芳女士。她告诉我，晚上系里有一个座谈会，问我愿不愿意参加。那时徐芳已经是很有影响的诗人了，她先我一年留校，把提携我这样的文学青年看成是她理所当然的职责。虽然她只比我大一岁，可每次见到她，都只能恭恭敬敬地叫她一声“徐老师”。在徐老师主持的这次座谈会上，出现了两个陌生的面孔。其中年龄稍长、说话斯文一位，名叫王中忱；另一位身材健硕、目露精光的年轻人，人称吴滨。他们都是刚刚创刊不久的《中国》杂志社的编辑。两个人衣着朴素、笑容可掬，翘着二郎腿，手摇大蒲扇，没有一点北京钦差的派头。若非徐芳老师特意介绍，我们还以为他们是哪个生产队的蹲点干部呢。被邀请参加这个座谈会的人，囊括了华东师大的文学创作界几乎所有的精英。夏雨诗社的前后两任社长宋琳和张小波、散文社的社长姚霏，自然都悉数到场。

王中忱首先介绍了《中国》杂志社的办刊方针和基本宗旨。他说了很多，我们记住的似乎只有一点：《中国》杂志与其它文学期刊最大的不同，是致力于发表年轻作者锐意创新的作品，以发现文学新秀为己任。王中忱还提到，他们之所以撇开正常的组织程序，绕过地方作家协会和学校的各级组织，直接与文学爱好者见面沟通，目的也在于此。我们频频点头，可心里根本不把他的话当回事。话说得很好听不管用，你一旦把你作品寄过去，就满不是那回事了。在那个年代，默默无闻的作者要想发表作品真是太难了，用叶兆言的话来说，寄出去的作品就如同放出

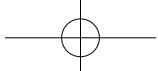


去的信鸽，用不了多久，它还会原封不动地飞回来的。能得到编辑部的退稿信已经很不错了，更常见的情形是，鸽子一出笼，就会飞出我们的视线，不知所终，音信全无。不过，考虑到王中忱是《中国》杂志的编辑部主任，他的话也在一定程度上代表了主编丁玲她老人家，他姑妄言之，我们也就姑妄听之罢了。

接下来，王中忱充分发扬了民主程序，提议让我们每个人依次发言，谈一谈自己的文学见解和创作近况。这就使得像我这样属于文学圈外围的初学者，也有了不慌不忙说话的合法机会。我在胡乱地发表了一通对文学的看法之后，就提到了不久前去浙江调查方言时写成的一篇小说。王中忱问我作品带来了没有，我回答说，当时是写在一个工作日志上，还未誊抄。王中忱就嘱咐我回去把它抄出来寄给他。见他这么郑重其事，说实话我当时就后悔了。那是一篇为打发旅途寂寞在火车上写成的游戏之作，目的是为了取悦坐在我对面的同伴——一位从事幼儿教育的老师。正因为这种游戏心理在作怪，所以写的时候，信马由缰，极尽夸饰之能事。这样的东西寄给人家，岂不是自取其辱吗？不过，小说誊抄出来以后，略作了些修改，我还是将他寄给了《中国》杂志社。

第二年（1986）初春的一天，我去学校的大礼堂看电影，在门口遇见了著名的文学批评家李劫。他远远地朝我喊了一句：你发在《中国》上的那篇小说我看了，很不错。那时我才知道，《中国》杂志社将我那篇题为《追忆乌攸先生》的玩笑之作真的登出来了。我的第一反应是如释重负。不管怎么说，王中忱这个人，说话还是算数的。又过了两个月，我收到了《中国》杂志社寄来的一份邀请函，让我暑期去青岛，参加中国作协的笔会。

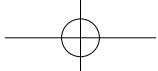
《追忆乌攸先生》是我正式发表的第一篇作品，不消说，参加笔会这样的活动，也是平生头一遭。可当时我正在经历失恋的打击，喜悦来得很不是时候。华东师大被邀请与会的，还有教育系的姚霏。我们各自去系里履行了报批手续，去十六铺码头预定了去青岛的船票，还准备了一



大堆后来根本没有派上用场的仁丹和晕船药。

青岛的笔会，被安排在海边的一座部队的疗养院里举行。为海军首长修建的这座疗养院，朴素中透着奢华，也可以说奢华中显出朴素。我所居住的那个房间，东、南两面朝海，躺在床上都可以看见大海中乘风破浪的军舰。除了宽大的卧室之外，每个房间都配有装饰考究的会客厅。当然最显眼的，莫过于屋里铺着的红色地毯。我还是第一次住在有地毯的房子里，感觉上很不真实。我的同屋和我一样，也没见过什么世面，他不断盘问我，这样的房子是给司令住，还是给军长住？我也说不出个所以然来。他是一位农民作家，来自山东的菏泽，名叫陈进轩。当他的家人接到来青岛开会的通知，满世界去找他的时候，他老人家正在地里挥汗如雨地割麦子呢。由于时间很紧，他从麦地里钻出来，一路小跑，直接就去了火车站。为了证明他并非说谎，老陈高高地挽起裤腿，执意要我去欣赏他那被麦茬戳得红肿的小腿。老陈是一个十分朴实的人，我们很快就混熟了。他给我讲了很多他们当地的奇闻异事、风俗掌故，还把他们地方上的一些少儿不宜的酸曲唱给我听。也许衣服没带够，我记得他每天都要把大量时间用在洗衣服上。

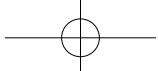
我原先以为所谓的“笔会”，就是将作家们召集到一起开会，可是我们在青岛的十多天里，会是一天没开过。也没人管你干什么。后来我们才知道，不开会，正是笔会的原则之一。看来这个世界上的新奇事还真不少呢。我和老陈结伴，在海边的沙滩上捡了几天贝壳之后，终于有点不知道如何打发时间了。好在不久之后，我又结识了一个新玩伴——来自福建的北村（我们当时还叫他康洪）。我们之所以走得很近，主要是因为年龄相仿，同时又都来自大学的缘故。开头几次见面，话题总是离不开残雪女士发表在《中国》上的《苍老的浮云》。北村是一个十分健谈且雄辩的人，他对各种名色的西方现代小说理论十分熟悉，而且常常夹带着一些自己的私货，不时发明出一些只有他自己才能搞懂的概念来。我记得他所发明的最让人费解的理论之一就是“暗射”，很容易使人联想



到“谋杀”和“伏击”，以及诸如此类见不得人的勾当。不过，那时的北村基本上还是一个腼腆、纯情的青年，似乎正在热恋中。如果你看见他愁容满面，那一定是因为找不到地方给远在福州的女友打电话；如果看见他情绪过于亢奋，多半是因为刚刚给女友打完电话。他不知从哪里搞来了一本克洛德·西蒙的《佛兰德公路》，是编辑部的校样，还未公开出版，书名被错误地翻译为《弗兰达尔的道路》。这部书的清样引发了我们持久而热烈的讨论，但讨论的重点仅限于这本书的题词：

我过去以为自己在学习怎样生活
其实是在学习怎样死亡

丁玲因为身体原因未能到会，让我们一睹大师风采的希望落了空。而王中忱据说要在北京的编辑部看家，也让人不太好理解。因此，我们基本上是跟在吴滨的身后转。参加这次笔会的作家，依照年龄、职业以及熟悉程度，自然而然地形成了不同的圈子。由吴滨招呼着，在这些圈子之间不停地穿梭往来，成了我们每天的日常功课。陈明和牛汉先生平常很少露面，我们只能偶尔在餐厅里朝他们远远地瞄上一两眼。北岛、多多和徐星他们扎成一堆，似乎也不太容易接近。他们在晚上偶尔也会举办一些交谊舞会什么的，据北村说，舞伴还是从青岛歌舞团请来的专业演员。我倒是很想去长长见识，但我们屋的老陈认为去跳舞纯属浪费时间，还不如关在屋里下盘象棋来得好玩。多多据说早年受过正规的声乐训练。有时候，在众人的央求下，他也会在餐厅里唱上一段歌剧或艺术歌曲，我们在尚不知歌剧为何物的前提下，一致公认他比专业演员唱的还要好。而北岛和我也有过一次交谈。当时我们正在前往崂山的途中。在车上，我们恰好坐在一起，一句话不说似乎不太礼貌，也有悖人之常情。于是他忽然问我道：你是从哪里来的？我回答说：上海。他接着道：以后来北京，找我玩来。我说，那敢情好。谈话就此结束。还有



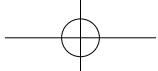
几位作家，似乎是从部队里来的。他们总爱神秘兮兮地聚在一起畅谈政治内幕。有一天，我和老陈去他们屋里串门，恰巧碰见他们在讨论林彪和陈伯达的逸闻趣事。那些当初听上去匪夷所思的无稽之谈，在今天居然为大量的文献资料所证实，可见他们也不是一般人。

在二十刚出头的这批作者中，除了北村、姚霏和我之外，还有两位女作家。其中之一是来自中国最北端加格达奇的迟子建，另一位则是沈阳军区创作组的庞天舒。可是尽管年龄相当，迟子建和庞天舒也不怎么乐意搭理我们。即便是在路上遇见了，她们也懒得用正眼瞧你。不管怎么说，这种男女作者不相往来的局面多少有点不太正常。而据姚霏说，打破这种壁垒的最好的办法，莫过于我们主动去登门拜访。登门拜访的方法虽好，可时机的选择可能有些问题。一天中午，当我们敲响了女作家的房门之后，里面传出的声音竟然是“我们正在睡觉”。不过，房门总算是打开了。庞天舒将我们让进客厅，忙着为我们倒水沏茶。于是我们立即热烈地讨论起文学来。从中午谈到下午四五点钟，直到睡眼惺忪的迟子建从卧室里走出来。她露面之后的一番话，像是在和我们打招呼，可分明又像是在对我们冷嘲热讽：“我看你们聊了半天，也没聊出什么名堂来嘛！什么托尔斯泰呀，陀思妥耶夫斯基呀，不都是些文学常识嘛。文学常识又有什么好聊的呢？害得我一个下午没睡好觉！”

我们愣了半晌，除了落荒而逃之外，似乎也想不出更好的办法来。

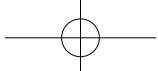
多年后，我与迟子建成为很好的朋友之后，她仍向我抱怨说：那天下午，你们的烟抽得也太凶了。可见她当时对我们的印象有多么恶劣。

说起来，在青岛笔会期间，和我来往最多、关系最近的作家，既不是北村和姚霏，也不是我的同屋陈进轩，而是来自长春电影制片厂的韩志君和贵州作家李宽定。两个人都颇有大哥风范，到哪儿都愿意捎上我。到了笔会的后半程，我们三个人几乎有点形影不离了。老韩是著名的编剧，代表作是《篱笆，女人和狗》，而李宽定则是乡土小说的代表，根据他的小说改编的电影《良家妇女》也正在热映中。笔会结束后，他



们去上海访友，正好与我同船。有一次我们在甲板上闲聊，老韩问我有没有女朋友。我说有过一个，不过刚刚分手。在一旁的李宽定就安慰我说，没关系，到上海之后，我再给你介绍一个。我以为他是说着玩的，哪里知道我们抵达上海之后不久，他真的不知从哪里找来了一个女孩与我见面。看来，在那个年代说话算数的，也不止王中忱一人。尽管那个女孩的修养和美貌让人一见难忘，但我却无法对她有任何表示，因为回到上海的第二天，一度分手的女友就与我和好如初了。

在此后的二十五年里，我与老韩再未谋面。至于李宽定，我们曾有过一段时间的书信往来。我也曾在一九八七年邀请他来华东师大做过一次讲演，后来音讯日疏，渐渐地就失去了联系。



第二章

寻章摘句八篇

息夫人

楚宫慵扫黛眉新，只自无言对暮春。

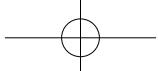
千古艰难惟一死，伤心岂独息夫人。

——清·邓汉仪《题息夫人庙》

据徐承烈《燕居琐记》记载，明末时有一巨公，与泰州人邓汉仪相善。明亡时，汉仪劝他殉节，巨公不从。后来，汉仪游楚归，巨公问他有无近作，邓汉仪即将《题息夫人庙》一诗呈览。巨公读罢愀然不乐，遽患心疾而卒。

诗中“息夫人”一典，或出于《左传》。春秋时，息侯与蔡哀侯都娶了陈国国君的两位女儿。息侯夫人息妫出嫁途经蔡国，哀侯与息妫相见时或有非礼之举，息侯一怒之下，引楚军攻蔡，俘获蔡哀侯。楚文王因闻息妫美艳，索性一并灭息。息妫归楚后侍奉新主，文王问她为何终日愁眉不展，息妫答曰：“吾一妇人而事二夫，纵弗能死，其又奚言？”

我以为，这个故事引得后人津津乐道或者聚讼纷纷的关键，实源于息妫的这句答语。她既非慷慨赴死以全名节，也不是全无心肝，媚新主以邀荣宠。顺从之中不忘旧主，无言之抵抗情见乎辞。这句话说得很实在，本无暧昧之处，却将后世对此事的议论置于暧昧之中。不论是王维、刘长卿，还是杜牧，基本上都是在叹惋与同情之间打转转，其背后最重要的评价尺度，自然是所谓“临难不苟且”的道德铁律。为了让息



妫的形象更完美一些，好事者敷衍出息妫与守城门的丈夫相遇，并给予她再度自杀的机会，就毫不奇怪了。

邓汉仪的这首诗写于明、清易代之际。那时候，关于士大夫死节问题的争论，正甚嚣尘上，愈演愈烈。死与不死固然是清浊的分界，就连早死和晚死也会成为判定人物的依据。要理解这首诗的写作背景，钱牧斋临难之踌躇反复，本身就是一个很好的注解。邓汉仪仅凭这一首小诗而名载史册，亦非无因。末二句“千古艰难”与“岂独”的对应，寓意含蓄、深邃，并生发出无尽的感慨，其讽喻的对象，除了明末“巨公”之外，也指向芸芸众生，甚至包括作者自己。死之艰难，居然被当做一个问题提出来，在“慷慨赴死”的神话面前，也足以动人听闻。

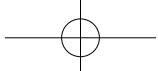
颜习斋在读《甲申殉难录》至“愧无半策匡时艰，唯余一死报君恩”时，竟凄然泣下，废卷浩叹不已。痛定思痛之际，他评价人物功过的标准，已从“能不能死”悄然过渡到“是否有益于世”了。正因为如此，王昆绳才会说他“开二千年不能开之口。”

叔向的担忧

国将亡，必多制。

——《左传·昭公六年》

公元前五三六年，郑国子产命人“铸刑书。”按照杜预的解释，所谓的“铸刑书”，指的是将国家的法律条文铸于鼎上，“以为国之常法”。将国家法律公然铸于鼎上，目的无非是两个：其一是使法律彰显于光天化日之下，从而结束“刑不可知”的神秘化历史；其二，凸显法律不可改易的威严。子产铸刑鼎，在历史上意义重大，有学者将之视为中国第一部



成文法的正式发布。

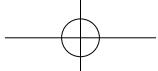
然而子产的这一做法却遭到了叔向的严厉批评。叔向是晋国著名政治家，孔子尊称他为“古之遗直”。邻国铸刑鼎一事，竟然让他移书子产，据理力争，可见此事非同小可。这封信开头就说：如果我原先对你的政治主张还抱有期望，那么这种期望现在已经停止了。失望之情，溢于言表。

叔向认为，“民知有辟(法)，则不忌于上。并有争心，以征于书，而侥幸以成之。”“弃礼而征于书，锥刀之末，将尽争之。乱狱滋丰，贿赂并行。”“国将亡，必多制。”子产的回信不卑不亢，倒也很值得玩味。他说：我不能遵从您的意见。我不才，不能像您那样长远地考虑子孙后代的事情，我的目的在于救世啊！

在那封著名的信件中，叔向似乎倾向于将法律看成是一种不得已的手段。从表面上看，他的观点确有维护“礼制”的动机。但他真正感到担忧的，是“铸刑鼎”的后果——对法律的条文的种种利用，会使法律本身变成一纸空文，然后统治者必须用更多的法律条文加以补救，从而造成恶性循环。关于这一点，司马光在《资治通鉴》中引用叔向的观点时，把话说得更为明确：“禁令益多，防闲益密。有功者以阁文不赏，为奸者以巧法免诛。”

实际上，叔向所要维护的“礼制”本身也具有法律的性质，从某种意义上说，甚至还高于子产的“成文法”，这也是中国传统社会以礼为本，以法为末这一信条得以维持的重要原因。两年前，我去哈佛访问，黄万盛教授曾向我提及，有一位韩国留学生写了一篇博士论文，题目似乎就叫做《礼：作为中国古代社会的宪法》。可惜的是，这篇论文我至今没有读到。

发生于二千五百多年前的这场礼、法之争，也使我联想到了另一个问题。在西方，现代小说恰恰是伴随着对现代法律的质疑和批判而诞生的。从陀思妥耶夫斯基、卡夫卡到加缪，都是如此。



坑灰未冷

竹帛烟销帝业虚，关河空锁祖龙居。

坑灰未冷山东乱，原来刘项不读书。

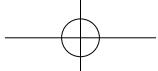
——章碣《焚书坑》

唐代诗人张碣的这首诗，因毛泽东的重视，自上世纪五十年代至今，颇多学人引用。后两句语调冷峭，也很有幽默感。如今，“坑灰未冷”已近乎习惯用语，形容事变之速，常有出人意表者。

秦始皇灭六国而有天下，期望江山长存，帝祚永续，所虑亦不可谓不周。正如方孝孺在《深虑论》中所指出的，虑天下者，常图其所难而忽其所易，备其所可畏而遗其所不疑。然而祸常发于所忽之中，乱常起于不足疑之事。秦得天下，变封建而为郡县，以为兵革不可复用，天子之位可以世守。不意亡秦者实起于陇亩草泽之间。方孝孺的这番议论，与章碣《焚书坑》的寓意如出一辙。

作为一种极端化的政治尝试，“焚书坑儒”在历史上留下笑柄，自不足怪，但这件事本身却并不那么可笑。阿根廷作家博尔赫斯从中解读出来的，是一种人类企图消灭过去的记忆，让历史重新开始的冲动。类似的狂想，其实一直存在于古往今来的人类意识中。塞缪尔·约翰逊曾提到，在克伦威尔所召集的一次人民议会上，有人就十分严肃地提出，焚毁伦敦塔保存的所有档案，以便抹掉对过去的全部记忆，让生活重新开始。美国作家霍桑还写过一篇寓言故事，题为《大地的燔祭》：世界各地的人聚集在美国西部的草原上，燃起一堆篝火，烧掉包括书籍在内的所有与记忆相关的物品。博尔赫斯认为，和秦始皇一样，所有废除过去的企图都是徒劳的，因为人会做梦。即便没有书籍，人类也会梦见过去的一切。

不过，秦王朝虽二世而亡，却也在历史上留下了它的丰厚遗产。比



如，以法家思想为中心的政治变革影响深远，在“变法”的旗号下试图借尸还魂的后继者，代不乏人。李贽认为，后代的政治家在指责“暴秦”刻薄寡恩的同时，并不影响他们私底下悄悄地使用“韩非之法”。当然，秦王朝对后世最大的馈赠莫过于郡县制的施行。这一制度垂两千余年而不能改易，足见其生命力。即便如此，还是没有多少人打算感谢它。王夫之在《读通鉴论》中就曾发表过这么一番著名的感慨：

呜呼！秦以私天下之心而罢侯置守，而天假其私以行其大公，存乎神者之不测，有如是乎！

灌夫骂座

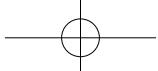
魏其之举以吴楚，武安之贵在日月之际。

——司马迁《魏其武安侯列传》

《史记》妙文，读之脍炙人口，常有手不能释卷者。诸多篇什中最令我啧啧称奇、百读不厌的，当属《魏其武安侯列传》。此文人物传神，事迹精微，世态人情亦无奇不备。另外，此文独有的平行映衬、互为镜像之叙事法，实为天工人巧，咀讽涵咏，意味深长。

魏其(窦婴)和武安(田蚡)皆有外戚门第背景。魏其忠信而沾沾自喜，武安险谲而纨绔恣骄；魏其奋迹戎行，以平吴楚之乱而名显，武安一无所能，倚宠怙势而身贵；魏其贵时，武安逢迎伺酒，跪起如其养子，武安势炙，魏其失意息影门墙，竟遭杀身之祸；魏其有一姑妈窦太后，武安有一姐姐王太后；魏其有窦太后而不知倚重，反而屡屡得罪，武安则因椒房之亲而横行无忌，连武帝也无可奈何。

由于采用了对举映照的叙事方式，作者写魏其，实际上也在写武



安，反之亦然。魏其为正笔，武安就为陪笔，反之亦然。一正一陪，一明一暗，如此分分合合，一路写来，犹如三月望桃花春水，杳渺飘忽，让人茫然不知其际涯。景帝崩而窦太后亡，武帝立而王太后起，原先两人在伯仲之间，至此彼此消长，冷热悬殊，一篇合传似乎已有收结之势。不料斜刺里忽然杀出一个灌夫，又搅得风生水起，原来好戏还没开场。文章也奇峰突起，波诡云谲，叙事散朗多姿，实有鬼神不测之妙。

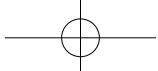
灌夫骂座的故事，想必读者耳熟能详，此不备述。毫无疑问，灌夫的酒后一怒，是整个故事急转直下的关键。魏其与武安的正面对决，似乎势所难免。即便如此，魏其如洞悉时变，及时收手，仍可免祸。然而魏其明知灌夫不能救而必救，朝堂对决不惜孤注一掷，救之不得，竟然祭出所谓先帝遗诏，明摆着是自己要往死路上走。灌夫不过是时常惹祸的一介武夫，魏其何以会锐身相救？倘若一定要细较个中关节，最好的办法是将文章重读一遍。

作者的文字确实有一种迫使你随时重读的力量。比如说，如果你实在不知道汉武帝在对待二人恩怨上的真实态度，如果你弄不清始终没有出场的淮南王为何也是故事的一大埋伏，如果你对韩安国、籍福等汉代人物微妙的言辞感到困惑难解，除了把这篇文章重读几遍，还有什么更好的办法呢？

尼采与音乐（上）

没有音乐，生活就是一个谬误。

——尼采

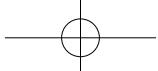


青年时代的尼采迷醉于狄俄尼索斯的智慧——它既是尼采哲学的出发点，也是最终的栖息地，而音乐则是哲人孤独旅程的第一推动力。对早年的尼采来说，音乐不仅仅是一种欲望和娱乐的方式，同时也是一种预示着幽暗命运的深刻激情。在尼采看来，人的世俗欲望可以分为不同的等级，被他排在第一位的是音乐的即兴发挥，紧接着是瓦格纳的音乐，再往后才会轮到我们这个世界最大的“真理”：肉欲。尼采本人喜欢坐在钢琴前即兴地弹奏，后来还一度尝试作曲。他所创作的音乐作品被瓦格纳称为“可怕”，但在很长一段时间之内，瓦格纳仍然将尼采视为自己最重要的知音。比如说，瓦格纳在1872年6月25日给尼采的一封信中就这样说道：“除了我的妻子，您是生命给我带来的唯一收益。”

不用怀疑尼采在音乐方面的精深修养。事实上他的音乐趣味也非常宽泛——除了瓦格纳之外，他迷恋舒伯特、贝多芬、舒曼，当然还有瓦格纳艺术上的死敌勃拉姆斯。他对勃拉姆斯的重视，也是导致他和瓦格纳友谊破裂的原因之一。我们或许也可以从尼采对欧洲近现代音乐创作所产生的影响来描述他与音乐的关系。举例来说，理查·斯特劳斯所创作的《查拉图斯特拉如是说》名闻遐迩，而马勒也一度将自己的音乐作品命名为《快乐的科学》。

不过，在尼采那里，“音乐”一词也许还有更为深邃、复杂的含义。有时候，它是“艺术”的代名词，而艺术则是人类面对虚无、没有任何目的的世界的最后慰藉；在更多的场合，音乐被尼采描述为一种“解放的力量”，是我们了解世界隐秘和真相的主要途径。对此，列维斯特劳斯也表达过类似的见解：在音乐中也许存在着人类最后秘密的钥匙。

对于音乐的研究和思考，在尼采的哲学中始终扮演着重要的角色。他在研究古希腊戏剧的过程中，将语言和音乐进行了区分。他认为舞台的戏剧语言是理性的、阿波罗式的；而来自合唱队的音乐则属于狄俄尼索斯的智慧，暗示着另一个世界的真相。那是一个秘密、危险和幽暗的世界——至少在尼采看来，这是自苏格拉底以来的理性主义故意忽略掉



的一个世界。

当然，如果我们要寻找一个最合适形象来说明尼采和音乐之间的关系，这个形象只能是塞壬。

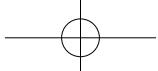
尼采与音乐(下)

不论是康德、叔本华、尼采，还是海德格尔或阿多诺，他们都习惯于将所谓的“真实世界”形容为幽深浩渺的海洋。在康德那里，这个世界被称为“物自体”，到了叔本华，它被表述为“意志”，尼采则是“狄俄尼索斯”，而海德格尔和阿多诺则分别将它称为“存在”和“自然”。然而这个世界并非空洞无物。在幽暗和沉寂的最深处，永恒的歌者塞壬一直在发出令人魅惑的歌唱。

塞壬是恐怖与美丽的复合体。它显示出希望和诱惑，也预示着倾覆和毁灭的危险。由于塞壬的存在，水手和航海者永远处于两难的悖论中。面对歌声的诱惑，你当然可以选择回避，远远地绕开它以策安全，也可以无视风险的存在，勇敢地驶向它。据此，人的生活也被划分为两种基本类型：安全的生活和真正的生活。

早年的尼采一直试图寻找第三个选择。他最终找到的一个差强人意的象征性人物，正是奥德赛。奥德赛所发明的办法，是命人将自己绑在桅杆上。这样，他既可以聆听塞壬的歌声，又不至于因诱惑的迷乱而葬身大海。而在《启蒙辩证法》中，阿多诺再次讨论了奥德赛这一形象。与尼采所不同的是，阿多诺认为奥德赛所选择的不是什么别的东西，正是为尼采所批判的苏格拉底式的“理性”。也就是说，奥德赛是比苏格拉底早得多的理性主义的源头之一。

文明、宗教、理性乃至科学为人的生存提供了越来越多的保护，同



时也是对塞壬歌声的远离和忽略。“祛魅”一词生动地揭示出这种保护所遗漏的部分。尼采曾多次感慨说，假如我们听任理性的指引，对塞壬的歌唱充耳不闻，那我们可怜的生活中就只剩下了两样东西：生意和娱乐。

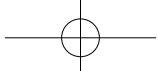
从某种意义上说，与尼采同时代或稍后的小说家们似乎也遇到了同样的悖论和虚无。和尼采一样，陀思妥耶夫斯基也深深地浸透在所谓“后塞壬时代”的悲哀之中，只不过他选择的道路与尼采完全相反。尼采选择了非理性的“超人”，陀思妥耶夫斯基则选择了非理性的谦卑。托尔斯泰所发现的自我拯救的道路是“激情”。他和海德格尔曾经不约而同地宣称，没有激情，生活其实毫无意义。《安娜·卡列尼娜》就是塞壬神话的另一个版本，作者在安娜身上寄托的激情正是对卡列宁式“安全生活”的悲剧性反抗。卡夫卡似乎把塞壬变身为不可企及的城堡。对于理性的反抗，可以是激情、癫狂、乃至于游戏，卡夫卡则贡献了一个新概念，那就是孩子气般不管不顾的任性——这正是卡夫卡寓言的最大隐秘。

《新五代史》

不阅薛史，不知欧公之简严。

——赵翼《廿二史劄记》

欧阳修撰《五代史记》(后世称为《新五代史》)的出发点之一，在于他认为官修的《五代史》(薛居正等撰，史称《旧五代史》)繁琐失真，未能起到垂戒后世的作用。欧阳修一反薛史的作法和体例，重褒贬，尊义理，深得《春秋》和《史记》笔法之精微，历来为史学界所称道。陈寅恪在《赠蒋秉南序》中曾说：“欧阳永叔少学韩昌黎之文，晚撰《五代史记》，作义儿冯道传，贬斥势利，尊崇气节，遂一匡五代之浇漓，反之

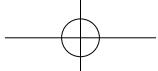


醇正。故天水一朝之文化，竟为我民族遗留之瑰宝，孰谓空文于治道学术无裨益耶？”赵瓯北也称赞此书“寓春秋书法于纪传之中，虽史记亦不及。”

五代之篡弑相寻、奇祸相续，几至于朝不保夕，在中国数千年历史上，巨创深痛恐无出其右者。五代于中原历梁、唐、晋、汉、周诸朝，在其它地区，也有吴、南唐、前蜀、后蜀、闽等十国之割据政权。以中原而论，历时五十三年，易五姓，有十三君；在这些君王中，被弑而不得善终者，竟有八人；长命的王朝不过十多年，短的也就三四年而已。推究考辨这五十三年的历史，首先遇到的问题，就是乱世的由来，也就是说，这样一个骨肉相残、人伦夷灭的时代是如何造成的。如果说，“唐肇五代之乱”是一个历史共识，如果说，安史之乱所导致的藩镇割据是五代的源头之一，那么，对唐代的政治、文化和典章制度本身加以检讨就十分关键——这恐怕也是宋代政权一反唐弊，在政治制度方面开出新局的原因之一。

欧阳修在《新五代史》中，对制度方面的考量尤为留意。此前他与宋祁在编撰《新唐书》时，对典章制度的重视众所周知，细大不捐，论辩不厌其烦。由于五代实无任何稳定的“制度”和礼乐文章可言，所以，当他发出“呜呼，五代礼乐文章，吾无取焉”这样的悲叹时，其内心的沉痛可想而知。但我觉得，欧公在这部历史著作中最为关心的荦荦大端，仍在道德层面。所谓礼乐崩坏、纲常道绝、世道人心鱼烂而不可救。这与后来黄宗羲、顾炎武总结明亡教训的思路一脉相承。用钱穆的话来说，所谓乱世，先乱在我们心上。要挽救时弊，首先得匡风气，正人心。

不过《新五代史》最让我折服的地方，莫过于它的春秋笔法：辞近义远，褒贬精审，确乎当得起赵瓯北所推许的“简严”二字。



安重诲

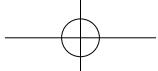
独见之虑，祸釁所生。

——欧阳修《新五代史》

明宗李嗣源是后唐的第二个皇帝，李克用的养子。在位七年，于五代之君王中最为长世。此人虽以谋反弑君而登上大位，但历史上对他的评价还不错。欧阳修借助于所谓的“长老”的声誉，说他为人纯质、宽仁爱人，不近声色、不乐游猎。在位时兵革稍息，年屡丰登。其实正面评价只有一句：爱民恤物，有意于治。至于说他宽厚待人，欧公虽也附和，但也不忘了立刻加上一句：果于杀人。

明宗自己就是以养子的身份弑君而当上皇帝的。问题是，他自己也有一个养子，那就是潞王从珂。也许明宗内心要拼命忘掉自己是如何当上皇帝的吧，他把养在身边的这个潜在祸患也一并忘掉了。从珂的反骨，早已被枢密使安重诲看在了眼中。当时，枢密使的职位与宰相差不多，他的实际权力很可能还高于宰相。这从安重诲矫诏杀宰相任圜，而明宗竟不能究一事，可以看出端倪。

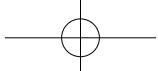
安重诲自幼追随李嗣源，为明宗的江山做了无数大事，可谓尽忠劳心，鞠躬尽瘁。但安重诲一生中最想做的一件事，其实是为明宗剪除作为肘腋之患的潞王从珂。此事功败垂成，直接导致了后唐的覆亡。安重诲明敏谨恪，自奉甚俭，但恃功矜宠，势动天下。他擅斩马延，诬杀宰相倒也罢了，居然还在皇帝身边安排了谍报。到了后来，甚至连皇帝都怕他。河南县给皇帝献了嘉禾，他说是假的；夏州人献了白鹰，皇帝居然要偷偷运进宫中，训诫左右“勿使重诲知也”。潞王当上河中节度使后羽翼渐丰，重诲遂加快了除灭从珂的步伐。他用的办法，竟然是遣亲信杨彦温领重兵直接下手，事败之后，又不得不杀彦温以灭口。这就犯了



大忌。当明宗说自己贵为天子，竟连儿子都不能庇护时，重诲危矣！不久后即被罢官，与妻子一并被扑杀于家中，儿子崇緒、崇贊旋亦被杀。

安重诲的悲剧，读上去也颇有喜剧性。用今天的话来说，重诲把皇帝的事完全看成了他自己的事，他要为皇帝除奸，可皇帝却“吾儿吾儿”地叫得亲切呢！他在临死前犹耿耿感叹：“我固当死，但恨不与国家除去潞王。”对于这个人物的悲剧，欧阳修只用了八个字来概括：独见之虑，祸衅所生。从这八个字，也可以看出，当时朝廷的礼仪和典章制度溃烂到了什么程度。

从珂后来果叛，明宗子嗣被悉数杀尽。从珂本人当了几天皇帝后，很快被石敬瑭攻陷都城，自焚而死，余骨葬于道旁，其土一陇，路人皆为之悲。



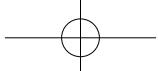
解忧如浣衣 ——《CD流浪记》读后

有一年在台北开会，茶歇时遇到了复旦大学的老友倪伟。闲谈中我向倪伟打听，在台北哪儿可以买到CD唱片。倪伟说：“你想买CD，最好找老吕。台北的唱片店，没有他不知道的。”他一边这么说，一边伸长了脖子四下张望，仿佛随时都可以把那个他称作“老吕”的人，从喧闹的人群中提溜出来。我又问他老吕是谁，倪伟的神色稍稍有点讶异：“吕正惠啊！”听他的口气，好像在台湾不认识吕正惠，是一个很大的罪过似的。

倪伟一连问了好几个人，都说不清老吕的去向。最后，老吕的一位弟子告诉了我们准确的消息：她看见老师被几个学者簇拥着出了门，大概是去泡咖啡馆了。中午吃盒饭的时候，我看见倪伟领着一个年近六旬的老者朝我走过来，便赶紧起身与他寒暄。这人相貌奇古，嘴巴阔大，脚蹬凉鞋，衣着松松垮垮，一身山民装扮，与我平时所常见的那些衣履鲜洁、望之俨然的台湾学者很不一样。没聊几句，老吕就问我想找哪一类的CD唱片。我告诉他，有一套菲利浦公司出的莫扎特弦乐四重奏、五重奏合集，是意大利四重奏组所录制的版本，在大陆不易找到，想看看台湾有没有。老吕一听，满不在乎地对我说：“这套唱片倒不难找。我记得附近的一家唱片店就有。我们这就过去，怎么样？”

就这样，我跟老吕见面还不到五分钟，就糊里糊涂地跟着他出了会议大厅。我们从门口的立交桥下穿过，又走了几条街，来到了一家门脸不是很大的唱片店。老吕报上CD曲目和版本，老板只简单地说了句“断货”，就不再理会我们了。因下午还有会，去其它唱片店，时间来不及。我们在店里随处转了转，最后悻悻而归。

一年后的某个夏日，我记得是在一次学术会议的开幕前夕，清华大学的王中忱教授笑嘻嘻地走到了我跟前，将一套崭新的莫扎特四重奏、



五重奏合集交到了我的手上。他说，这套唱片，是老吕托社科院文学所的一位学者从台湾带回来的。他还说，为了替我寻找这套唱片，老吕转遍了台北的唱片店，最后是在台中买到的。

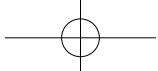
这大概就是我与吕正惠先生相识的缘起吧。

后来，老吕携夫人来清华讲学，我与王中忱、解志熙教授陪他在甲所喝酒。为了答谢他四处奔波为我买CD的辛劳，我回赠了他一套匈牙利作曲家巴托克的弦乐四重奏唱片。那时，我虽不知道老吕在音乐欣赏方面的喜好和趣味，但也隐约听说，他对西方二十世纪的作曲家很有研究。我想，送他巴托克，总是不会错的。不料，老吕告诉我，相同版本的唱片，他已经有一套。仿佛是为了让我宽心似的，他很快又接着说，我送他的这套唱片，他一定会作为礼物珍藏。而家中已有的那套，他回到台湾后就拿去送人。

再后来，老吕时常来北京开会、讲课，我也有了更多的机会与他一起饮酒畅叙。渐渐地，我们就成了无话不谈的朋友。

今年八月底，我在捷克南部的一个小镇旅行时，同时收到了吕正惠先生和他的责任编辑发来的电子邮件，得知老吕的《CD流浪记》一书，即将在北京大学出版社重版。这本书在大陆已印过两次，多年来，一直为古典音乐爱好者所重视。对于这本书的存在，我虽时有耳闻，但一直没有机会拜读。这次听说它在北大出版社增补再版，就有了即刻阅读的冲动。好在九月初，我从欧洲回到北京之后，这本书已经放在了我办公室的书桌上。

说实话，在我和老吕不算很多的交往中，我总是为他身上某种特殊的禀赋和气质，感到既迷惑又好奇。换句话说，我对于台湾还能有这一流的人物存在，暗暗感到有些吃惊。得益于作者直言无隐的写法，我在一字一句读完全书之后，老吕云遮雾绕的身世和行迹，已经有了一个十分清晰的轮廓。这本书，也多少印证了我对他为人的种种猜测——简单来说，我觉得老吕是属于那种在文化和历史进程和时间洪流中，进化得



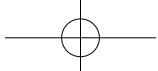
不够好的那一类存在物。我的意思当然不是说，老吕这个人完全拒绝进化，而只是想说，他在进化之后留下了太多顽固而坚实的剩余物。关于这一点，我准备放在后面去谈，现在回过头来先说说这本书。

既然这是一本谈论西方古典音乐的著作，在阅读这本书的过程中，以下三个方面的问题，就不能不引起我特别的兴趣和关注。第一，作为一个拥有至少7000张CD唱片的资深“发烧友”，老吕是如何走上爱乐之路的？最初的契机是什么？多年来迷醉于西方古典音乐这一经历，给他的生活带来了哪些乐趣或助益？第二，老吕的欣赏趣味如何？他对西方音乐史有何特殊见解？第三，聆听古典音乐，在多大程度上影响到了他的世界观、文学观以及人生态度？接下来，我打算结合这本书的阅读体会，逐一谈一谈对这些问题的看法。

根据老吕在《一点回忆》中的自述，他在读高三时，一位汪姓同学给了他这样的忠告：对于好静不好动的人来说，养成听古典音乐的习惯，将来大有好处。这位同学后来与老吕失去联络，不知所终。但同学的这句忠告，或许就是老吕走上爱乐之路的最初根芽吧。在大学读书期间，老吕开始通过听盗版黑胶唱片，慢慢地进入了西方古典音乐的世界。等到结婚之后，他终于有了一些闲钱，便为自己购置了一套“花费奢靡”的音响。

不过，在这一时期，老吕对古典音乐的泛泛涉猎，与浅尝辄止的普通爱乐者并无多大的不同。古典音乐作为日常生活的装饰和点缀，除了音乐本身的美之外，吸引他的很多东西，也许都与音乐无关。也就是说，“听音乐”，只是乐趣和情调的一部分，对生活而言还远不是必需品。正如老吕在谈及自己购置音响的心情时所坦承的那样：“我们为了自己能过上中产阶级的生活而高兴。”就像儿童在得到糖果时常有的情形一样，他不仅会贪嗜于糖果的美味，也会为包装糖果的彩色玻璃纸而感到欣悦。

在这本书中，老吕有一篇很有意思的文章，题为《二穆娇娃》。刚看

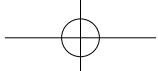


到这个题目时，我还以为有位音乐家名叫“二穆娇娃”呢，读到后面才知道，原来“二穆”指的是小提琴家穆洛娃和穆蒂，而所谓“娇娃”，当然指的是二人在CD封面照片中呈现的美貌。老吕其实对穆蒂演奏技艺评价不高，他后来不断追买穆蒂唱片的原因之一，或许是因为音乐家容貌所发生的“可喜变化”——她从一个稍显稚嫩的美少女，已摇身一变为“明艳动人”的少妇。同样，老吕之所以成为钢琴家皮尔斯的拥趸，不仅源于皮尔斯的封面照片十分“迷人”和“性感”，还因为中年后的皮尔斯笑起来的时候，很像列夫·托尔斯泰在小说中所描述的安娜·卡列尼娜。难怪有人讥笑老吕是在追逐“封面女郎”，而不是在听音乐。

老吕真正对古典音乐表现出癫狂般的痴迷，以至于“不能一日无此君”，恐怕与他突然遭遇到的重大人生变故有关。关于这件事的始末，老吕在书中论列甚详，我这里就不再交代了。我想说的是，台湾的政治和社会巨变（加上他最钟爱的妹妹自杀身亡），不仅让他的日常生活出现严重的危机，使他一度心满意足的中产阶级生活世界彻底坍塌，甚至就连生活信念本身都出现了分崩离析的状况。用老吕自己的话来说，他看不下任何书，写不出任何文章，每天抽两包烟，时常深夜醉倒街头。在这一时期，古典音乐成了他继续生活下去的重要理由之一。

我想，聆听古典音乐这一行为，在老吕的人生危机中所扮演的角色，大概有以下几个方面：对于他极感痛苦、孤独的境遇而言，音乐是避难所；对于他失去信心的生活而言，音乐是打发无聊的工具（海德格尔对“无聊”的简单定义是：你越是希望时间很快过去，时间越是赖着不走）；对于他“躲进小楼成一统”的情感意志来说，音乐成了隔绝周围世界的幕障；最后，对于必须找出点什么事做而不让自己发疯的“操心”或“筹措”而言，购买唱片就成了一个代偿性的日常行为。

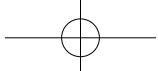
老吕历年来所购买的CD唱片，竟然多达七千至八千张。拥有如此之多的CD，是一个什么概念呢？也许有一部分读者，对这个数字没有什么切实的感觉，我在这里可以稍稍解释一下。因为老吕所购买的CD



全部都是正版(正版CD有高价、中价和平价之分)，而且其中有很大一部分是所谓的名盘，姑且就按中价版每张120元的平均价格来计算，将这些唱片全部买回家中，大概需要花费80—100万人民币。对于一个仅靠教师工资维持生计的人来说，他在唱片上的惊人花费是不难想象的。当然我们也可以换一个算法：如果每天听一张唱片(通常60-70分钟)，一天不间断地将这些唱片全部听完一遍，就得耗去整整二十年的时间。如果平均两天听一张呢，那就需要四十年。考虑到其中的有些唱片，老吕一听再听，甚至是百听不厌，合理的推测是，在老吕所收藏的CD中，一定有相当数量的唱片或许从未拆封。我倾向于认为，正是购买唱片这个行为本身(而不是听音乐)，最终帮助老吕度顺利度过了这次难关。这也不难解释，为什么我在看完《CD流浪记》这本书后，感到肃然起敬的对象，首先并不是老吕本人，而是默默站在他身后为他提供重要支撑的吕夫人。

说起吕夫人，这里不妨再说一段趣闻。有一回在北京陪老吕喝酒，眼见得老吕喝得兴起，似乎很快就要醉倒之时，吕夫人静静地坐在一旁，眼神中满是忧虑和担心，却始终默然无语，只是不时求援似地将目光投向坐在老吕身边的解志熙。最后，解志熙教授不得不佯装板下脸来，从老吕手中夺下酒盅，提前宣布晚宴结束。后来我才知道，老吕来北京之前，吕夫人就和解志熙教授达成了不成文的协议：保证不让老吕喝醉，是吕夫人同意他来清华讲学的唯一前提。不过，这段趣闻也说明了这样一个事实：对于任性而好酒的老吕，性情温和的吕夫人基本上没有什么约束力。

在阅读《CD流浪记》的过程中，我在这本书的许多地方都划了线，并随手记录下一些感想。那些标记和划线的部分，有的与音乐有关，有的与音乐无关；有的地方表明我同意老吕的见解，有一些地方，我对他的某些观点和看法，也略有疑问。不过总体而言，我赞同他的部分，占去了十分之八九。这一点是很让人吃惊的。



若说老吕最服膺的作曲家，大抵是巴赫、贝多芬、海顿、莫扎特、舒伯特、舒曼、布鲁克纳、巴托克、肖斯塔科维奇、普罗科菲耶夫这样一些人。也许还应该加上马勒（关于马勒，老吕在书中虽很少提及，但从他没有收入这本书的《马勒拯救我于炎炎夏日》一文的标题来看，他对马勒的喜爱毋庸置疑）。我们或许可以把这些音乐家纳入“半人半神”的第一序列。这没有什么好奇怪的，但凡喜欢古典音乐的人，几乎都会对上述大师的作品视若珍宝，推崇备至。

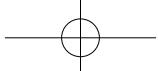
老吕也很喜欢舒曼、勃拉姆斯、威尔第、肖邦、西贝柳斯、李斯特、柴可夫斯基、德沃夏克、门德尔松、格里格、比才和柏辽兹等人。在老吕看来，这个序列的作曲家当然也相当伟大，但他的喜爱似乎是有条件的，并非毫无保留。比如说，他对柴可夫斯基与德沃夏克似乎略有微词——坦率地说，老吕对这两个人物的评价，我内心也是基本赞同的。和老吕一样，我也觉得柴可夫斯基有点浅，而德沃夏克则有点俗。但如果让我来选择，上述名单中至少有两位作曲家，我会毫不犹豫地将他们列入第一序列。我指的是勃拉姆斯和肖邦。

先说说勃拉姆斯。老吕至少有两篇文章谈到了他对勃拉姆斯的欣赏感受，其中有两段是这样写的：

勃拉姆斯的音乐，的确如他孤僻而不合时宜的外表，很难讨好人。没有奔腾的热情，没有细腻的幽怨，没有优美的曲调，也没有堂皇的风格。总而言之，一眼之下能够吸引人注意的外表，勃拉姆斯都没有。

他的音乐就像一个粗大而笨拙的男人所说的情话，这情话一点也不旖旎温馨，甚至还会带一点恶意的调侃语气。

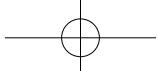
老吕对勃拉姆斯的评价是否公允暂且不论，仅就欣赏经历来说，我与老吕也有着完全不同的感受。对我来说，勃拉姆斯是那种一听之下



就会深陷其中，且让人无法自拔的作曲家。他的作品风格内敛、稍显冷峻，但情感的表达却极为优美、细腻和深入。那是一种在苦难中“翻过筋斗”的人才会有的情感表达。不过老吕虽然有所保留，但在总体上仍将勃拉姆斯归入感人至深的伟大音乐家之列，并表示勃拉姆斯确实有资格与巴赫和贝多芬并列为“三B”。在老吕对勃拉姆斯稍显矛盾的评价中，有一点我们完全一致——老吕极力推崇勃拉姆斯的《单簧管五重奏》，并认为这是一个极其美妙、让人舍不得去听的瑰宝。而我也一直认为，勃拉姆斯的这个作品，是世界上两个绝无仅有的、伟大的单簧管五重奏之一（另一首属于无所不能的莫扎特）。

至于对肖邦的评价，我和老吕的分歧或许更大一些，这里不再细述。老吕曾坦言，在肖邦的作品中，他唯一听得下去的是玛祖卡、前奏曲和练习曲。我甚至颇有些疑心，老吕或许是因为痴迷意大利钢琴家波里尼，而爱屋及乌，捎带上听一点肖邦的。这里顺便说一下，当老吕在初听波里尼演奏的肖邦练习曲时，波里尼还是一个二十八九岁的小伙子，而我不久前在萨尔斯堡的音乐厅观看他的现场演出时，波里尼已经是一个七十六岁的老人了。当他最后一次步履蹒跚地返场，在幽暗的灯光下加演他一生钟爱的肖邦时，说实话我的心里多少有一点伤感。不论是作为演奏者的波里尼本人，还是作为听众的我，我们都是在肖邦的音乐中渐渐老去的。

老吕的音乐趣味极其广博，但同时也按照自己的特殊喜好有所侧重。他的欣赏范围主要集中在巴洛克、古典主义和浪漫主义三个时期。文艺复兴时期的作曲家，老吕很少谈论，具体如何不得而知。而对现代音乐和二十世纪作曲家的选择，老吕的视野比我要宽阔得多。他最为推崇的巴托克、普罗科菲耶夫和肖斯塔科维奇，也是我所偏爱的音乐家。在作品演绎方面，老吕对托斯卡尼尼、福尔特万格勒、瓦尔特、卡拉扬、伯姆等指挥大师家极为欣赏，对里赫特、肯普夫、阿劳和波里尼、大卫·奥伊斯特拉赫、柯冈等演奏家也赞不绝口。这方面，我也没有任

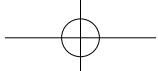


何不同意见。唯一例外的是，我对卡拉扬的兴趣，也许没他那么大。在录音方面，老吕对现场和历史录音极为重视，尤其是前苏联黑胶唱片的CD转录，无不穷搜邀揽，甚至在版本和曲目的选择上不厌交错重复。读者只要看一下《里赫特早期的现场录音》这篇文章，即可以对老吕在这方面的功力和趣味有所管窥。

在阅读这本书的过程中，老吕时常提到的“农家子弟”一词引起了我的注意。至少有两次，他特别强调说，他之所以喜欢海顿，是因为海顿是农家子弟；他喜欢威尔第，因为威尔第是农家子弟；他本来不喜欢德沃夏克，可当他知道德沃夏克也是一位农家子弟的时，“正在想出理由去喜欢他”。这是什么古怪逻辑呢？我心下暗想，假如我告诉老吕，我也是一个农家子弟，老吕会不会对我另眼相看呢？读到这里，我忍不住哑然失笑。笑过之后，老吕身上那种山民和农人的朴素和执拗，又让我不得不严肃地加以对待。

写到这里，我必须来说一说这本书的一个最大优点，或者说最大的美德。或许正因为老吕是农家子弟，在现代化或城市化的进程中，他身上最好的那部分“农民性”（或如沈从文所说的“乡巴佬”根性）尚未被滤除殆尽，这才使他的世界观、人生观、政治态度和艺术见解，呈现出超绝于流俗、时尚和陈词滥调社会话语之上的亲切、自然和卓异。他不唯书，不唯上，不唯权威是从，甚至完全不受所谓“政治正确性”机械律条的局限，直抒胸臆、无所顾忌。这些特点集中体现在他对前苏联伟大钢琴家里赫特的评价上。西方音乐界对前苏联和俄罗斯音乐家的种种偏见，让老吕怒不可遏，以至于情见乎辞，直斥为“胡说八道”。

从某种角度来说，里赫特似乎也可以被视为真正意义上的“农家子弟”。因为在老吕看来，里赫特不属于现代世界，或者说，他是一个“游离于现代文明之外的人”。苏联解体之后，里赫特一方面对官僚化的苏联政权多有批评，但同时也拒绝西方世界的身份归化。他晚年在欧洲巡演演出时，尽管他的故乡乌克兰已经成为一个独立共和国，里赫特仍坚



决要求将演出海报上的“乌克兰钢琴家”更正为“苏联钢琴家”。里赫特的身世，他一以贯之的政治态度和价值立场，特别是对故国家园的复杂心境，引起了老吕极大的共鸣。联想到老吕忧世伤生的特殊经历，他将里赫特引为同调，就一点都不奇怪了。

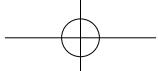
记得看完这本书的当天晚上，在欣赏音乐的间隙，我把老吕在这本书中所记述的里赫特的身世经历讲给妻子听，她竟多次情不能禁，潸然泪下，我不得不略作停顿，等待她的情绪稍稍平复。

总体而言，老吕是一个生性散淡，热爱生活的人。他对政治本来没什么兴趣，与所谓的“英雄主义情怀”也一直保持着距离。在早期的一篇文章中，他对英雄主义主题在欧洲交响乐中的勃兴与衰歇，曾做过一番回顾。他明明不太喜欢肖斯塔科维奇交响乐中的英雄主义情结，却还是一遍遍地硬起头皮去努力地“倾听”，据说是为了避免掉入虚无主义的深渊之中。反抗虚无，拒绝随波逐流，似乎也可以解释他在非常时期对古典音乐沉迷的不得已。如今，从虚无主义的恐惧中挣脱出来的老吕，已经不常听古典音乐了，用他自己的话来说，就算完全没有古典音乐，日子也照样过得下去。但对古典音乐拯救他于水火之中的“恩典”，老吕一直深怀感激之情，并始终铭记在心，未曾或忘。

两年前，老吕引用《诗经·柏舟》中的一个精妙比喻，为自己几十年来的“爱乐生涯”作了总结。现在，我将相关内容摘抄在下面，作为这篇文章的结尾：

心之忧矣，如匪浣衣。

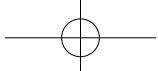
我的心就像一堆没有洗过的脏衣服，不但脏，而且臭，既然不洁白，当然也就不得安宁。这就譬如原来是一块白布，现在染上了污泥，染上了油垢，越看越难过。你如果把这样一块脏布放在溪涧中，让溪水不断地冲刷，只要时间一长，水能洗刷的都能刷掉，把布晾干，布虽然变干净了，但总会留下无法洗净的污迹。我觉得古



62 《今天》总 126 期

典音乐就好比不断冲刷的山泉，我心灵的这一块布虽然再也不能恢复洁白，但至少布本身是干净的，那些污迹是人事历练中必然留下的痕迹，生命本来就该如此，心灵能够重新恢复平静，就是造化对你最大的赐福。

2018.9.12



第三章

现代文学的终结

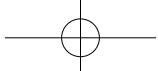
1

众所周知，在当今的社会生活或精神生活中，文学的重要性已经显著降低。类似于“文学已死”这样的喧嚷不休，竟然也已成了一种老生常谈，不再具有耸人听闻的效果。文学之濒临绝境，其重要表征无需特别的观察即可一目了然。

首先，构成现代意义上文学殿宇重要基石的“学科机制”，其合法性和重要性均发生动摇。欧美（包括日本）的大学不约而同地削减文学研究的经费和项目、压缩编制和规模的举动，已经持续了相当长的时间。在中国的大学和研究机构中，“文学研究”作为一门学科，虽仍能维持表面的兴盛，但即便与上世纪八十年代的状况相比，其每况愈下的边缘化趋势亦昭昭在目，不待详辨。在现代文学光芒四射的发展过程中，大学体制曾起到的举足轻重的作用，而“文学研究”正式进入大学，成为现代知识生产的重要门类，其二百年的历史，基本上与现代文学的发展同步，如果我们认识到这一点，学科机制的这一变化，将会导致怎样的后果，应当不难判断。

其次，就文学的功能或作用而言，不论是从教化、认知，还是审美和娱乐的层面上看，文学都有了更实用的替代品——比如系统且门类齐全的大学教育、电影和电视、日益发达的现代传媒以及作为文化工业而存在的形形色色的娱乐业等等。

最后，由于社会形态和市场机制的变化，文学越来越成为成本高昂

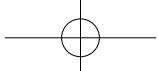


而前景难测的事业，其潜在目标与社会和市场的运行模式背道而驰。举例来说，在现代文学中，曾经被特别强调的“美”或“美感”，作为一种独异、敏感的经验，较之于社会生活日益粗鄙化的趋势，越来越显出它的空洞和多余。

不过让我觉得惊异的，与其说是文学危机的严酷性及其诸种表现，倒不如说是国内的文学研究和文学创作对这种危殆状况的视而不见。我以为，这种“视而不见”，并非完全由于个体缺乏足够的敏感所致，而是一种假装的视而不见。其背后潜藏着一个重要逻辑，是对这种危机麻木而平静的接受和迎合，同时也是在特殊意识形态虚幻的保护中，求得一时之安，甚至变相利用、苟延残喘而已。另一方面，那些宣称“文学已死”的声音，也包含着强烈的幸灾乐祸的意味。文学的死亡如果恰好意味着某种道德义务的解除，那么宣称其死亡就意味着一个价值虚无主义时代的到来。这种“文学已死”的声音与对文学危机的漠视，意见相左，但目标完全一致。

如果“文学已死”，不仅仅是一句空洞的口号，如果说这一论题多少还有讨论的价值，那么我们至少要对以下的几个问题进行追问：在文学史上，“文学已死”这样的论调究竟是从何时开始的？这一论调在不同的历史时期其潜在的动机分别是什么？死掉的是广义的文学本身，还是现代意义上的“文学”？是总体性的文学存在，还是在特殊时期形成的文学机制、观念、乃至于修辞方法？

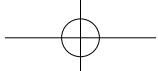
我们总是用“文学”这个概念，来指称有史以来一切文学写作和作品，殊不知现代意义上“文学”这一概念，最早也是从十八世纪末才开始出现。从根本上来说，现代意义上的“文学”，不是什么自古以来传统文学的自然延伸，而是被人为制造出来的一种特殊意识形态，是伴随着工业革命、资本主义的发展和壮大、现代民族国家的形成而出现的一种文化策略。由于这种策略对传统的文学强行征用，同时更重要的，是将文学作为弥合资本主义社会秩序所导致的僵化和分裂，作为治愈资本主义



精神危机的灵丹妙药，因此它一开始就是作为对传统文学的一种颠倒而出现的。不管怎么说，正是因为这种全新的“文学”观念的出现，十九世纪群星闪耀的文学格局才得以产生。因此，我们仅仅将十九世纪的文学看成是一个特例，看成是上帝赐予人类的礼物，看成是来无踪、去无影、不可解释的“神秘主义黄金时代”，是远远不够的。

事实上，文学的危殆并不是从今天才开始发生的，其征兆也不是在二十年前、五十年前才开始出现。这种危机蛰伏于现代文学的内部，在现代文学的大厦奠基之初，斑驳的裂纹就已经清晰可见。自从文学被强行征用的那一刻起，“滥用”也就不可避免。自从文学一夜之间变得辉煌无比的那个时刻起，就已经埋下了巨大的隐患。就我的记忆所及，早在一百五十年前，福楼拜就已经发出“文学已死”的警告。那么，福楼拜从他所处的社会状况中，从他自身所面对的文学现实中，到底观察到了什么？

我们知道，福楼拜是一个对写作十分严谨，既现代又保守的作家。从“现代”的意义上说，他的《包法利夫人》、《情感教育》作为现代小说修辞的奠基之作，对法国文学，特别是自普鲁斯特到一九五〇年代的法国新小说都产生了重要的影响。从保守的一方面来说，福楼拜晚年一改《包法利夫人》、《情感教育》的创作路径，写出了让读者多少有点迷惑不解的《布法与白居榭》(1882)。这部作品未能写完的根本原因，从某种意义上说，正因为它是无法写完的(这会使我们联想起写作《城堡》的卡夫卡)。写作《布法与白居榭》时的福楼拜，似乎是毫无来由又出人意料地陷入到了彻底的怀疑主义境地之中，与他创作脍炙人口的《包法利夫人》时的明晰与控制力形成强烈对照。这部小说写法上的回归传统，特别是描述对象的复杂和玄奥，哲理思辨层次上的晦涩艰深，构成了一种奇妙的统一体。我以为，莫泊桑对他老师的评价是十分切中肯綮的：这部小说所预设的描述对象，本来就不是什么社会生活，而恰恰是观念本



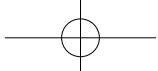
身。由于种种原因，这部著作在文学界一直没有得到应有的重视。¹

我们知道，在十九世纪之前，现代文学的实践恰恰将对“现代”的质疑和批判作为自己的首要前提，这种悖论式的实践本身就是现代文学最重要的特征之一。陀思妥耶夫斯基和卡夫卡对“现代”的质疑与批判，不约而同地指向了现代社会最隐秘的核心——法律；而福楼拜的《布法与白居榭》则将反思的锋芒指向了资本主义机制的另一个堡垒——知识和知识生产。正是从这个意义上，我认为《布法与白居榭》作为对当时社会精神困境的隐喻，其重要性甚至要超过《包法利夫人》。

生活于巴黎的两个抄写员，布法与白居榭，因对现代都市生活感到厌倦，产生了悲观厌世的情绪，幻想着离开这个世界，离群索居。一笔意外的遗产，使得两个人不切实际的计划得以实现。他们断然辞掉了抄写员的职位，出发前往乡间，隐居于偏僻的庄园别墅，将自己的余生贡献给各种知识和学问的探讨，并试图梳理这些知识与当代生活之间的关系。他们所涉及的知识领域囊括了园艺学、农学、医学、天文学、地地质学、文学、历史、政治、宗教、法学、社会学、甚至还涉及到骨相学和养生学（福楼拜似乎像歌德那样，试图将人类一切存在及相关知识认真参详。作者本人为写这部著作，阅读了一千五百本以上的各类文献）。

然而，从他们抵达乡间的那一天起，各种意想不到的困境和悲哀，一直紧紧地跟在他们身后。这其中既有他们与当地居民之间的矛盾，与庄园管理者之间的争执，当然也包括他们两人之间的意见不一。但最大的绝望（尽管福楼拜一开始没有点破），是他们想象或理想中的隐居生活与现实的“所是”构成的巨大反差。钻研学问也不能给他们解决上述问题提供什么帮助。因为他们悲哀地发现，不仅各个门类、各学科的知识之间

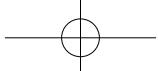
1 在《布法与白居榭》中译本问世之前，我曾多次向包括米歇尔·布托在内的法国同行请教，征询他们对这部作品的看法。出乎我的意料，他们要么没有读过，要么完全没有兴趣。



充满了矛盾和悖论，甚至在单个的知识内部，也充满着矛盾和悖谬的状况（在卡夫卡那里，法律也是作为一个荒谬和充满悖论的存在而出现的）。最后，这两个在乡居生活中被弄得焦头烂额、身心疲惫的现代隐士，终于重新回到了巴黎，回到原来的公司，重操旧业，去当一名抄写员。布法与白居榭，就像卡夫卡笔下的“急性子的年轻人”一样，对资本主义社会严酷性的估计既天真，又单纯，其结局与卡夫卡的人物完全一致。这个结尾充满了暗示性和象征意味，可以看成福楼拜卡夫卡式的遗言。

在《布法与白居榭》中，福楼拜针对现代资本主义社会特别是精神困境的复杂思考，其中至少有两个方面值得我们认真关注：其一是福楼拜对现代知识生产的全面怀疑。它最终导致作者像列夫·托尔斯泰一样，陷入了彻底的虚无主义。但作品批判的锋芒所向，直接切入资本主义的核心区域，从一个侧面清晰地向我们展示了作者对现代的基本态度。第二个方面，通过对布法、白居榭试图重返“古代”或“传统”而遭到彻底的失败，福楼拜从另一个侧面提醒我们，集资本化、知识的专门化、民族国家体制为一体的资本主义社会，已彻底改变了人类社会的进程，它并非是传统的延续，而是一个全新的“怪物”，而“悖论”和“荒谬”就是它存在的具体形式（关于这一点，福楼拜在写《包法利夫人》时，对此就已经有所察觉。包法利夫人和夏尔的命运虽发生于现代都市，但整个作品仍然暗含着重返“古代”的强烈动机²）。白居榭与布法孜孜以求的封建庄园制的理想生活，实际上已经无法复原。从某种意义上说，现代资本主义的城市，并非仅仅是对于乡村的简单反动，反过来说，乡村也不是城市地理上的对应物，城市化恰恰意味着乡村的终结。布法和白居榭的错觉在于，“乡村”或“传统”在城市化的进程中未受撼动，仍然矗

2 实际上，福楼拜写作《包法利夫人》的动机之一，是想看看唐吉诃德这样的古代骑士，在现代资本主义社会中将会有何等遭遇和命运。从某种意义上说，现代的唐吉诃德是包法利（善良、诚实）和爱玛（爱幻想、不切实际）的合二为一。



立在某个隐秘的地帶，他们两人只要跨过塞纳河，就可以随时投入它的怀抱。他们没有意识到，城市的发展必然包含着对乡村的彻底改造——民俗学意义上的乡村固然存在，但也已面目全非。

通过上述讨论，我们再来分析福楼拜所提出“文学已死”的警告，就不难看出他的针对性所指，也不难看到这个警告隐喻性的内涵。考虑到在福楼拜写作的那个年代，欧洲文学仍处于上升通道之中，文学仍然是社会生活(特别是精神生活)的重要存在，严格意义上的“现代主义”小说尚未真正成型，这部作品的问世就更加意味深长了。

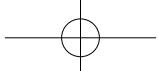
在一般文学史的描述中，福楼拜的创作，被认为是欧洲现代主义的重要起点。这一观点正确与否暂且不论，我们或许可以借用这个所谓的起点，对日后成为文学主要潮流的“现代主义”，进行一番清理和考察。

从世界文学的范围来看，在福楼拜在写作《布法与白居榭》的同时，陀思妥耶夫斯基也正在创作他的《卡拉马佐夫兄弟》，事实上这两部作品也差不多同时出版。³一个有趣的观察角度是，对二十世纪“文学现代主义”作出过重要贡献的福楼拜与陀思妥耶夫斯基，与日后的实际意义上现代主义文学运动，究竟构成怎样一种关系？换句话说，“现代主义”是对福楼拜、陀思妥耶夫斯基的自然继承，还是对他们的借用、歪曲、甚至反动？

2

十八世纪以降，随着现代版权法的确立，随着文学写作者的身份由贵族和精英转向一般大众，作者与读者之间渐渐地建立起了一种新型

3 《卡拉马佐夫兄弟》自 1879 年起开始在刊物连载，单行本问世于 1881 年，而《布法与白居榭》则于作者去世（1880 年）后的第二年发表。

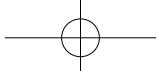


的交流关系。在过去的时代，在作家写作与读者阅读这样一种古老的关系中，文学的赞助人和供养人是维持这种稳定关系的重要力量之一。在作者、读者、贵族赞助人所组成的三角关系中，赞助人的角色很容易被忽略（他们的名字往往在文学、绘画、音乐作品的“题献”中出现）。到了十九世纪末，由于传统意义上的赞助者日渐减少，而稳定的文学消费市场似乎已经渐趋形成。这就使得文学的作者有可能离开传统赞助人的支持，直接从市场中获取一定的回报（在中国，“赞助人”的角色虽然并非完全不存在，但却不像欧洲那么重要。中国的文学作者更类似于某种业余的写作者，他们往往集官员与文人为一身。身或有余力，时或有闲暇，则著书立言，吟诗作赋。归隐或致仕，通常是中国文人埋头写作的开端。这也可以反过来解释文学和小说在古代社会结构中的次要和从属地位）。

确实有很多人对这样一个时代的到来感到欢欣鼓舞，对“市场”这个新兴的赞助者的出现感到欣慰。然而没有过多久，人们逐渐发现，“市场”对传统赞助人角色的替代，导致了以下一系列严重问题的出现：

首先，传统文学艺术的赞助人虽然人数不多，有时还很吝啬，但至少在经济上是不图回报的；而市场运行机制却与此截然相反，它基于一种回报或交换逻辑。那么，文学到底能够给市场带来什么样的回报呢？除了帮助市场获利之外，难道还有其他任何途径吗？这样一来，文学中一直隐藏着的幽暗内核之一，即商品属性，直接暴露于光天化日之下，让人触目惊心，却又无法回避。

其次，以中产阶级和一般大众为主体的市场经济，逐渐建立了自己的美学和价值取向。当文学写作者试图拥抱这个市场的时候，这种取向不可能不反过来对写作或文学构成某种无形而又强硬的干涉。这当然触及到了写作者的基本尊严。一劳永逸的做法，也许就是向这个市场彻底臣服。二十世纪初的第一个十年，形形色色的激进主义流派应运而生，这些在“先锋派”旗号下所酝酿的运动，所要抛弃的，恰恰是传统的文



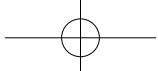
学，而潜在的写作策略，无非是与这个“市场”融为一体。然而，并不是每一个作家都愿意在日益强大的市场面前放弃自己的尊严和写作的独立性，这就导致了如下的困境：他们不愿意向市场屈服，可古老的文学供养制的时代（也就是写作者天然地作为一种精英而存在的时代）已经一去不返。这个困境的压力以及在困境中寻求出路，我认为就是欧洲的“文学现代主义”产生的基本动力之一。

通常我们自然会认为，现代主义在政治上是激进的，因其无一例外地采取了对现代资本主义批判的立场和姿态；而艺术上的特征则是先锋和前卫，他们试图打破一切固有的障碍，带来了结构、文体、语言方面的重要革命，极大地丰富了文学表现的手段，并在相当程度上改变了文学发展的进程；而在作者与读者的关系方面，现代主义是蔑视大众的，同时也是反市场的。据说现代主义的标准口号可以被概括为“我写作，读者学会阅读”。最后，现代主义的实验是成功的，甚至这种成功一度被描述为是空前的。正如布努艾尔所指出的一样，超现实主义运动使得达利、艾吕雅、当然那也包括布努艾尔本人，都成了功成名就的大师。因此，现代主义在一定程度上被神圣化了。

然而美国学者劳伦斯·雷尼在《现代主义文化经济》⁴一文中，却敏锐地观察到了一种“反向运动”。至少，雷尼向我们揭示出，“文学现代主义”与资本主义市场之间的关系远非我们想象的那么简单和纯洁。

劳伦斯·雷尼通过对现代主义重要作家艾兹拉·庞德、T·S·艾略特、詹姆斯·乔伊斯于一九〇〇至一九三〇年代在英国伦敦的文学活动的描述，细致地考查了《荒原》和《尤利西斯》的问世过程，特别是作品的写作、包装、销售与资本主义市场机制之间的复杂关系。由于《荒原》在现代诗歌界的重要地位、《尤利西斯》在现代小说史上的重要影响，都

4 感谢李陀先生向我推荐并复印这篇文章。



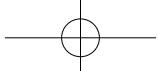
是不言而喻的，因此，我认为雷尼的这种考察，无疑为我们从整体上反思现代主义文学运动，提供了重要的视角。

按照雷尼的描述，《尤利西斯》的成功，是一系列隐晦而高明的市场操作的结果，其成功的奥秘不在于对市场的漠视和轻蔑，而恰恰相反，得益于对市场机制的某种竭泽而渔的利用。

一九二二年三月前后，《尤利西斯》在英国莎士比亚书店出版。而早在一年前，乔伊斯即和他的密友兼出版人西尔维娅为该书的出版进行了详细而周密的策划。他们的策略是，《尤利西斯》首印一千册精装版，分三个版次，印制在三种不同等级的纸张之上，价格也相应的分为了三种。在《尤利西斯》第一版一千册图书中，前一百册的售价是三十美元，第一百零一到二百五十册的售价是二十二美元，而最后七百五十册的售价也达到了十四美元。如果考虑到这些书籍在市场上的实际价格的一路飙升，《尤利西斯》精装版的售价至少是普通图书的几十倍。⁵也就是说，这个策略的奥秘不在于大量销售图书以扩大市场占有率，而是恰恰相反，通过对图书的印量进行严格的控制，将书籍变成一种类似于艺术收藏品的特殊商品。因此，这是一个神秘主义的策略。

艾略特的《荒原》发表时的市场操作手法与《尤利西斯》不尽相同，但是，将文学作品变成一种带有神秘色彩的商品，从这一点上来说，两者如出一辙。艾略特和庞德的出版人本身就是艺术品的收购商，他们策略是通过投资人的赞助和推动，将文学作品作为高价的艺术收藏品进入流通领域。伦敦的《小评论》、《日晷》、《名利场》等重要杂志的编辑，在没有见到《荒原》一个字的情况下，就互相竞价，争夺该作品的版权，就是一个明显的例子。不论是庞德、艾略特、还是乔伊斯，他们本来计

5 参看劳伦斯·雷尼：《现代主义文化经济》，收入《现代主义》一书，（美）莱文森编，田智译，辽宁教育出版社，2002年版，第71-73页。



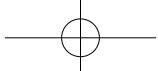
划的核心，是通过限量版的发行，或类似于艺术收藏品市场的机制，吸引资产阶级精英和投资人，然后再通过这些精英和投资者来激活市场，让大量的普通读者跟进，这样的操作手法与现代证券市场的操作模式十分类似。也就是说，这种操作的真正动机，是将读者变成文学作品的“投资人”。但具有讽刺意味的是，通过一千册高价的限量版《尤利西斯》的发行，出版人已经收回了投资，获得商业回报，而作者本人也得到了满意的收益，这使得作家和出版人有了一个新的发现，即普通读者是可有可无的，完全可以被晾在一边：“出版《尤利西斯》的结果，非但没有证明聪明读者的意义，反而证明读者或许是多余的。”⁶

通过劳伦斯·雷尼的上述分析，我们不难发现，现代主义为何能在每一个毛孔都渗透着鲜血的资本主义市场中，敢于无视普通读者的存在；为何敢于撇开这些读者，在形式乃至修辞学革命的意义上高歌猛进；为何敢于将对大众文化的拒绝作为其写作的基本策略。至少现代主义文学革命并不是文学史发展的自然阶段，而是有意识的市场运作的结果。由此，劳伦斯·雷尼得出了一个惊人的结论：与其表现形式上激进的姿态和革命行为相反，文学上的现代主义实际上一种保守的退缩：

文学现代主义造成的退却是奇特的，或许是史无前例的。这是从文化生产和文化辩论的大众领域里退却，退缩到一个孤立的世界，一个集赞助、投资和收藏于一体的世界。人们对赞助的道德合理性深感不安，一齐努力把赞助纳入投资和盈利的概念之中，随后试着按照珍版图书或精装图书的形式将文学价值对象化——在作家、出版商、评论家和读者之间的关系中，这一切造成了深刻的丕变。⁷

6 劳伦斯·雷尼：《现代主义文化经济》，第 71-72 页。

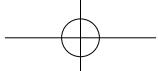
7 劳伦斯·雷尼：《现代主义文化经济》，收入《现代主义》一书，（美）莱文森编，田智译，辽宁教育出版社，2002 年版，第 79-80 页。



除了文学表现形式的实践和革新之外，文学现代主义成功地将传统的贵族供养人变成了现代资本主义市场的投资人和赞助商。但问题是，这些投资人和赞助商并不是无私的、纯洁的、不图回报的。无孔不入的市场机制渗透到文学的一切领域，投资人和赞助商当然也不能自外于这个结构。到了一九三〇年代，随着这种投资人的减少，特别是经济危机的到来，现代主义最后不得不转向大学，在高等院校这样一个新兴市场中，找到自己最后的托迹之所。

文学现代主义成为二十世纪最重要的文学存在之后，自我神圣化的过程随之而来，其中之一就是将现代主义的出现伪装成自然的历史演进，同时重新描述文学史，从十九世纪末的作家中追认它的先贤和祖先。他们将福楼拜，陀思妥耶夫斯基，甚至列夫·托尔斯泰册封为现代主义的始作俑者，将他们供奉在先贤祠中，从而抹平了二十世纪与十九世纪文学的巨大鸿沟。我们固然不能一概否认十九世纪作家的创作与文学现代主义手法的联系，不过，存在这种联系是一回事，而将福楼拜、陀思妥耶夫斯基等人的创作内置于现代主义的结构之中则是另一回事——这就给人造成了这样一个错觉，好比说福楼拜、陀思妥耶夫斯基于一九二〇年代在伦敦与庞德、艾略特等人一起酝酿和策划了文学现代主义。

十九世纪那些具有创新倾向的作家与二十世纪现代主义的深刻差异，表现在许多的方面。而其中最为重要的就是作家与读者的关系。在这一点上，现代主义与其说是对那些人的继承，还不如说是一种歪曲和反动。福楼拜作品中出现了新的表现手法，如限制叙事，为大家津津乐道，但从整体上说，第一人称限制叙事与第三人称全知叙事并行不悖。在《包法利夫人》中，全知叙事的阴影甚至十分浓郁。福楼拜的实践是渐进式的，因而也是保守的，他的革新根植于一般大众知识论辩的框架之中，并未扭曲这个交流的模式，也就是说，既未使购买书籍的行为变成一种收藏，也没有使阅读变成一种神秘主义的解码过程。陀思妥耶夫斯

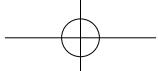


基也许更为典型，他之所以发明“复调”叙事，并不是一种市场策略，甚至也不是单纯的艺术手法的革新。由于在俄罗斯社会生活中，“复调”，也就是“多声部性”的思想冲突和碰撞，客观上已经出现。陀思妥耶夫斯基不过是顺应了时代的变化，通过“复调”这一结构，将社会各个阶层的思想观念、观点、意识置入同一个交流关系中，让它们展开复杂对话（关于这一点，本书第四章将有专门的论述，这里不再赘述）。

而现代主义之所以是一种竭泽而渔的革命，是因为它通过对市场过分的、超前的滥用，从根本上改变了阅读和写作的关系。当然造成这种奇怪景观的责任，不应由现代主义单独承担。实际上这种运作手法本身就是现代资本主义经济的主要逻辑之一，它是迟早要到来的。如果不改变这种资本主义的生产关系、市场机制和文学观念，它仍然会变换方式，以更激进的面目出现。因此，对现代主义的反思，我认为至少要重新将视线拉回到十九世纪末，回到福楼拜、陀思妥耶夫斯基的那个所谓的现代主义的“起点”，并重新分析这个起点。

常有人说，假如纳博科夫没有前往欧洲和美国，一直按照《菲雅尔塔的春天》那样的路子走下去，他最终会写出什么样的作品来呢？相对于《洛丽塔》和《微暗的火》，是更好还是更坏？假如说詹姆斯·乔伊斯沿着《都柏林人》最后一篇《死者》那样的道路进行创作，相对于《尤利西斯》和《为芬尼根守灵》，其结果又将如何？假如没有后来的现代主义极端运动，福楼拜的文学实践又会在后来的文学进程中引发怎样的变化？历史是无法假设的，更何况我们自己也置身于这样一个具体的历史进程中，但上述问题对于我们重新思考文学现代主义并非没有价值。

从尼采、海德格尔到福柯，在西方思想界对于“现代性”的批判中，“现代文学”一直是其中最为重要的核心之一。其内在依据主要是，由资



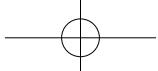
本主义机制催生的新闻和商业出版，直接导致了现代文学的产生，而现代文学（尤其是小说）也反过来强化了民族国家的形成。而在非西方的殖民地国家和地区中，现代文学对于社会、语言和文化上的民族主义产生了更大的影响。这也就是本尼迪克特·安德森在《想象的共同体》一书中所论述的重要问题。经典马克思主义对资本主义的批判虽不常涉及文学问题，但自卢卡契以后，运用马克思主义的方法，对现代文学的批判已经成为一种相当普遍的风气。尽管马克思主义的革命理论到了二十世纪七十年代逐渐衰落，但对现代文学的质疑和批判从未停止。马克思主义的批判话语已经像粉末一样，弥漫于自俄国形式主义、法兰克福学派直至后结构主义的文学空间中。

在亚洲，正面对现代文学这一概念提出质疑并加以批判的，是日本的柄谷行人。他的《日本现代文学的起源》并非通过回溯传统来揭示现代与传统的分裂，而是追溯日本现代文学是如何起源的，特别重要的，是这种起源如何构建了文学观念、特质乃至手法方面的一系列的“颠倒”。事实上，在西方现代性的威胁和影响之下，亚洲国家的现代文学进展较之于西方现代文学，并不是次一级的存在，相反，它比西方更为典型和复杂。正由于这个原因，柄谷的这部著作可以带给我们更多的思考。

在《日本现代文学的起源》中译本的序言（2003）中，柄谷行人通过对nation一词的词源学分析，揭示出这一概念一旦确立，它是如何改变并遮蔽实际上的社会现实和历史的。他认为，“民族国家成立后，人们将以往的历史也视为国民的历史来叙述，这正是对nation起源的叙事。其实，nation的起源并非那么古老遥远，毋宁说就存在于对旧体制的否定中。”⁸从文学角度来看，情形也大致相仿。

正如我们在前文所谈到的那样，现代主义一旦确立并获得合法性之

8 柄谷行人：《日本现代文学的起源》中译本序，赵京华译，三联书店2003年版，第4页。

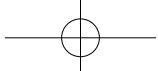


后，首先要做的就是对它在十八、十九世纪乃至更远的历史中追溯其起源，仿佛文学现代主义不是一个全新的东西，而是传统的自然延续，只不过在现代主义的历史长河中的一个典型阶段（很多人认为还是“最高的阶段”，比如“后现代主义”一词的发明，就是这种意识的集中反映）。而整个现代文学也在追溯它的传统起源，仿佛现代文学产生以前的全部文学史都是对它的出现所做的必要准备。由此我们不难理解，柄谷行人批判现代文学的同时，强烈反对追溯起源走得太远而落入陷阱。如果现代文学的任何现象都是“古已有之”，那么这种追溯事实上就成了一种掩盖，同时也是对现代文学合理性的强化，从而忽略掉现代文学产生过程中的一系列重要的反转和颠倒。所以，《日本现代文学的起源》也暗藏着这样一个动机，那就是对文学史研究中追溯起源方式的批判。

在柄谷行人看来，整个现代文学之所以已日暮途穷，其重要表征不仅仅在于，这个现代文学已经丧失了其否定性的破坏力量，成了国家钦定教科书中选定的教材，成为文学的僵尸，同时更为重要的是，现代文学根植于资本主义制度模式——民族——国家三位一体的固化圆环之中。如果不能打破这个圆环，文学就不可能获得新的生机。⁹

由于沦为半殖民地的这一历史事实，由于日本对中国的侵略，中国近代社会的现代化进程与日本很不一致。由于日本文化和传统汉学之间的关系，由于中国现代社会接受西方文化的影响渠道方面，日本是一个无法忽略的存在（我们仅举出“东洋”一词，即可以看出近代日本在中国人心目中的暧昧存在），因此，中国现代文学的进程，较之于日本，既有相似的地方，也有很大的差异。因此，我们在对中国现代文学进行整体性的思考时，必须依据不同的事实，做出全新的描述。然而，中国文学界对现代文学的思考呈现出普遍的惰性、混乱和麻木，令人吃惊。我

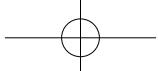
⁹ 参见柄谷行人：《日本现代文学的起源》中译本序，赵京华译，三联书店 2003 年版。



认为，这种惰性和麻木主要表现在以下几个方面：

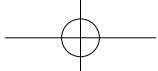
首先，西方话语、西方中心主义乃至全盘西化的话语在今天中国的现实中，仍然是一个顽固的意识形态。与晚清至五四那些激进主义知识分子所不同的是，对西方化话语的肯定和膜拜，并不是作为一种启蒙话语而被尖锐地提出来，在当今的社会中，其表现多半是隐形的、潜在的，但是却扎根于心理意识的深处。现代西方，作为一个神话化的进步象征，仍然在不知不觉中宰制着我们的价值判断，不管这种宰制是一种明确的意识过程，还是无意识的。即便在中国获得完全的国家独立，经济获得空前的飞跃式发展的今天，也是如此。从文学上说，在中国写作，到西方领取奖赏和肯定，这样的写作心态依然随处可见。诺贝尔文学奖，西方电影节，《纽约时报》的关注，都是这种褒奖的重要形式。我这里当然不屑于去描述一种更为糟糕的情境，利用中国和西方不同的政治差异，人为地制造文学的政治性事件，来获取利益——从表面上说，这种操作方式反映的是政治见解、价值判断的差异，但实际上其背后的推动性力量则相当暧昧。我的意思当然不是说，文学不需要对正义、道德的承担，不需要政治性，不需要对社会的尖锐批判，而是说，这种政治性和价值诉求在多大程度上成了一种故作姿态的表演，成为了某种功利目的的外衣。由于这样的情形在九十年代以后大量出现，并愈演愈烈，无疑值得我们关注。

第二，我们总是将西方看成是一个一成不变、铁板一块的概念。从空间和时间方面来说，我们一度把外国等同于西方，一度把东欧、西欧和美国都看成同一概念，把古希腊、文艺复兴、巴洛克、古典主义、浪漫主义、现实主义、现代主义，看成是同一个西方。在八十年代中国的文学创作和批评中，这方面的混乱表现得尤为突出。其中最为重要的，我们把十八世纪以后（福柯认为是十九世纪以后）才得以出现的“文学”这个概念，来指称所有的西方语文，而无法认识到即便在西方，现代文学乃是作为对其传统的一种反动或颠倒而出现的。



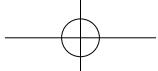
第三，十九世纪中期以来，随着西方的“现代文学”通过政治和军事的征服影响中国，中国所谓的现代文学与西方意义上的现代文学在功能、目的、文化策略方面的巨大差异，不难看到。简单地来说，我们必须加以区分的关键在于，西方十八世纪以后文学在资本主义社会中扮演了何种角色，而中国在救亡图存的巨大政治压力下，这种现代文学试图扮演怎样的角色，实际上又扮演了何种角色？更重要的是，在近代帝国主义征服中国的过程中，西方的文化话语、殖民主义政治话语与殖民过程构成了怎样的关系？这种殖民话语在当今又是如何被继承并改换面目而出现的？

第四，随着中国经济的高速增长，随着分配所导致的中国社会的急剧分化，随着当代国际政治空间和经济格局的微妙变化，九十年代以来，一种“反西方”的思潮在中国悄然出现。这种思潮在某种程度上说是非理性的，要么向狭隘的民族主义靠拢——我们似乎忘记了法依的重要警告，民族主义和殖民主义实际上是一回事，只不过方向相反；要么向所谓的传统回归——我们忘记了这个传统不仅无法回去，事实上甚至无法复原，通过“古已有之”这样的论调来为西方现代文学作注解，只能反过来强化这一现代性结构；要么重新回到“毛文学”，回到“十七年文学”，将文学重新政治化、道德化——我们要摆脱一种宰制的努力，为什么总是要寻求另一种宰制取而代之？由于这种思潮的种种表现形式的交互作用，中国近二十年出现的所谓复古运动、国学运动、底层文学运动，皆应运而生。作为对现实危机和困境一种简单化反映，这些盲动不仅无助于问题的解决，反而加剧了混乱的状况。举例来说，由大众化传媒所主导的“讲经”和国学热，从表面上看似乎意味着一种对传统的回归，但它以市场占有率为旨归，以出版利润为目标的操作方式，耸人听闻的传播模式，都深深地依附于当代资本主义的经济关系，甚至构成了对这种经济关系的前所未有的滥用——它不仅构成了传统知识的曲解，同时也是对所谓传统的扭曲和讽刺。



与一和八〇年代的“新时期文学”对西方现代文学的盲目拥抱所不同的是，九十年代以后的文学(包括一部分所谓八零后文学)所拥有的并不是西方现代主义，甚至也谈不上西方文学，而是其背后的市场机制。因此，就对市场的依附关系而言，九十年代的文学并不是对八十年代文学的解放，而是对它的反动，表现出对市场的更深的依赖。八十年代的文学对西方现代主义文学的盲目推崇，在一定意义上说，是由于对西方的误解和幻觉而导致的，而在九十年代，对市场的利用一开始就是一种主动的策略。这种策略之所以被认为是合理或合法的，其根源在于现代版权制度的保护。而现代版权法之所以会在写作活动与个人财富的占有之间建立牢固的联系，其背后的资本主义文化逻辑的作用一目了然。我们心安理得地在享用现代版权法获利的同时，完全忽视了现代版权法的出现，本来就是一种颠倒，我们忘记了在相当长的人类文学发展时期，作家的写作没有任何商业利润这样一个事实。这些在消费主义旗号下所进行的文学实践，由于迫不及待的要去文化—市场的银行中提前支取丰厚的利息，而置整个文化生态的良性循环于不顾。这不仅与中国社会经济发展的一系列“畸变”具有内在的一致性，同时也和一九一〇至一九三〇年代现代主义在伦敦的文化策略遥相呼应——所不同的是，现代主义归根到底从一开始只是一种策略和“权变”而已，它毕竟留下了大量的优秀作品和重要的思考，而中国九十年代以来的文学，却将这种文化策略完全当成了自己的目的；现代主义对市场的利用与对市场的批判构成了极为复杂的悖论关系，而中国九十年代后的文学则干脆将市场销售的数量作为衡量文学作品价值高低的唯一标准。

真正意义上的文学在进入九十年代以后，似乎忽然“盹着”了，进入了集体休眠的状态。而倒是在为精英文学所不屑的电视剧制作领域，出现了某种新的活力。但这种活力对于文学创作而言并非福音。至少，它向文学也发出了这样的警告和质问：当文学(特别是小说)赖以存在的故事被电影和电视攫取之后，沦为次一级存在的“文学”，其根本出

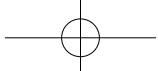


路何在？这是否意味着我们要把乔伊斯以来现代主义精英的老路再走一遍？或者通过宣布“文学已死”而根本取消这一焦虑，进入某种狂欢化的时代？

实际上，文学不会死亡，正在死去的是现代意义上的文学。

我在本文中所提出的“现代文学的终结”这一概念，并非指向作为一个研究领域而存在的现代文学学科本身（但即便是在现代文学研究的内部，同样的尴尬、暧昧、困境和危机也十分明显，近些年所兴起的跨文化研究和跨学科研究，既是危机的信号，同时也是现代文学研究重新寻求出路的症候），甚至也不是对当今文学创作的简单批判，而是针对支撑当今文学研究和创作的社会文化机制，针对自十八世纪以来以现代版权法为基础，伴随着资本主义发展和殖民主义扩张而形成的整体性的现代文学观念以及相应的文化策略。

如果我们不走出这种“现代文学”总体观念的禁锢，不走出资本=民族=国家三位一体圆环的循环，真正意义上文学的出路无从谈起，文学中最宝贵的解放和超越力量，也不会重新焕发出应有的光彩。



志贺直哉及其“自我肯定”之路

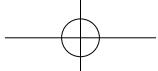
一、绪论：《矢岛柳堂》

如果要从志贺直哉（1883—1971）漫长一生的创作中挑出一篇最具代表性的作品，我的选择既不是他唯一的长篇小说《暗夜行路》，也不是他的中、短篇名作《和解》《在城崎》或《学徒的菩萨》，更不是他的剑走偏锋之作《赤西蛎太》，而是志贺写于1925年的短篇小说《矢岛柳堂》。

那一年，志贺直哉42岁，正处于由痛苦、迷惘的青年时代向心境平和的晚年过渡的转捩点上。《矢岛柳堂》篇幅不长，由《白藤》《红带子》《鶲》和《伯劳》四个小故事组成，读起来令人愉快，有些类似于意味隽永的小品文。

在《白藤》的情节展开的时候，主人公画家矢岛柳堂把家从东京搬到乡下、隐居山野已经五年了。柳堂隐居的地方在“日暮里”附近。日暮里这个地名，我们在鲁迅的《藤野先生》中曾经见到过。我很疑心，鲁迅是先看了《矢岛柳堂》才留意到“日暮里”这个地名的。柳堂本来就是一个性格怪癖的人，加上冬末春初时节，他的坐骨神经痛时常发作，脾气越发地暴躁、任性而乖戾。与他同住乡下的妹妹阿种，以及弟子今西可没少受他的折磨。柳堂常常为着一点小事大动肝火，不论抓起身边的什么东西，都会朝妹妹直接扔过去，而且嘴里还“混蛋”、“聋子”（妹妹有点耳背）地骂个不停。

弟子今西的遭遇也好不到哪里去。柳堂为了让自己躁郁的心情平静下来，有一回，他随手抄下中国明代诗人高启的诗作《雨中闲卧》，命弟子去作画，以供他破闷消愁。还有一次，柳堂躺在院中的花架下养静，因偶然发现花藤从左向右，朝着同一个方向缠绕，心里就有点好奇。他即刻叫来弟子，命他去村里其他地方转转，看看花藤是不是也朝同一个



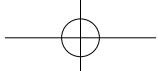
方向缠绕。不料今西转了一大圈，回来报告说，确如老师所料，村里邻家的花藤亦朝同一方向缠绕，不过，不是从左向右，而是从右向左。柳堂当时没说什么，第二天睡醒之后，又叫来了今西，叮嘱让他专程去一趟村外的“不动瀑布”，仔细看看那里的花藤向哪个方向缠绕。大约两个小时之后，今西回来了，他告诉老师，瀑布边的花藤全都是“从左到右”，与院中的那棵一模一样，柳堂这才心满意足地放过了弟子。

好在春天将尽时，天气开始回暖，柳堂的坐骨神经痛渐渐好了起来。他觉得妹妹冬春两季一直悉心照顾她，受了不少累，忽然提出要带妹妹去温泉度假。他知道妹妹不愿跟他去遭罪，提议被拒绝后，他独自一人去温泉疗养，就更加心安理得。这就引出了小说的主要情节。

温泉附近有一家名为“松琴亭”的茶馆，茶馆的女招待是一个十四五岁的活泼姑娘，腰上系着一条中国绸的红色带子。柳堂每天坐在温泉胜地的窗台边，眺望着这个女孩在茶馆里进出，渐渐地就觉得她有一种无与伦比的美，从而生出“漠然的欲念”。所谓“漠然的欲念”，倒也并非为了占有她，而仅仅是希望在生活中与她的距离更近一些而已。

一天晚上，他终于去了那家茶馆，并向老板提出，让那个系着红带子的姑娘招待自己喝茶。过了一会儿，姑娘来了。她为了取悦客人，腰上系了一条过于讲究的缎带，但不是红色的。因为没有了“红带子”，她身上原先的美荡然无存，扑面而来的是一种粗俗的气息。柳堂发现，原先她身上的活泼劲儿，也是硬装出来的。除了流行歌曲，女招待什么古曲也不会，而且唱歌时矫揉造作，偶尔还会做出想哭的样子。当他意识到自己是留恋“红带子”，而非女招待本人，柳堂只有苦笑。最后，柳堂提出要将自己画得很好的一张画送她做纪念，那个女孩却误认为柳堂对自己心存不轨之念，连用两个“讨厌”，直接拒绝了他。柳堂只得“像小鹿似地”逃之夭夭。

这个题为《红带子》的小品，是《矢岛柳堂》的情节重心所在。接下来的一个小故事是《鶴》，但《鶴》与《红带子》在情节上仍具有某种相



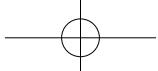
关性。

柳堂从温泉回到“日暮里”附近的家中，突然向妹妹提出要在院子里挖一条小沟，种上芦苇，来养一种名为“鶴”的水鸟。他的要求立即遭到妹妹阿种的拒绝。她知道，对于哥哥的任意胡闹，不能一味纵容。不过，一个星期之后，当朴实的邻居大娘知道柳堂想养鶴鸟之后，她用一条鳗鱼在水田里作钓饵，终于逮住了一只鶴鸟，并立即给柳堂送了过来。读到这里，我们总算可以明了，柳堂心心念念想养鶴鸟，绝非出于作画的需要，也不是为了满足自己隐居乡野的闲情逸趣。他之所以对鶴鸟这种水禽情有独钟，仅仅是因为这种鸟的脑袋上有一圈红色的羽毛，看上去就像是在头上系了一条红带子。而且它的两只爪子像刚长出来的草苗，在芦苇丛中跑来跑去，就像一个怯生生的、十四五岁的小姑娘。

原来还是忘不了“红带子”。

那么，矢岛柳堂何以一直对“红带子”神迴梦绕呢？在《鶴》这个故事中，志贺开始补叙在前一篇《红带子》中未及交待的情节：早在十几年前，柳堂住在京都的时候，与一个腰上系着红带子的姑娘有过一段恋情。这段姻缘虽以失败告终，但多年来，柳堂“常常怀着美好的心情”去缅怀这位小姑娘，并时常梦见她。作者像是很有耐心地绕了一个大圈子，叙事至此，我们终于可以隐约窥见到《矢岛柳堂》这篇小说的真正主题——主人公似乎一直生活在过去。他主动与社会隔绝，与妹妹和弟子从都市来到乡下，过着半隐居的生活。但过去的生活画面，如梦影回声，不时在他的心里激起阵阵涟漪。他的任性、脾气古怪似乎也可以从社会性层面得到合理的解释。当然，矢岛柳堂也不是没有从乡下的闲居生活中获得某种感悟——那正是这篇小说的第四个小故事《伯劳》的意旨。

柳堂在松树丛中偶然捉到了一只小伯劳，就将它带回家中，养在鸟笼里，与它逐步建立起甜蜜亲昵的关系，并陷溺其中。以至于到了后来，柳堂与伯劳须臾不能分离。不过，正如十四五岁的“红带子”姑娘长大之后注定有她自己的生活一样，小伯劳也有自足的生活世界。对于



伯劳的天性来说，自命不凡的保护人或饲育者，仍不过是个陌生、无法信任的他者，它迟早要飞走，回到丛林中去。这种感悟同时也意味着放下执念，与世界和解。而自然——具体来说，就是迥异于人类的动物或植物世界——为志贺作品中的这种“顿悟”，提供了根本动力。

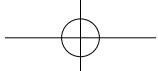
我对志贺直哉这个作家产生浓烈的兴趣，是从《矢岛柳堂》开始的。这篇小说在志贺的作品中似乎并不很有名，但像我一样迷恋它的也大有人在。当年，在读志贺的长篇《暗夜行路》时，我留意到中文译者李永炽先生在译序中提到的一段趣闻：

1926年，日本作家正宗白鸟参加《新潮》社组织的一个会议，听到作家田山花袋对志贺直哉的《矢岛柳堂》中的《鶲》推崇备至，正宗白鸟就发表了反对意见，对这篇小说提出了一些批评。当时也在现场的芥川龙之介对这篇作品之神韵也很倾心，他站在了田山花袋一边，认为正宗白鸟对《鶲》的指责很不恰当。时隔多年之后，正宗白鸟再次重读了志贺这篇小说，终于承认花袋和芥川对《矢岛柳堂》的评价是正确的——它确实是一幅很好的日本画。¹

读到这个轶闻，我立即对《矢岛柳堂》这个作品产生了很大的好奇心，便找来楼适夷先生的译作，一连看了两遍。这大概就是我嗜读志贺的开始吧。现在，当我将志贺译成中文的作品全部收齐读过几遍之后，也许可以简单说一说我喜欢这个作品的理由。

首先，这篇小说在语言的运用上，精确、自然而又十分松弛，可以说，达到了极高的境界。志贺擅长于用极富画面感的笔触去表现一个更为宽阔的生活世界，毫无斧凿之痕。他知道让哪些事物呈现在读者眼

¹ 李永炽，《志贺直哉与〈暗夜行路〉》，作为译者序收入《暗夜行路》，台湾商周出版公司，2015年4月第1版，第34页。

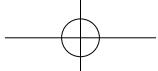


前，同时，把哪些内容隐藏在文字的背后，从而留下不绝如缕的袅袅余韵，令人怡然神驰。田山花袋和芥川龙之介为之迷恋的神韵，我想显然是源于志贺特殊的笔法吧。有人说，志贺直哉对事物刻画的精妙，来源于他观察的细致入微。我觉得这是一种似是而非的说法。志贺描摹事物的真正奥秘，在于他对笔下的人和事，都投入了深挚的情感。也可以这么说，他描写的其实不是事物，而是在面对事物时的感动和情绪。我们今天的作者，大多无法像志贺那样写景状物，并不是因为我们对事物观察得不够仔细，而实在是由于我们的情感在整体上的贫乏和枯竭。

其次，这篇小说写到的四个人物(画家柳堂、妹妹阿种、弟子今西、“红带子”姑娘)都特别的传神，令人过目不忘，其中又以妹妹阿种为最。考虑到这篇小说总共也只有六七千字的篇幅，能够在如此短小的作品中，将四个人物全部写得如在目前，形神皆备，我不知道，除了志贺的“传彩画笔”之外，还有哪位日本作家可以办到。我甚至认为，着墨不多的妹妹阿种的形象，也许是志贺小说中最令人感到亲切和难忘的艺术形象之一。她的现实感(区别于兄长的任性与异想天开)、包容、宽厚、淳朴和善良，都被刻画得入木三分。

说到兄妹一起隐居乡间这一事实，我不禁想起了英国诗人华兹华斯。他对法国大革命的热情消退之后，与妹妹多萝西一起隐居在英格兰南部多塞特郡的雷斯唐农庄，重回自然的怀抱。奥地利作家罗伯特·穆齐尔笔下的乌尔里希，也试图与妹妹阿加特一起，在维也纳的古堡中隐居终老，建立一个基于“血亲”伦理的二人世界——我不知道穆齐尔在构思这个情节时，有没有受到华兹华斯生活经历的影响或启发。我们或许还会联想到美国作家塞林格的《麦田里的守望者》的场景——他笔下年轻的霍尔顿打算动身去西部避世独处的前夕，妹妹菲苾拖着一只笨重的大箱子一路跟着他。当然，这都是题外话。

志贺直哉《矢岛柳堂》中的妹妹，相对于兄长来说，既是一位伴侣、密友，同时更像是一位管教严格的母亲。而志贺赋予她的两大品



质——稳定感和天性纯良，则象征着自然的秩序，为多少有点孩子气的兄长提供了坚实的现实基础。

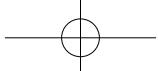
《矢岛柳堂》这篇小说涵盖了志贺一生创作的绝大部分主题：对洁净精神生活的向往；现实急剧变革所导致的彷徨与无力感；由于自我意识的过剩而造成的心灵折磨；投身于乡野的清净与孤寂，对大自然的沉思；爱情与性；在艺术、文学中栖居并为之献身的人生理想等等。至少在主题上，《矢岛柳堂》可以被看成是志贺直哉一生创作的浓缩。同时，正因为《矢岛柳堂》的创作处于中年时期，作者的心态和世界观正在发生微妙的变化，这部作品兼具早期作品与“晚期风格”的诸多特点。

这篇小说所描叙的故事，发生于远离东京的乡野，可以说，人物的蛰居生活与外部世界是隔绝的。日常接触的事物，除了绘画（艺术）之外，照例是草木花鸟，月夕花晨。不光是植物，就连蛇、鶲、伯劳之类的动物，俨然也成了作者着力描摹的对象。尽管如此，《矢岛柳堂》对于更广阔的外部世界正在发生的变革却并非完全没有涉及。

比如说，小说在描述柳堂从日暮里搭火车前往新泻的途中所见时，有这样一段描写：

从新轻井泽到旧轻井泽，望望到处的红屋顶，轻便列车沿着高尔夫球场徐徐上山。山头开满桔梗花、女郎花、鬼百合、松虫草。尤其在上野、信浓国境一带，风景特别好。地藏川、吾妻高原，又使柳堂见了分外高兴。从前，他到涩川去访问儿玉果亭，归途越过山道曾经到过这里。经过应桑，然后通过有豺狼的六里原到浅间山山下的沓挂。当时六里原的水枹林，路上见不到人影，现在已变成别墅区，为几家地产公司占有了，这变化颇使他吃惊。²

² 志贺直哉，《矢岛柳堂》，收入作品集《牵牛花》，楼适夷译，湖南人民出版社，1981年8月第1版，第28页。



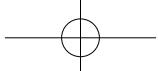
仔细品读这段文字，我们也许不难体会，从前路上见不到人影、时有豺狼出现的山间，如今已然修建了高尔夫球场，几家房地产公司的别墅区正在重新标识其地理风貌。就算柳堂对此早有心理准备，但亲眼见到之后，一定会有物是人非之强烈的刺激吧，但作者只用“颇使他吃惊”一笔带过。社会巨变以及这种变革带给人的感受和体验，志贺直哉总是用他一以贯之的笔法，委婉、含蓄地道出，有时甚至是淡淡地暗示一下。这些文字，若读者不十分留意，或许会匆匆跳过。

再比如说，柳堂在温泉度假时，去松琴亭茶室造访“红带子”姑娘，无非是想重寻旧梦。但无论是其粗俗的装扮和唐突、无礼的言谈举止，还是她待人接物的方式，已全无日本传统中人情往来的风习和韵致。也许只有她腰间系着的一条红带子，仿佛与往事有些牵连，仍在徒劳地刺激着柳堂的感官。

一般来说，文学对社会性现实的关注程度，往往被文学史家视为考察近代文学与现代文学分野的重要参考指标。日本如此，在某种意义上中国也是如此。我们在讨论志贺直哉的作品时，也不妨从这里入手。

二、志贺小说中的社会问题

志贺直哉被誉为日本近代的“小说之神”。他的创作代表了“白桦派”的最高文学成就，被选入语文教科书，其作品的巨大影响力一直延续至今。中国作家郁达夫在给王映霞的信中曾提到，志贺直哉在日本文学界的地位，大抵可以与鲁迅在中国的地位相提并论。我们所熟知的日本短篇小说巨擘芥川龙之介，更是对志贺的创作极力推赏。芥川小说中的主人公因为读志贺的《暗夜行路》而流下泪水，通过泪水来洗刷自己的羞惭，从而重返心境的平和。芥川将志贺视为“我们当中”最纯粹的作家，与其说是激赏他的文体与才华，毋宁说是羡慕志贺在经历道德灵魂的巨大痛苦时，仍有力量肯定自我及生活的意义，从而追求精神生活的纯洁



与美德。甚至有学者说，芥川最后的自杀，似乎也是“对《暗夜行路》作者的全面屈服”³。

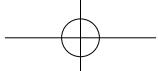
甚至就连日本无产阶级文学的代表作家小林多喜二，尽管对资产阶级文学表示轻蔑和不屑，但也酷爱志贺的作品，并专程去奈良拜见他。

志贺直哉也是导演小津安二郎电影的文学源头之一。1939年5月，小津在中国战场先后两次在日记里描述了自己阅读《暗夜行路》的具体感受。一次是在5月9日，他首次阅读《暗夜行路》的后篇(前篇他已读过两遍)，认为小说情感激烈，“[我]被深深地打动。多年来没有这样的感觉了。深受感动。”第二次是在5月17日，当时他正在前往安庆的轮船上，脑海中不时想起《暗夜行路》的主人公动身前往屋岛的情形：“读完《暗夜行路》已经十天左右了。但其神韵缥缈，依然给我以新的感动。很痛快。”⁴后来，当小津安二郎从中国战场回到日本之后，与志贺直哉一直保持着挚友般的交往。

去年夏天，日本庆应大学教授关根谦先生因开会之便，来清华看我。他问我最近的工作，我照实回答说，正在考虑写一篇志贺直哉的评论。大概是因为志贺直哉的中文发音与日语相去甚远，他连问了两遍，我也回答了两遍，他还是没搞懂我想去评论哪位日本作家，我不得已已在纸上写下了志贺的名字。关根谦耸然动容，立即点头说，这是日本文学界最了不起的作家之一。他告诉我，日本甚至有人能将《暗夜行路》从头到尾都背下来。另外，有许多日本年轻作家在学习写作之初，都会通过去抄写志贺的作品，来学习他的叙事语言和技法。但我想，关根先生提到的情形，大概说的是以前的情况。我知道，志贺在日本文学界的

3 李长声，《从暗夜里走出来的路》，作为导读收入《暗夜行路》，台湾商周出版公司，2015年4月第1版，第9页。

4 《小津安二郎全日记》，周以量译。该书即将由上海译文出版社出版。这里所引用的文字，依据该书的清样摘录。



地位，如今或许已经发生了很大的变化。这些年，我曾在两个场合与日本学者谈及志贺直哉，他们的看法如出一辙：他已经是过去的作家了。除此之外，不置一词。

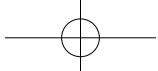
事实上，志贺直哉在日本确有很多的追随者，但反对、质疑或批评者的声音亦众。尤其是到了日本战败之后，日本文坛对于志贺的评价出现了某种微妙的转折——与此前享有不可动摇的显赫地位相比，志贺虽然仍被公认为重要作家，但他的影响力已被大大削弱，且文学地位也被相对化了。在志贺文学的批评者中，说他的小说仅仅是为了收拾个人的心情而“私用”者有之；说他的小说作为日语文学的代表，适足让人为日本文学感到害臊者有之；说他的自我肯定出于自私和孤芳自赏，是公子哥儿的业余游戏者，也大有人在。就连对志贺的态度相对客观的加藤周一，也批评志贺视野狭窄的“自我中心主义”，其表现的“此岸世界的日常性，缺乏超越的价值、敏锐的观察细节和美的感受性，(他的写作)不是从全体出发，而是从局部出发的。”⁵

对志贺的评价，出现前后不一且观点对立的原因很多，大致说来，有以下几个方面。

第一，正如李永炽所指出的那样，日本近代文学与现代文学(或战后文学)通常以第二次世界大战为分界线，“‘近代’与‘现代’的最大差异乃在于自我问题。大抵言之，‘近代’无论对自我肯定或怀疑，大都把主题放在自我之上，而‘现代’除了自我问题之外，还把眼界扩及于群体或社会，也就是说群体或社会的格斗逐渐超越了自我格斗。在这种变化中，对志贺直哉的评价自然跟战前不同。”⁶

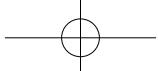
5 参见加藤周一，《日本文学史序说》(下)，叶渭渠、唐月梅译，外语教学与研究出版社，402—404页。

6 李永炽，《志贺直哉与〈暗夜行路〉》，收入《暗夜行路》，台湾商周出版公司，2015年4月第1版，第37页。



第二，志贺文学中最重要的主题，所呈现的是个人意识与社会现实的疏离与格斗，以及个人情感与理性之割裂所造成的精神痛苦。但在志贺的文学实践和实际生活中，这种割裂和乖离，并未达到完全不可调和的地步。志贺虽然从整体上持一种决绝的悲观主义，不过，他对世界的信心仍一息尚存，并未完全破灭。综述志贺的一生，他一直致力于自我与社会存在、情感与理智、肉体与精神、个人趣味与社会异化的协调与统一，而其中最重要的意向性努力，即是意志上的决断力和所谓“道德自律”。这一思维与行为的路径，我们也可以从志贺所崇拜的西欧作家，如歌德、托尔斯泰、梅特林克等人身上看到。与其说志贺直哉对周遭世界拥有无限、完美的信心，还不如说他在面对“非存在”的威胁时，仍试图借助于生活自律、意志决断和道德勇气，维持世界的完整、公正和秩序。正是志贺作品中所体现出的正义、理性、对虚伪的厌恶，以及自我肯定的勇气，让芥川龙之介笔下的主人公羡慕不已，留下了羞愧的泪水。这与卡夫卡在读到歌德时的那种钦佩与羞愧如出一辙。简而言之，志贺在生活、道德与文学上所表现出的自律和洁癖，到了战后，已显得过于迂阔和奢侈了。这也就是太宰治这样的“破灭型”作家，认为志贺已经过时的原因之一。

第三，志贺直哉出生于富庶之家，不论是母亲还是父亲，均有武士血统。志贺的先祖曾出任贵族的家令，而他的父亲则投身银行业，是很有财力的实业家。从其家庭身世和一生行迹来看，志贺直哉无疑属于资产阶级阵营的作家。一生悠游、遗世独立的志贺直哉，虽然抱有追求正义观念，对底层民众的生活状况也怀有深切的同情，甚至多次与家庭决裂，但他无法离开家庭的社会关系和经济支持而独立生活。如果没有雄厚的财力作保障，他那种不事产业而置身世外的生活和写作方式，是难以维持的。到了战后，由于国际政治的变化和社会文学观念的演进，特别是由于普罗文学、无产阶级文学的兴起，无论是志贺的生活方式，还是文学中所竭力追求的“淡泊”、“宁静”和“纯洁”，对一般社会大众而



言，已成为某种历史的“遗迹”，他的“自我意识”与大众的生存经验之间的反差越来越明显，读者对他的作品感到隔膜，也就不足为怪了。

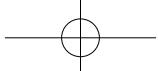
第四，志贺直哉的小说，初看之下，结构松散、简单，语言平易而朴素，很少使用冷僻的词汇，在阅读上似乎没有什么难度。但通常来说，越是使用“无技艺之技巧”的平易之作，越是不容易解读。何况，志贺擅长用最少的文字承载最多的意涵和想象性信息，这就给志贺的读者提出了两个基本要求：其一是一定的文学、艺术修养，包括对语言的敏感性和感悟力；其二则是在阅读作品时，必须具有相对沉静而余裕的心境。在战后急速变化的日本社会中，这样的心境怕是越来越难得一遇。

在我看来，对志贺的批评意见虽说在不同层面上展开，但仔细分析，这些批评声音也具有相当的共通点。如果我们一句话来概括志贺直哉所受到的质疑和指责的最大原因，我认为就是(他作品中呈现出的)社会性视野的狭窄和所谓的“自我中心主义”。

毋庸讳言，在志贺所构筑的个人自我意识与社会现实之间的分裂、争斗和抗争中，他明显地偏重于前者。他的作品带有强烈的“自传”特征。目光所及，不越个人日常生活趣味与情感波动，对于时代巨变中的更为广阔的社会问题以及不同阶级的生活场景描述不够。更多的时候，志贺作品的主人公往往挣扎在过剩性的自我意识的泥沼中，自伤自怜。中野重治批评他的写作是“私用”而非“通用”，也并非没有道理。

不过，如果我们就此判断说，志贺直哉从根本上不关心社会变革，在作品中彻底滤除了政治和社会性因素，显然也不是事实。

在志贺直哉的大部分作品(甚至包括他晚年的动物小品)中，时代风尚、社会氛围、现实环境等方面的内容，均属于“自我”所分化出来的“外部世界”。志贺对外部世界的理解，与一般作家完全不同。志贺的“外部世界”既是社会性的，同时也是哲学性的。对于志贺来说，存在的全部内容，包括以下三个方面：其一是个人及其意识，其二是与个人意识相对立并构成紧张关系的社会世界，最后则是有机体世界，或称“自

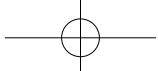


然界”——“自然界”为个人提供了观察、理解社会世界的特殊视角，同时也充当缓和个人与社会的冲突的调节器，并成为脆弱个人意识最后的庇护所。关于个体与自然的关系问题，后文将作专门讨论。在这里，我们先来看看志贺笔下“社会世界”的几个重要方面。

首先，近代日本社会最重要的现实图景之一，无疑就是西方文化的涌入。自明治维新之后，大量西方文化（宗教、社会观念、生活风尚以及物质形态的器物）蜂拥进入日本，在相当程度上对日本的本土文化以及世代承袭的汉学宇宙观造成了极大的冲击。志贺对此极为敏感，其作品对西方文化符号的指涉也俯拾即是。比如说，在谷崎润一郎所激赏的名作《篝火》（1920）中，主人公K的父亲有一个绰号，叫做“易卜生”，而几个朋友去湖里划船，随口哼出的调子，居然也是小约翰·施特劳斯的《蓝色多瑙河》。

与夏目漱石一样，志贺直哉对西方文化的态度是极其矛盾的。一方面，他醉心于西洋的文学与美术，并深受其影响；另一方面，由于长年受到东方思想意识（汉学宇宙观与《伊势物语》以来日本世界观）和东方文学艺术的熏染，他对西方文化的输入，又有一种出乎本能的抵牾心境。他的文化立场是一种一边接受，同时又加以抵抗的姿态。这种矛盾和对立集中体现在他对基督教文化的态度之中。他曾追随日本近代最重要的基督教思想家内村鉴三，并出入其门墙受教长达七年。他受到内村鉴三影响很多，如社会改良思考以及对社会问题的关注；对战争的思考与“反战”意识的确立；对社会公正的向往，对虚伪的厌恶等等。但志贺既未受洗成为基督徒，也未跟随老师走向传播福音之路，而是成了一名小说家。

志贺在回忆这段经历的时候，曾坦率承认，基督教对他最大的作用，或许就是对欲望的约束——这使他度过易受诱惑的青年时代时，没有犯下太大的过错。在上文讨论过的《矢岛柳堂》这篇小说中，作者写到柳堂去温泉胜地度假时，偶然见到一个日本传教士正在传播福音，柳



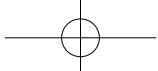
堂即侧身听众之中，听了一会儿，随后，叙事者有这样一段评述：

什么神的真理啦，赎罪啦，得救的道路啦，那些话听起来空空洞洞。有一个时期，柳堂曾经是基督教的信徒，早已听厌了这种不费本钱的卑劣的说教，并非基督不值钱，而是认为这种传教师所制造出来的气氛，实在不干净。⁷

在志贺直哉的长篇小说《暗夜行路》中，主人公时任谦作所处的文化环境很值得我们关注。它所呈现的是一种西方文化、中国传统文化以及日本本土文明交织、并置和混杂，同时也凸显出了现实世界的国际秩序相互作用所构成的张力。时任谦作离家坐船去尾道的途中，搭乘的是英国军舰“密诺塔瓦”号，船舱中的人问他会不会说英语（谦作用英语回答：我不会说英语）；他在船舱中读的是俄国作家作品，他与朋友高井偶然出去看场电影，也是《仲夏夜之梦》；孩子生病乃至不治的原因，竟然是因为父亲在孩子出生那天在音乐会上听了舒伯特的《魔王》；在他的头生子濒临死亡，谦作眼看孩子获救无望，问外科大夫能否给他施行安乐死时，外科医生的答复是，对于这个问题，法国系统与德国系统在伦理上的界定完全不同，而日本属于德国系统。因此谦作只能眼睁睁地看着孩子在绝望中死去。

可以说，西方文化的元素，志贺有意无意地提及，在作品中随处可见。与此同时，作者在描述谦作的文学和艺术趣味时，又时时涉及中国哲学文化（特别是禅宗文化）和艺术——如李白、寒山的诗，颜真卿的书法；吕纪、禅月大师、沈南苹的绘画；《碧岩录》《景德传灯录》《高僧传》《临济录》等禅宗书籍。同时，志贺本人亦沉浸在日本传统美术的艺

⁷ 志贺直哉，《矢岛柳堂》，收入作品集《牵牛花》，楼适夷译，湖南人民出版社，1981年8月第1版，第32页。

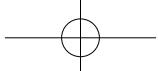


术氛围之中，并随时讨论葛饰北斋、圆山应举与其子应端、门人吴春、芦雪的绘画作品，以及云峤志道的《宗门葛藤集》、西鹤的《本朝二十不孝》、《伊势物语》、《保元平治物语》等古典作品。至于高台寺、南禅寺、祇园、大乘寺等凝结日本传统建筑、绘画艺术的古刹、名园，更成为时任谦作派遣烦恼与忧悒的绝佳避难所，他几乎随时出入其间，流连往返。

另外，我们需要特别留意的是，小说中还提到了黎元洪题字的琵琶、从朝鲜带回来的高丽瓷和李朝的茶壶，从而带出了现实中的中国问题、朝鲜问题乃至台湾归属问题。尽管志贺对这些问题未作正面描述，但通过作品中的一段有关“不逞鲜人”闵德元的插入性叙事，我们也不难看出志贺直哉对当时的国际格局和时事的基本态度。

日本自明治维新以来的近代历史，在某种程度上亦可以被视为一部战争史。不用说，“战争”是日本近代史贯穿始终的最大的政治行为。从甲午战争、日俄战争，吞并朝鲜、台湾的战争，到所谓的大东亚战争以及太平洋战争，前后踵接，构成了日本近现代社会历史演变的主轴。说到志贺直哉对于战争的看法，虽说他也曾经历过短暂的迷失，写下了《新加坡的攻占》这样的“应景”之作，但总体而言，志贺直哉对于战争的态度大致是淡漠、不合作、乃至是厌恶的。相比于那些为发动战争而叫嚣、为法西斯军国主义辩护、欢呼乃至直接介入其中的日本作家而言，志贺对于战争不合作的基本立场总体上是坚定的，其非战或反战的情感与思想意识也是十分清晰的。

当然，在志贺直哉的绝大部分小说中，战争是与“自我”相对应的外部世界的一部分，作者对战争描述大多是侧面的、背景式的、零散的、暗示性的。比如说在《暗夜行路》中，主人公偶然会从电车上见到从战场上归来的士兵。在这部小说的第四章里，作者这样来描写日本陆军的战斗机第一次在东京与大阪间飞行：



谦作茫然仰视前方的东山。蓦地发现一种怪异的黑东西迎风在云中飘动。刹那间极为恐怖。因为风的关系，听不见轰隆声：也许在这天出现颇感意外，也许那象在云中看来有如影子，所以谦作脑海里无法立刻辨知那是飞机。

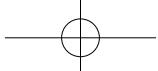
机体勉强越过将军冢一带，然后缓缓飞下，最后几乎跟知恩院的屋顶摩擦，终于隐身在知恩院那边。⁸

这段描写之精确、细致，恰如其分地描摹了人的视线在触及新奇、陌生事物时的内心情感反应，很有些春秋《公羊传》记述“六鶡退飞过宋都”的审慎与缜密——最初看见的是“怪异的黑东西”，伴随着刹那间的恐怖；再视之，恍如魅影；最后，结合经验世界的理智判断和新闻报道的记忆，乃知是日本陆军的战机，且正在尝试降落。

这段文字虽然很“客观”，作者对于战争的态度并无直接的表露，但从“怪异的黑东西”的鬼魅之影所带给人们的恐怖感中，我们仍能捕捉到作者对于战争本能的情感反应。在中篇小说《一个人和他姐姐的死》中，作者正面描述了主人公方三的哥哥芳行被征当兵的经历。对于芳行来说，当兵即为宣判死刑，其内心之恐惧可想而知。当他到达军营两周之后，因身体原因而被通知免除兵役时，他的喜悦与快活，不啻是重获新生。他的庆祝方式，不是笑，也不是欢呼“万岁”，而是用脸颊和身体一遍遍地摩擦着墙壁，独自享用内心的欢愉。接下来，作品透过芳行给姐姐的一封信，直接表达了他对战争的看法：

我的反军国主义本来是从思想上而来的，后来就连感情都浸透

⁸ 志贺直哉，《暗夜行路》，李永炽译，台湾商周出版公司，2015年4月第1版，第359页。下文引用该作品的文字，仅标出书名和页码。



了这个思想了。现在是不管别人对我好也好，舒服也好，我对兵营的生活一切都讨厌。这是一种任性的、性情上的反军国主义，我反而相信这是真正的反军国主义。⁹

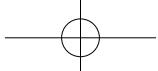
考虑到这篇小说并非战后的战争反思与政治表白，而是创作于日本军国主义潜滋暗长的1920年代，作者的勇气是值得赞许的。志贺直哉集中表达其对战争思考的最重要的作品，应当是问世于1918年的《十一月三日午后的事》。

晚秋的一天，叙事者“我”与表弟去柴崎买鸭子。在隐隐约约的炮声中，日本陆军正在郊外的庄稼地里举行演习。在“我”与表弟步行去柴崎的途中，他们恰好与演习部队相遇。漫山遍野的骑兵、散兵和行进中的军列，出现在桑田里、铁道边、河堤上、寺庙旁。我们不难想象，在大批行进的军士中，夹着两个去买鸭子的闲人，那感觉一定十分怪异。志贺有一种特殊的才华，耳濡目染乃至司空见惯之事，到了他的笔下，就像它是第一次发生一样，其中萦绕着某种极其陌生化的情感体验。

两人来到柴崎的鸭铺，本已离开了演习现场，却偏偏碰上一个拿着地图的军官来鸭铺问路，“我”当时的心情可想而知。随后，老板捉来一只青青的鸭子，并问他们要不要将鸭子杀好了带走。大概是枪声中，小野鸭的惊怖而飞，使“我”受了刺激，他“突然”决定不杀这只鸭子，而将它带回家中饲养。

接下来，“我”与表弟在返途中，可以更为细致地打量在烈日下行进的演习士兵——有些士兵走着走着就睡着了，脑袋前仰后合，身体左右摇晃；有些士兵因为生病和劳累，突然扑倒在路边，再也站不起来；还

⁹ 中文译者谢六逸在翻译《一个人和他姐姐的死》这篇作品时，将标题改为《一个人》，收入《志贺直哉小说集》，楼适夷等译，作家出版社，1956年7月第1版，第207页。

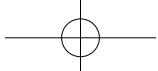


有一个矮小、孱弱的士兵倒地后，在军官们的叱骂声中弯起腰部试图站起来，却是屡起屡仆，反反复复，宛如舞台上表演被杀的情景。仅仅是在演习中，士兵们就在钢铁般的战争意志和冷酷无情的军令中因体力不支而纷纷倒地，若是到了真正的战场上，其惨烈程度如何，是不难想象的。主人公“我”似乎受到了极大的震撼，以至于变得神不守舍。他与表弟分手之后，一个人居然走错了回家的路。到了家中，又对小女儿和女佣人无端地大发脾气。至于那只鸭子，“我”再也没有了吃它的胃口，第二天就将它送了人。

这篇小说洋溢着一种天地初开的蛮荒之美，它所描写的既是现实，又像梦境。志贺直哉或许不懂“现象学还原”，但他所使用的技巧是真正意义上的现象学方法——不是从文化、政治上对事件进行阐释，而是将事件还给事件，记录事件带给人的情感所带来的直觉和刺激。正如志贺所坦承的那样，他对战争的厌恶主要不是理智上的，而是本能的、情感上的——这正是志贺直哉一生奉行“不合作主义”的心理基础。

在志贺的笔下，不论是作为叙事者的“我”，还是作为叙事代言人的其他主人公，都有一个共同的习惯，一旦他们在生活中遭遇心情窒闷，难以排遣的时刻，似乎会本能地着手搬家，或者离开居住地，去另一个地方远游，借此摆脱贫扰，恢复失去平衡的心境。搬家、远游，乃至于是遗世独处，都遵循着一成不变的线路：离开大城市，去到远离尘嚣的乡间或去深山之中。

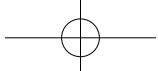
志贺本人的生活经历与他笔下的人物略相仿佛，他自己一生搬家多达二十六次。这种穆齐尔式的寻找“另一个地方”的冲动，作为一个隐喻或象征，显然来自于急速变革的社会所带给他的强烈的不安感。而在社会变革的背景中，文化观念的交叠和更替、随处笼罩的战争的阴影，只是这种不安感产生的一个缘由，另一个缘由或许更为直接，那就是正在兴起的城市文化与传统乡村社会观念之间难以调和的冲突。志贺直哉



虽不像罗伯特·穆齐尔那样，将对“城市文明”的批判作为自己主要的使命，但他对城市生活的虚伪、嘈杂和无意义感到厌倦和不适，则是确凿无疑的。在《暗夜行路》中，志贺直哉通过时任谦作的视线，这样来描述城市的街景：

将近年底的黄昏，宝町街上人来人往，电车从南北双方不断涌来，在街前停下，车掌说了同样的话以后，又发动开车。人力车、汽车、运货马车、脚踏车，以及穿越其间的人群，各以自己的速度向西方行去。此外，也有狗经过。……不久，三面环绕广场的三井大厦吐出许多人来。有的把手掌挟在肋下，点火抽烟；有的碎步赶前行的团体。眼看着广场立刻塞满了人。有从日本银行出来的；有从正金银行或其他建筑物出来的，三五成群，缓步而行。¹⁰

与穆齐尔描述的维也纳相比，志贺笔下的城市，也许还不是典型意义上的现代城市，也不像恩格斯或托马斯·哈代所形容的“怪物”。缓缓而行的路人、狗或马车，造成了一种历史物象的“迭代”。但志贺打量城市的目光，与穆齐尔、恩格斯和哈代完全一致。具体来说，这是一种将城市视为景观、装置，而非可以融入其深处的人居环境的目光。在这里，人和物第一次成了等价物，具有相同的符号意义。也可以说，人成了城市装置的一个部件。如果我们注意到，时任谦作向城市的街景投去漫不经心一瞥的时机，正好处在决定离家，去深山之中找一个面海的清静场所，过自炊生活的前夕，这段看似寻常的描述就更加意味深长了。武田麟太郎在评价志贺的文学成就时，认为他写出了日本式的“乡愁”，并进而认为志贺文学是日本现代文学的故乡，是极有见地的。不

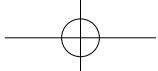


过，在我看来，这里所谓的乡愁，并非一般意义上的“怀旧”，而是一种诺瓦利斯意义上哲学性的乡愁，它源于意识到人类的“退化”与“堕落”，而试图为不安定的人类寻找未来的努力。

最后，我想说的是，志贺直哉对于政治、社会事务以及底层民众的生活遭遇，并非像他的批评者所说的那样漠不关心。志贺早年对轰动一时的足尾矿工中毒事件，给予了极大的关注，对矿工们的命运寄予了深切的同情。这在《暗夜行路》《一个人和他姐姐的死》等作品中都有所反映。在志贺的幼年时代，其祖父直道在“相马事件”中被构陷一事，使他对于国家的意志、资本的力量和大众传播的“性格”有了足够的警惕。他知道，在新的现实条件下，“真相”以及基于“真相”基础上的正义，同时遭遇到了困境。这一点在短篇小说《正义派》中得到了充分的表现。

小说的故事类似于一个新闻事件：一辆电车在刚下桥的时候，由于司机没有采取紧急刹车的措施，轧死了一个四五岁的女孩。警察与电车公司试图将这样一个由于司机操作不当而导致的责任事故降格为普通的交通事故。而目睹事实真相的三个线路工人，出于朴素的正义感（当然也有充当事件主角和英雄的虚荣心），自愿去警察局充当证人，并提出了对电车公司和警方不利的指控。三个人从警局出来，终于当了一回“正义派”英雄的高兴劲儿还没过（他们对报纸报道自己的事迹，存有不切实际的幻想），就发现事件已经过去了，就像没有发生过一样。他们主动向酒馆的女招待提及这场车祸，她们对此毫不关心，脸上表情冷漠，一个接一个地离开了。三个人这才想到了自己的处境，从而陷入到忧虑之中：他们很有可能因为对公司作出不利的证词，而在翌日遭到开除。最后，三人在前往妓院发泄烦闷的途中，工人中的一个“老成者”终于哭出了声。

或许正是由于对现代政治和传媒持有一种根深蒂固的不信任，志贺直哉与实际政治运动一直保持着距离。但他本人在政治立场上同情左翼和底层的基本态度一直没有变化。正因为如此，在战后的日本，首先提



出重新估价志贺直哉的文学成就的，反倒是日本共产党的文艺理论家宫本显治¹¹，就一点都不奇怪了。

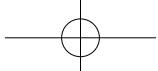
综上所说，不论是日本自近代以来的社会、政治、文化变革，还是这些变革在新旧交替的过程中给个体带来的情感体验，当然也包括对于战争的感知和思考，对普遍意义上的人类命运的忧虑，对社会和新闻事件的关注，对普通人的精神和生活状态的呈现，所有这些带有强烈政治性的内容在志贺直哉的作品中都得到了适当的反映。那么，为什么志贺直哉从整体上说，仍被视为对政治漠不关心、缺乏社会和现实关怀的作家？

这里涉及到对“什么是文学的政治”这一长期以来困扰着文学创作与理论批评界的重大问题的不同的理解——我们知道，文学的社会性或政治性问题，自它出现以来，一直是一个暧昧不明的区域，聚讼纷纷，实际上至今也没有得到完满的解决。当然，代代相袭的某种陈腐不堪的文学观念，也多少影响到文学界对志贺直哉的评价——这种文学观念以“文学进化论”为其基本理论构架，既没有文化和历史的纵深感，也缺乏世界文学的整体性空间视野。

不过，我认为志贺直哉在文学的社会性问题上遭人诟病，他本人采用的特殊的笔法或手法，应当是最重要的原因。也就是说，志贺直哉在表达社会内容时所采取的笔法或策略，既不同于日本的古典小说，也不同于近代以来盛极一时的自然主义或私小说，与后来为读者们所熟识的现实主义文学，也存在着根本的差异。具体说来，志贺的“写实主义”与十九世纪以来渐成的文学主流的“现实主义”的不同，主要体现在以下两个方面。

第一，那些在现实主义作家笔下往往会被置于中心地位的政治和社

¹¹ 参见楼适夷，《志贺直哉小说集》前言，作家出版社，1956年7月第1版，第2页。

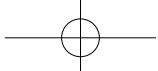


会图景，在志贺那里，沦为了一般性背景或某种周边性事件；而在现实主义作家那里受到抑制的个人意识，却被志贺直哉放在了聚光灯下，进行放大、解剖和细察。

第二，志贺直哉并不直接记述或复现社会政治和现实，而是首先将这种社会、政治内容转化为某种作用于个人意识的“情绪”或心境，从而通过呈现这种“情绪”和“心境”，来表达自己的政治意见、立场以及对社会的看法。需要注意的是，这里所说的“情绪”，并非传统文学作品中“不平则鸣”的牢骚。所谓的“牢骚”，指的是由明确、特定的事件所引发的情感反应，而志贺作品中的“情绪”，渗透在他所有的作品的字里行间，与其说是一种由具体事情所导致的心理反应，还不如说是一种无处不在、失去固定对象物、如迷雾粉末一般存在着的特殊氛围。它是晦暗的、暧昧的，有些类似于海德格尔在《存在与时间》以及《尼采》中着力分析过的那种“情绪”。那是一种关门被夹住手指时，向我们突然敞开的那种不可名状的深邃情感。

我们此前说过，志贺的内心一直处于某种不适、或不安的状态。但这种不适或不安感，并不是某一具体事件所造成，而是在整体的时代、政治、社会氛围笼罩之下无时不在且无法消除的生存体验。从逻辑上说，对这种特殊情结或心境的表现和描述，同时也揭示了社会存在的真实状况。但长期以来，现代哲学意义上“情绪”，在文学研究中，一直被置于次要地位，没有得到应有的重视。举例来说，与志贺直哉一样，鲁迅先生也是一个很有情绪的人。可惜的是，批评和研究界对于鲁迅先生在显而易见的理智层面所作的社会和文化批判，进行了充分乃至是过度的阐释，而对于他的“情绪化”视而不见，对于这种情绪所暗示的社会、政治状况和种种生存体验，缺乏应有的研究。

在今天的社会现实中，社会性控制、规训乃至压迫，披上了形形色色合理化的外衣，变得更加隐秘。我们固然能够意识到自己的不适、焦虑和不安，但并不总是知道这种焦虑和不适来自何处。文学所揭示的



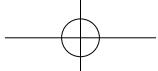
“真实”，是否能够帮助我们认识自身的处境，在相当程度上处决于文学在呈现社会现实时如何调整聚焦，改变过去一成不变的、在今天显得越发无力的写作策略。最近一个时期以来，欧美学界对个体“情感”或“情绪”的功能和意义给予了更多的关注，这也多少反映出文学重新调整与现实、政治关系的一个新的趋向。从这个意义上来说，志贺直哉的写作，反倒可以给我们一些有益的启示。

三、意识过剩

志贺直哉自创的“写实主义”，不能被简单地视为一种文学修辞。从根本上来说，它的出现，是作家个人的生存状况与他所处的时代的特殊关系所决定的。我们知道，志贺直哉出身于正在没落的贵族家庭。日本近代虽没有从根本上彻底废除帝制和贵族制，但自明治以来，贵族或武士阶层的日渐衰微和落寞，是一个不争的事实。这种没落感反过来亦会刺激个体的自尊，使其在一种“孤高”与“自怜”中，对失去的往昔(传统)产生出亲近之感，并浸透在所谓的乡愁之中，去缅怀过去的岁月。通常来说，这种乡愁越是强烈，个体与现实之间的裂隙也就越大，其对现实社会的拒斥、距离与孤立意识也会越发浓郁。

问题在于，志贺直哉作为近代社会巨变中的一分子，他接触到了大量的西方思想、观念，其个人意识亦在苏醒之中。这种个人意识不仅会留恋传统和过去的生活，同时，也获得了一种全新的能力，进而对自身正在没落的家庭产生一种羞耻感，从而产生了强烈的反抗意志。这是一种特别复杂的矛盾状况，所有这些矛盾在志贺的作品中都得到了充分的反映。

18世纪以来，宗教的衰微与贵族制的没落是一个全球性的事件，伴随着“科学主义”的兴起以及全球资本主义的扩张，个人与社会、个体的内在情感与外部世界的压抑性机制、观念意识与行为之间出现了严重



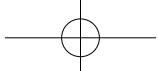
的分裂。在法国，出现了波德莱尔笔下的“游手好闲”者；在奥地利，出现了穆齐尔所命名的“没有个性的人”；在俄国，出现了普希金、莱蒙托夫、屠格涅夫、冈察洛夫笔下的失去行动意志的“多余的人”的形象；而在美国，这一类形象也产生了他们的孪生姐妹。比如麦尔维尔所描述的巴托比¹²，以及威廉·福克纳所塑造的一系列“自我封闭”的人物。

志贺直哉笔下带有自传色彩的主人公，与上述的“游手好闲”、“零余者”或“没有个性的人”等形象既有内在的联系，也呈现出很大的差异。志贺的人物大多不事产业，游离于社会生活之外，仅以艺术和文学作为自己与社会联系的唯一纽带。他们洁身自好，孤傲、敏感而多疑，也缺乏行动力，在乡间和大自然中寻觅清净之所，无法真正地融入到新的社会现实之中。但志贺直哉以及他作品中的人物，仍对理性、公正、纯洁、秩序怀着强烈的期待，并试图通过自我肯定，重新弥合个体与世界的分裂。造成这种差异的原因，除了志贺所耳濡目染的东方文化（特别是佛教和禅宗文化本身就具有的“超越性”）的影响之外，还源于他所接受的欧洲思想，主要来自于以“自我引导”为核心的“理性主义”、“个人主义”和浪漫主义的文化传统。举例来说，志贺所服膺的比利时作家梅特林克，在面对这个世界的危机与分裂时，所采取的应对之道，正是“保持身心平衡”。

不用说，保持身心平衡，也是志贺直哉的座右铭。从某种意义上说，志贺直哉的全部作品，所显示的主要意向性内涵，也可以被看成是主人公为弥合个人的自我意识和外部世界的裂隙而付出的艰辛努力。

陀思妥耶夫斯基也许是第一个全面系统地阐述自我意识与社会现实之间复杂关系的作家。我这里指的是他的《地下室手记》。这部作品不

¹² 参见麦尔维尔，《书记员巴特尔比》，收入《水手比利·巴德——麦尔维尔中短篇小说精选》，陈晓霜译，新华出版社，2015年10月第1版。



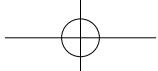
仅是他个人创作进入成熟期的标志性作品，也是整个欧洲现代主义文学的重要里程碑。当然，它在相当程度上也对以加缪为代表的“存在主义”文学产生了深远的影响。

这本薄薄的小册子，由“地下室”和“雨雪霏霏”两个部分组成，前者是带有论辩性议论或随笔，而后者则是“地下室人”的社会经历和遭遇。两者互为镜像，彼此印证。在陀思妥耶夫斯基看来，过去时代的人，可以被定义为“实心眼的人”，而今天社会中的人，则是自我意识过剩的原子化个体。后者把本来应该投向外部社会的光焰，转而照向自己的内心，这就造成了“自我意识”的过剩。通常来说，过分的自我意识，是社会的压力和压抑所造成的痛苦所致，但这种过度的自我折磨，反过来又会进一步固化个体的封闭性，造成恶性循环。这样一来，意识覆盖并取代了个人的行动，听任自我意识的急剧繁殖，而事实上什么事情都做不了，从而造成“地下室人格”，在现实面前无能为力，并呈现出某种“病态”。

志贺直哉在1919年的时候，写过一个不怎么出名的短篇小说，题为《流行性感冒》¹³。这篇小说写了一件小之又小的微末之事，由于缺少通常意义上志贺文学的明显特征，批评界很少有人关注它。可是在我看来，它是一篇十分重要且带有强烈寓言色彩的作品。它虽不能体现志贺在文体、语言和修辞上的典型特点，但却暗示出志贺创作的基础性症候。

一对年轻夫妇，由城市搬入名叫“我孙子”的乡下居住。他们的第一个婴儿，因为疏于照料而不幸夭折了。当夫妇俩生下了第二个孩子左枝子之后，对这个孩子的健康就更为关心，对她的呵护也更为细致。这

¹³ 原题为《流行性感冒与石》，参见《志贺直哉小说集》，楼适夷等译，作家出版社，1956年7月第1版。



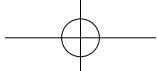
本来是人之常情，类似的情节，在长篇小说《暗夜行路》和中篇名作《和解》中一再出现，并成为叙事的重心所在。考虑到作者本人也有过孩子早夭的惨痛经历，且长年在“我孙子”居住，《流行性感冒》的自传性特征十分明显，从某种意义上，它也可以被当作一篇非虚构的记事散文来阅读。

小说的主要人物一共是五个人：夫妇二人、孩子左枝子、女佣阿君和阿石。第一个孩子去世所遭受的伤痛和刺激，使得主人公对孩子加以保护的心理，远远越出了“理性”的范畴。在作品的主要故事展开之前，作者已经为主人公的意识的非理性作了如下铺垫：

左枝子只要有点小病小痛，“我”就会不安起来，立刻就去请医生；到了秋天，天气刚刚转凉，明知道不应马上给孩子增加衣物，但“我”还是像往年一样给她早早穿上厚衣服；因为担心孩子吃坏了肚子，“我”不让邻人给她任何东西吃。诸如此类。因为他们生活是在乡下，这种对孩子的过分保护，对于当地的农民来说，显然是无法理解的，也难免遭到邻居议论。久而久之，“我”对女儿健康的过分担心，在全日本都出了名。

真正的危险很快就来了。

一场流行性感冒，正在“我孙子”一带迅速传播，各种各样的消息乃至谣传，刺激着主人公的神经，加重了“我”对左枝子患病的担忧。他的心里意识轨迹是这样的：要确保左枝子不被流行性感冒传染上，就必须在她的四周筑起高墙。也就是说，与女儿有接触机会的另外四个家庭成员，都必须不被传染。他知道，要保证这一点，除了尽量避免这四个人与村子里人的接触，也没有什么更好的办法。他严厉地约束妻子外出，还要求两个女佣人减少外出的次数和时间，不在邻居家多待，不去人多的公共场合。就这样，他不得不像一个私家侦探一样，时刻关注着家人的一举一动。甚至， he 去东京办事，到了晚上，还要诚惶诚恐地打长途电话回来，询问每一个人的健康状况。



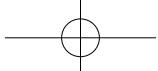
就在这个节骨眼上，区里的青年会约请了外地的旅行演员，来“我孙子”唱两天戏。虽说这次演出，是区里每年都会举行的例行节目，但主人公还是感到一阵阵恼怒和不解：生病的人越来越多，演出为什么还不停止呢？

在往常，夫妇俩都会叫女佣去看戏，可到了今年，因感冒的流行，“我”特地严令禁止女佣去小学的院子看戏。作为补偿，他答应等感冒过去之后，专门请她们去东京看一次戏。

这天晚上，主人公从外面回家，突然发现女佣之一的阿石不在家中，便疑心她是偷偷地出去看戏了。他先是质问妻子，随后把另一位女佣阿君叫来盘问，到了第二天早晨，他又亲自将阿石叫到跟前来审问。阿石的矢口否认，并没有打消他的疑虑，相反他的疑心病变得更重了。为了谨慎起见，在自己的疑惑最终消除之前，他禁止阿石接触女儿左枝子。至此，小说的悬念——左枝子会不会被感冒传染——出现了某种偏离，变成了女佣阿石究竟有没有去看戏。

最后，这件事终于惊动了住在邻村的阿石的母亲。母亲出面过问的结果，证明了“我”的疑心和猜测：阿石的确是去看了戏。事情既然已水落石出，“我”便在一怒之下决定开除阿石。

女佣阿石因为珍惜一年一度外地演员来乡村巡演的机会，不顾主人的警告，偷偷地出去看了一次戏，便面临被扫地出门的境况。而“我”则像受到了天大的冤屈似的，死死抓住女佣人的这点小错不放，将这件事到处宣扬。有一天，他在街上遇见一位朋友，便情绪激动地将阿石看戏这件事，从头至尾给他讲述了一遍。这个朋友很不耐烦地听着，甚至一连几次显出要抽身离开的样子。这个细节虽然一闪而过，却很值得我们留意。在朋友这个具有“正常意识”的人看来，即便考虑流行性感冒肆虐的前提，女佣出去看场戏，显然并不是什么大事，反倒是“我”对这件事的激烈反应，让人无从置喙，他一言不发地离开，恰恰映衬出了“我”歇斯底里的病态。

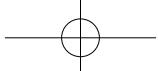


除此之外，妻子在作品中的形象和立场也颇耐人寻味。在失去第一个孩子之后，对第二个孩子倍加爱惜与呵护，在这一点上，她与丈夫并无任何不同。在流行性感冒发作期间，担心女儿被传染的心理，她与丈夫的立场也完全一致。但随着情节的推进，她慢慢意识到了丈夫的病态和不可理喻——那是一种企图将女儿放在真空中加以保护的心理，在现实环境中是不可能做到的。只是慑于丈夫的权威，顾及到丈夫早已崩溃的心理状况，权且加以隐忍罢了。但在“阿石看戏”这个冲突中，她渐渐改变了自己的立场，逐渐站到了女佣一边。最后，在阿石面临被解雇的命运的那一刻，正是由于她的坚持，丈夫才被迫改变初衷，将阿石留了下来。

当流行性感冒在“我孙子”一带传播的时候，“我”的所有精力和意识关注点，都集中在如何防止女儿左枝子被传染上面。但情节的发展很快出现反讽性转折：在五个家庭成员中，第一个被传染的正是“我”本人——他是被前来种树的园丁传染的。随后，他又把感冒传染了自己的妻子。为了保证左枝子的安全，他特意从东京请来了职业护士。接着，妻子将感冒传染给了女佣阿君，阿君传染给了东京来的护士，最后护士终于将感冒传给了左枝子。

这时，在家庭的所有的成员中，唯一健康的人，仅剩下了阿石——在一家人（连同护士）全部生病的时候，阿石成了家中照料一切的中流砥柱。

志贺直哉的这篇小说，有意识地被分成了上、下两个部分。作品的上半部分，主人公的心理意识过分地投射在女儿左枝子的健康状况上，从而造成了疑神疑鬼的“内向性”视野，其心理和情感出现了非理性或病态的扭曲。主人公对自己的“非理性”并非没有察觉。他一方面深受这种病态意识的折磨并为之痛苦，一方面又多少感受到了摆脱这种病态的无力感。在个人与社会存在的紧张关系中，主人公清醒地感受到自我意识的反噬，同时又深陷其中无力自拔的状况，这不仅是志贺直哉大部分

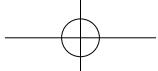


作品的主题，也是现代文学最常见的主题之一。

这里需要指出的是，《流行性感冒》中的主人公，与陀思妥耶夫斯基的笔下的“地下室人”形象也有着很大的不同。“地下室人”与生活、现实的割裂，造成了他病态思想意识的过度发达，他虽清楚地知道自己的软弱、卑劣或病态，但他根本无力使自己从不断繁殖“自我意识”的宰制中挣脱出来，只能越陷越深、自暴自弃。除了自我惩罚之外，既缺乏行动，也缺乏行动意志。而志贺直哉笔下的主人公仍有一定力量对自己的“疯狂”进行自我纠正，仍希望在个人与社会、意识与行为之间重新找到平衡点，试图摆脱这种“自我意识过剩”所带来的困境，从而治愈这种病态。

这种努力至少在《流行性感冒》中获得了成功——在《流行性感冒》的下半部分，作者令人信服地描述了主人公内心忏悔与自我纠偏、以及他与阿石之间的关系出现和解的全过程。

由于流行性感冒在家中爆发，阿石作为唯一没有受感冒传染的“健康人”，承担了家庭的全部事务，任劳任怨地安排一切，这为主公的自我反省提供了恰当的契机和氛围。与此同时，阿石的形象也发生了根本的逆转。她由一个任性、说谎、呆笨、懒惰、固执的女佣，一跃而成为淳朴、勤勉、心胸宽阔且充满爱心的家庭成员。主人公意识到了自己的心胸狭窄和成见，并为之深感自责。他意识到，阿石并没有变，她还是原先的那个阿石，变化的是自己打量她的目光和心理意识的投射。由于观察视野的变化，主人公发现了阿石身上许多的美好品质。比如，阿石平常固然有点懒，但到了一家人病倒的关键时刻，她也能豁得出去，一连几天不眠不休，且毫无怨言。比如阿石固然撒了谎去看戏，但她那时仍然是个孩子，盼望了一年的戏终于来到了村子里，她有一种无论如何也要设法去看戏的冲动，说谎的动机是极为单纯的。再比如，当阿石偶然听一位“T先生”说，左枝子将来长大了不会漂亮时，就暗暗地生了气，从此就非常讨厌这位T先生。这说明，她与女儿左枝子之间的感情



极为真挚。

主人公“我”的追悔中也夹着一丝后怕：如果阿石当年被自己开除了，会是怎样的情形呢：

当时她要走了，我们的脑子里始终会认为阿石是一个讨厌的女佣人，而她呢，一生一世也会想着主人是可恶的。现在和当时两方面还不是一样的人……¹⁴

他进而认识到，所谓的“坏人”的产生与心理偏见的关系极大。仅仅因为对对方了解不够，就会简单地把对方视为坏人。如果有了足够的了解，就算是“坏人”，至少也不会互相憎恶。

左枝子康复后，阿石终于要离开“我孙子”，回她老家去结婚去了。一家人都沉浸在怅惘的离愁别绪之中。阿石离开“我孙子”之后，妻子给她发去了一个表达问候的明信片，请她有事来东京的时候，务必到“我孙子”的家中来坐坐。阿石不识字，就将明信片拿到学校，请学校老师念给她听。也许是念信的人没把意思传达清楚，阿石误认为家中出了事，主人请她赶快去一趟，便火急火燎地赶了过来。这是小说中最温暖的一段情节。

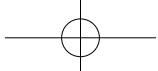
最后，叙事者用一句“我们盼望那个男人¹⁵是一个好人，阿石会变成一个幸福的女人”¹⁶作结。不经意中，会让我想起鲁迅先生《在酒楼上》中的一句话：“愿世界为她变好”。

志贺通过《流行性感冒》这个作品，既写出了自我意识的泛滥和不受控制所造成的病态心理，也写出了这种心理得到矫正，达成和解的圆

¹⁴ 《流行性感冒》，第146页。

¹⁵ 笔者注：指的是阿石的结婚对象

¹⁶ 《流行性感冒》，第147页。



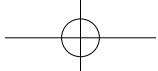
满——从某种意义上说，这个小说与《和解》中父子由严重对立、失和终至达成全面和解的结构，具有高度的一致性。如果我们做进一步分析，便可发现，《流行性感冒》的上半篇所描述的是典型的现代意识，而下半篇则显示出这种现代意识与“传统”的千丝万缕的关系。如前所述，志贺在方法论上，接受的欧洲思想，是以梅特林克、歌德等人为代表的现代前期“个人引导”的世界观，在观念接受上有一种“滞后性”。另外，日本社会在新旧交替时复杂的精神和现实状况，也为他着意寻求“和解”提供了可能。至少，当主人公面临自我分裂的痛苦时，像阿石一样来自乡间的农人的淳朴和善良，仍然作为一种坚实的“传统价值”，为作者带来重要的支撑和慰藉。

这有些类似于霍桑与卡夫卡的区别——至少在博尔赫斯看来，卡夫卡与霍桑的主题是完全一样的。所不同的是，卡夫卡所处的世界，远比霍桑时代更为严酷、更为非理性。霍桑笔下的威克菲尔德心血来潮离家出走，尽管时间长达二十年之久，但他仍有返家的希望；而卡夫卡笔下的主人公K或卡尔，只要一跨出家门，就再也回不去了。

另外，《流行性感冒》中的意识过剩或情绪失控，只不过由日常生活中的微末的小事所引发。如果遭遇到更为严重的状况——比如当个人面对自主性的丧失、死亡意识对于生命意义的否定、存在的虚无感等重大威胁时，在志贺那里，这种“和解”还可能吗？

四、死亡与虚无

大正六年(1917年)，是志贺直哉创作成果较为丰硕的一年。这一年他一共发表了六篇小说，其中的《在城崎》《佐佐木的遭遇》《赤西蛎太》和《和解》均为杰作，而《在城崎》则更是体现志贺文学根本特色的标志性作品，不仅受到芥川龙之介、谷崎润一郎等人的推崇，也是志贺的研究者无法绕过的重要文本之一。在今天，它甚至成为读者们进入志贺的



文学世界的首选之作。

《在城崎》的故事极为简单。因为作品中的人物又只有叙事者一人，因此，这篇小说也可以被视为用朴素语言所记录的一则日记。

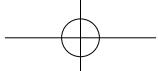
叙事者“我”被电车撞伤背部，在康复期来到位于但马地区的城崎山谷温泉疗伤。主人公刚刚经历了一场“大难不死”的车祸，孤身一人在秋末时节的山谷中调养，人迹罕至，天气晴好，除了读书写作之外，别无他事扰神。他每日里眺望山谷中的景致和行人，偶尔外出散步，心情“沉稳而安宁”。人在静谧的深山中无所事事，不免会生出浮靡之思，沉浸在想入非非的意念深处，幽光狂慧、不可遏止。

“我”时常这样想：假如在当初遭遇车祸的时候，只要一点点的差错，自己现在就应当在墓地中与祖父、母亲为伴了——祖父、母亲的尸身就在近旁，但彼此之间却无任何交流，笼罩在一切之上的唯有寂静。“我”想到这一层的时候，其实并不觉得恐惧，心中盘桓不去的只是这样一个疑问：这次自己从车祸中死里逃生，也只是暂时的逃生而已。迟早有一天，他仍将托身于青山，仰面朝天躺在冰冷的土层之下，与祖父、母亲为伴。那么，这种“迟早”究竟是“何时”？“我”虽对它茫然无知，但有一点却是十分清楚的：这个“何时”，就是不知不觉就会到达的前方。

这段沉思，在小说中通过浮泛的议论淡淡道出，却是整个作品的重心所在。接下来，作者通过三小段动物故事，来一步步地强化这个主题。

第一个小故事是这样的：我所居住的旅舍的板壁间有一个蜂巢。带着虎斑纹的肥胖的蜜蜂，时常从那儿飞出，在天气晴好的日子里，从早到晚地忙碌工作。一天早上，“我”看见一只“死蜂”的尸体出现在了玄关的屋顶上。它的腿足蜷缩于腹部，触角软塌塌地垂在脸上。工作中忙碌的蜂群，从死蜂身边飞过，全无一点不安。正在忙碌的、充满热闹生机的蜂群，与那只一动不动趴伏着的死蜂的沉寂，形成了强烈的对比。

“我”在目睹这种对比时，感到了一种“彻骨的静”。终于，一场暴雨带



走了那只死蜂，天地被洗濯一新。群蜂仍在不知疲倦地工作，而那只死蜂，大概已经被水流经由排水管道冲刷到地面的某个角落了吧。

我在第一次读到《在城崎》这个故事片段时，会不自觉地联想起清代的沈德潜。他在评价刘禹锡“沉舟侧畔千帆过，病树前头万木春”这两句诗时，有过一个奇怪评论。他说，如果读者真正读懂了这两句诗，可以终身没有烟火气。虽说有很多诗评家会从“乐观向上”的积极意义上，来评价这两句诗的意蕴，但沈德潜显然是从悲观的立场上来体味它的意旨的。志贺直哉也是如此，在生机勃勃的蜂群与死蜂的对比中，志贺真正着意的是死亡的岑寂。

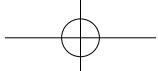
紧接着，叙事者写到了他所亲历的第二个动物故事。

在温泉浴场前的小河边，一群人站在桥上、岸上，望着河中的一只垂死挣扎的老鼠喧腾鼓噪。这只硕鼠的头颈处，被一根长约七寸的烤鱼钎子贯穿（鱼钎经头部刺入，由喉下穿出，各露出三寸在外）。岸上的围观者一边向老鼠投掷石块，一边高声哄笑。从旁观者“我”的立场来说，这只老鼠的必死，是确凿无疑的。但真正让人感到震撼的，是老鼠不知死之将至，仍在做最后的抵抗和徒劳无益的挣扎，怀抱着只要竭力挣扎，便会获救的希望。每当它好不容易游至河道的岸边，前腿刚刚能够触及石壁，头部露出的鱼钎就会先碰到石壁，将它顶落水中。就这样，它一次次地在河心与石壁之间作无望的拼争。

在麦尔维尔的《白鲸》中，那只身上插着十多支标枪的大鲸，仍然带着巨大的伤痛，安然在海洋中生活数十年，体现的是一种“英雄主义”的无视死亡与伤痛的孤绝的勇气。而在志贺的笔下，早已没有了麦尔维尔那种豪迈，剩下只有可笑的挣扎和必死的悲惨。

最后，我们再来看《在城崎》中的第三个动物故事。

有一天，主人公“我”沿着小溪散步，看见湍急的溪流中有一块高出水面的大石块，上面栖息着一只蝾螈。它浑身湿淋淋的，正俯身呆呆地注视着水面发愣。“我”随手捡起一个小球似的石头，出于某种无聊的

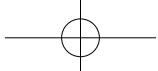


动机，想把它重新赶回溪流中去。向来拙于投掷瞄准的“我”，并无击中它的妄想，亦非存心击打它，但这无意的一击，却导致了一个意想不到的结果：蝶螈横着飞出四寸远，尾巴脱离身躯，最后无力地伏倒在石头上，死掉了。“我”的心中泛起难以言说的悒郁——本来只想将它赶回溪水中，不想竟失手打死了它。自己心中偶然出现的一个念头（想将它赶回水中），对于蝶螈来说，则是事关生死的飞来横祸。“我”联想到自己的车祸，也是出于偶然，但两个偶然所导致的结果却迥然不同：出于偶然，我没有死去；出于偶然，蝶螈死了。这大概就是这个世界试图向我们保守的秘密之一吧。

《在城崎》中的三个小故事，分别代表了志贺死亡沉思的三个不同的面向。蜜蜂之死所凸显的，是群体的忙碌与个体孤独死去的强烈对比。这种对比给人带来的阅读体验是感伤或悲悯性的，在古代文学作品（尤其是诗歌）中比比皆是。尽管志贺对它进行了提纯，使之高度凝练，但从经验层面上说，它并不是什么新发现。河中之鼠所表现的，是在难逃一死的前提下仍做无望抗争的生存的悲惨和壮烈。如果志贺将自己的追问往前再推进一小步，他就会碰到加缪所提出的那个严峻的问题：既然是必死，既然拼命抗争亦是本能，那么这种本能的拼争，是否有意义？

而蝶螈的遭遇则蕴含着命运（死亡）与偶然（帕斯卡尔称之为“概率”）之间的关系——在现代小说中，描述这类死亡的作品不胜枚举。例如伊凡·伊里奇死亡的最初原因，是他在装饰一新的豪华住房里挂窗帘时闪了一下腰。而博尔赫斯《南方》中的达尔曼，竟然因为上楼的时候，额角被楼梯间的窗框擦破了一点皮，最终患上了致命的败血症。“死亡之轻”所反证的，正是生命本身的脆弱和无意义。

在志贺直哉的这三个故事片段中，第二个故事（即“河中之鼠”），因其形象之生动，概括简洁准确，且极富象征意涵，成了志贺直哉在死亡沉思方面的标志性叙事。事实上，类似的描述和思考，在他后来的作品中反复出现。最著名的例子，是在《和解》及《暗夜行路》中所描述的



婴儿的死亡：

强心针是打在胸口上的。到了最后，小胸口都贴满了橡皮膏，连再打一针的地方都找不到了。孩子的呼吸也带着强心药水的味道。……尽管这样，在这天真的孩子身上很明显地看得出有一种怎样也要活的强烈意志在活动着。¹⁷

婴儿太疲累，睡得很熟。脸上眉成八字，双颊凹陷，只有头特别大，酷似老人的脸；闭着眼睛，脸上猛然皱纹遍布；张开嘴唇，一定在诉说痛苦，已经完全没有声音！一种非哭之哭。看到这种情形，很难说是已经得救的征象。可是，直子把乳头喂过去，又不知为何，如死般的婴儿顿时动着脖子，随即开始吸奶。这是求生的意志，而且巧妙地显示了这种力量。可是没有持续很久，还没吸够就沉沉入睡。¹⁸

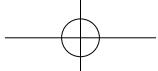
当然，我们在读《在城崎》这篇小说时，或许会提出这样的疑问：河中鼠之必死，是由于外力的作用（鱼钎贯穿头部及喉部），正如婴儿之死是由于不慎染上丹毒。用卡夫卡的话来说，这类存在者之所以遭遇困厄和危难，在某种程度上是因为运气不佳。那么，对于那些运气足够好的人而言，他们的生存是否就具有充分的意义呢？

我们来看看志贺直哉问世于1911年的一个短篇小说《老人》。

与《在城崎》那种具有明显“共时性”特征的作品不同，《老人》是一篇严格意义上的“历时性”小说。我有时觉得，志贺的《老人》可以和列夫·托尔斯泰的《伊凡·伊里奇之死》对读。两个作品的主人公都属于那

17 志贺直哉，《和解》，收入《志贺直哉小说集》，楼适夷等译，作家出版社，1956年7月第1版，第79页。

18 《暗夜行路》，329-330页。



种运气特别好的人：生活平静富足，没有经历大的风浪，家庭完满，事业顺利。而且，两部作品都选取了一个特定的年龄段（五十出头）来展开主人公的生活经历。

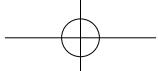
“老人”在五十四岁时死了妻子。那时，他的两个儿子都在念大学，女儿的第三个孩子已经降生。四个月之后，他续娶了一个年轻的女人做后妻。这个后妻比老人的女儿还小一岁。他带着妻子去看戏、看拳击、去山上的温泉里度假，他比以前显得更年轻了。作为实业家，他的事业也有了长足的进展，收入大幅增加。渐渐地，老人有了一个新的喜好：盖房子。他在六百平方米的地基上不断地盖房子。盖了拆、拆了重盖，全不顾惜所遭受的经济损失。这幢寄托了他极大期望的华屋还未最终修成，他的第二任妻子就因患肺结核去世了。这一年，他六十九岁。

他有时常逛妓院的习惯，但晚上从妓院回家，年轻的妓女送他至电站时，行人投来的斜斜的目光让他心境罩上了一层“黯淡”：大概年轻女子和一个七旬老头在街上亲昵地并肩而行，她的内心也一定深感痛苦吧。于是，老人在闹市区的一条巷子里，盖了一座小巧精致的名古屋式的房舍，给自己在妓院最要好的艺妓赎了身，娶回家做了姨太太。这个姨太太跟老人最大的一个孙女同年。他和女孩约定，三年后就分手，然后把这幢房子作为礼物送给她。

为什么是三年呢？这里面有个缘故。

老人在二十多岁时，他的生活圈子中发生过这样一件事：有一个熟悉的妓女，放着拥有金矿、年纪四十多岁的爱慕者不嫁，却出人意料地挑选了一个七十二岁的老头做自己的丈夫。当年，他曾对这个余生有限的老人感到衷心的怜悯。可现在，再有三年，他自己也要七十二岁了，他不想变成自己嘲笑和怜悯的对象，便与妓女相约三年为限。

可是三年很快就过去了。到了分手的关口，老人心里有说不出的难受。好在女孩主动提出延长一年，老人当然求之不得。这时，这个七十二岁的老者，当他伸出“皮包骨似的干枯的手”，去握女孩那“有涡



的柔软的手”时，已经需要克服很大的心理障碍和犯罪感了。一年的期限到了，女孩仍提出续约一年，如此这般，又过了三年。在这三年中，女孩生了两个孩子。当然，老人知道她在外面找了个情人，即便心里清楚这两个小孩都是她情人帮着生的，但并不怎么嫉妒，只是一心盼着自己早日死去。

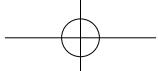
他提出了最后的请求，让这个女孩再陪他一年。女孩爽快地答应了。

在这一年的秋天，老头总算是得了场感冒，终于如愿以偿地死掉了。四个月后，从前老人坐过的坐垫上，已公然坐着孩子的父亲。老人身穿和服的照片，被挂到了壁龛边的墙上。

志贺直哉是一个擅长描述场景和细节的作家，而《老人》这篇作品，却一反常态地采用了流水账式的“讲述”(telling)语调，平铺直叙。这在志贺的作品中是极为罕见的。在我看来，这篇小说最重要的特色就隐藏在这个流水账式的平铺直叙中——时间性的叙述完全取代了空间性的描画。时间性的提示语，在作品中十分醒目。作者的潜在的策略或动机，似乎仅仅是想让读者知道，五十四岁之后的“老人”的每一年是如何度过的。因此，这篇小说也可以被解读为“余生梗概”。

问题是，志贺在写作这个短篇时只有二十七八岁，尚未进入中年，他对衰老的担忧、恐惧是不是太早了一点？另外，《老人》中那种让长寿和老年岁月变得毫无意义的生活体验，他又是从何得来的呢？

我在阅读志贺直哉的作品时，常常会有这样一种强烈的感受，似乎志贺这个人从未年轻过，他一出生便已衰老。或如约翰尼斯·泰波尔(Johannes Tepl)所说的那样，人一出生就已经老到足以死亡。当然，我们也许会联想起《献给艾米丽的玫瑰》中的那个老处女，好像从未有过青春欢畅的少女时代。与威廉·福克纳一样，志贺直哉生活在旧制度分崩离析、社会正在寻求新的发展方向的过渡时期。一方面，传统的贵族、武士所赖以生存的那个社会已经瓦解，这让他在一定意义上成

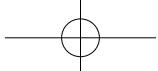


为“遗民”；另一方面，对新时代的种种疑虑和恐惧，又使他获得一种直觉——这是一种使生命变成“余生”的直觉，也是一种挣扎着试图重新获得意义、重新估计生存价值的直觉。如果我们一定要来概括这种直觉的特殊之处，我觉得可以简单地把它概括为对“死亡”的再发现。

我的意思当然不是说，死亡到了志贺直哉的时代才第一次被发现。在古代或传统社会中，死亡和衰老一直是寻常之事。不过，传统社会中的生老病死及种种困厄，在宗教和道德的领域都得到了圆满的安置和解释。在对上帝的天国、彼岸以及道德理想国的永恒的想象和信仰之中，个体其实并不重要，个体的死亡也不是什么了不得的大事。“杀身成仁”一类的传统教义，形象证明了这样一个事实：为了维护“仁”、“上帝的意志”或永恒的道德，“身”的除灭自有其意义。而到了现代社会，随着宗教的衰亡和道德信仰的式微，个人从传统的护佑中被抛了出来，成为了独立的、粒子般的存在，死亡自然就成了绝对意义上的否定。对死亡的恐惧，亦不仅仅指向对肉体的消失的担忧，同时也指向生命的无意义的焦虑。不用说，现代意义上的死亡所导致的，恰恰是对于“虚无”的体认。

因此，从这个意义上说，伊凡伊里奇之死，或者说《安娜·卡列尼娜》中的尼古拉之死，乃是一种全新的“死亡”。用托尔斯泰本人的话来说，既然上帝和永恒都已不在了，那么在“死亡”来临前的有限时间中，人是成为圣徒，还是成为流氓，也就没有了根本的区别，生命本身成了某种无根的虚浮之物。

在志贺直哉的文学世界中，死亡并不是一般意义上的肉体消失，也不是对传统社会中形形色色的死亡的续写，而是新的现实体验的一部分。它源于某中发现或直觉，受到过剩的自我意识的饲养。正因为如此，这种直觉，有时候不需要像观察“河中之鼠”那样，在刹那间获得震惊的体验，甚至在每晚临睡前的“恍惚”中，在人的理智虚弱的间隙中，它也能为我们的绮思玄想所捕获：



我仿佛向无限的黑暗中落下去，在正要睡着的时候，往往有这样的心情感到与死相似的恐怖，至于飞鸟的啼声，昆虫的飞跃，太阳的照临；风吹、花开、犬跑，还有儿童的叫嚣，这些明日的事，无论怎样想不起来。我以为如果死是永远的黑暗，那么，人生就是高原的寒冷天气的黄昏。¹⁹

在志贺那里，人生成为了坠入永恒黑暗前的一个小小的停顿，包围着他的强烈的虚无感，既构成了他生命存在的基本氛围，同时，也成为他思考、反省、探寻生命意义的真正开端。

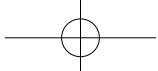
五、婚姻与性爱

《暗夜行路》是志贺直哉唯一的长篇小说。这部作品采取了第三人称视角，以主人公时任谦作的视野和内心活动为主轴展开情节，文体近乎随笔和日记。只要读过《暗夜行路》的人都会明白了一个事实，这部作品似乎只能采用第三人称叙事。若以志贺所擅长的第一人称来讲述，作品中那么多性意识的幽暗面以及乱伦内容，很难“自然”地呈现出来。正因为小说采用随笔式文体和松散的日记体结构，它所涉及的内容（包括叙事者随时介入的议论）极其庞杂，几乎难以概括。但从情节线索的设定和推进来看，这个作品的中心故事却又显得极其单纯和明晰，甚至可以将它简化为主人公时任谦作的两段性爱或情感经历。

小说除序词（只有短短两千余字）外，分成前篇（第一、第二章）和后篇（第三、第四章）两个部分。

前篇的主要故事发生在东京。时任谦作是祖父与母亲所生的孩子——在父亲出国期间，祖父与母亲乱伦而生下了他。谦作的这个特

¹⁹ 19 《一个人和他姐姐的死》，第 223 页。



殊的身份是家族给他的“礼物”，同时也是命运向他发出的某种恶毒的诅咒。但谦作本人在很长一段时间中都蒙在鼓里，对这一事件并不知晓。这或许是书名“暗夜行路”所暗示的题旨之一。

在谦作步入青春期时，母亲已亡故多年。母亲有一个老友，多年来一直对谦作充满善意，让谦作感到亲近和依赖。谦作甚至于时常从她身上看到母亲的形影。母亲的这个姐妹有一个女儿，名为爱子。当谦作发现自己对爱子很有好感时，便亲自前往爱子的家，向她母亲提亲。在日本的婚姻礼俗中，本人亲自出面向未来的岳母提亲，都是极不适宜，甚至是有所悖常理的。这固然反映了谦作性格中某种乖戾和任性的缺陷，但更重要的是，对于谦作来说，他对爱子母亲的亲近感、依赖感或许让他对“提亲”的成功抱有相当大的幻想。在这里，谦作本人有点像卡夫卡笔下那位把一切都想得过于简单的急性子的K。爱子的母亲虽未当面拒绝他，但也让他产生了不祥的预感。小说在描写提亲过程时，有这样一句话很值得细细玩味：

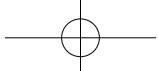
他说话²⁰的时候，爱子母亲慌乱的样子甚至含有些悲悽感。²¹

从事情的结果往回看，这句话意味深长。爱子母亲在慌乱中表现出来的“悲悽感”含有这样严厉的指控：不要说婚事不可能获得准许，对方出现这样的念头都是很不应该的。紧接着，时任谦作从哥哥信行的一封来信中得知了自己的身世，当然他也获悉了爱子一家拒绝自己的真正理由，从而陷入到了羞愤交加的痛苦之中。

他开始更加频繁地出入酒馆，与朋友一起，造访艺妓登喜子、千代子、加代等人，时相纵酒买欢。他甚至独自一人，带着忧郁不欢的心情

20 笔者注：指提亲一事。

21 《暗夜行路》，第90页。



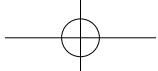
和耻辱感，开始了放荡的北里之游。无论是妓院的妓女，还是酒馆的艺妓，谦作不仅没有从她们身上获得满足和安宁，相反，他一直深陷于某种心境的自相矛盾中不能自拔：如果不去深交，不去认真地了解对方，那么，每一个女人（甚至包括他第一次在妓院中遇见的那个丑陋而善良的妓女）都会令他着迷；如果稍稍与之深交，对这些女人的了解多一些，谦作又立刻对她们感到失望，根本没有任何的热情。这形成了一种矛盾循环：追逐导致厌倦，厌倦又导出新的欲望和追逐。在这样一种循环中，时任谦作有一种无法驱除的不踏实感，同时对自己的厌恶正在急剧增长。

时任谦作所爱恋的对象，没有一个可以给他带来所寻求的安定和踏实感。这当中其实也包括爱子。谦作与爱子并无很深的交往，更谈不上有什么炽烈的感情。他对婚姻的追求，不过是为了在理智上寻觅到可以让自己的身心安顿下来的对象而已，爱子也不过是这样一种幻觉上的对象。

不过，在那些谦作追求的女性之中，有一个人稍显特别。那就是在小说的前篇里处于核心地位的女性荣娘。

荣娘原本是谦作祖父的小妾。在祖父过世之后，因为与父亲的关系紧张，时任谦作和荣娘一直在东京的根岸一带赁屋而居。荣娘比谦作年长二十多岁，在祖父还活着的时候，荣娘时常在酒醉之后，“粗鲁地”用她有力的臂膀紧紧抱着谦作，后者则“痛苦地感觉到一种气息悠远的快感”。等到后来两人在根岸朝夕相处之时，谦作对荣娘的“卑下的肉欲”死灰复燃。在对伦理禁忌的恐惧中，他时常深夜徘徊在荣娘的卧室门口，幻想并祈祷着，能有一只手将他推入荣娘的房门。

谦作在尾道独居时，一度曾委托自己的兄长信行向荣娘正式求婚。信行虽觉得弟弟向祖父的小妾求婚的念头太过荒唐，还是忠实地兑现谦作的嘱托，但遭到了荣娘“无隙可乘”的拒绝。这件事后来传到了本乡家人的耳朵里，父亲勃然震怒，不仅严辞斥责，甚至要求立即驱逐荣娘。



接着，在荣娘启程离开日本，前往中国天津的前夜，谦作与荣娘在京都的一家旅馆里过夜——这是谦作成年后第一次与荣娘同住一室。小说中有一段既隐晦又露骨的描写：

他躺在黑暗中，耳边传来荣娘安稳的呼吸声，无论如何无法入睡。在闷热的空气中，他痛苦得把自己的手伸向荣娘那边……²²

小说的情节到了这里便戛然而止。他的手伸向荣娘那边后，究竟发生了什么，“熟睡中”的荣娘是否知道，小说中只字未提。紧接着是这样一段文字：

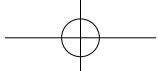
次晨起来，荣娘已梳洗完毕，坐在走廊边，望着户外的景色，独自喝茶。²³

需要特别留意的是，在谦作“卑下的欲念”中，还混杂着对于“乱伦之罪”的强烈意识和记忆。在他向荣娘求婚时，谦作“突然”回忆起儿时的一段“罪恶”——他与母亲同睡一个被窝，由于自己做出了某种“不适当”的举动，母亲将他的手痛拧了一番，硬把他从被窝里拉到枕头上。母亲在做这一切的时候，像个熟睡的人一样，并未睁开眼睛，也没有开口说话。

因此，对于谦作而言，荣娘绝非一个简单的爱慕的对象，她的形象具有明显的象征性。原始的欲念中，夹杂着家族伦理的畸形(包括俄狄浦斯情结)所造成的罪恶感。从《暗夜行路》前篇的情节安排来看，时任谦作由于受到命运的诅咒，生活在不正常的家庭关系中，其欲念和情爱

22 《暗夜行路》，第 266-267 页。

23 《暗夜行路》，第 267 页。

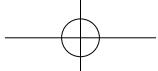


均具有“罪”的性质。他既沉溺于罪中，同时也受到它的折磨，当然也具有某种强烈的摆脱罪恶、洗刷罪恶，从而过上一种“正常”或“清静”生活的冲动。

一般来说，意识到自身的“罪恶”并试图走向新生，必须以“忏悔”或与过去决裂为基本前提。但在时任谦作看来，无论是西方基督教的忏悔，还是日本传统式的“被迫改造”，都不能真正洗涤罪恶。“忏悔”不过是一个心理抚慰的仪式而已——那种一旦忏悔，罪恶在顷刻间就得到洗刷的仪式，只不过是自欺欺人。与忏悔(随后把罪过交给上帝)相比，不忏悔反而更诚实。

时任谦作(或者志贺直哉)的逻辑是这样的：如果简单忏悔，犯了罪的人只是把罪恶的重负卸了下来，并不妨碍他去继续作恶。而带着罪恶感生活却不忏悔，反倒会让自己时刻都在“悔悟”之中，并产生摆脱罪恶、重归洁净之路的强烈意志。为了说明这一点，小说中插入了两个犯了罪的女人的故事，并加以对比。其中的一个名叫荣花，她背负着“扼杀婴儿”之罪秘密生活，不忏悔、不声辩。另一个女人被称作“蝮蛇阿政”，她因为犯罪而被判刑。出狱后为了生活，阿政将自己的罪行编成戏剧，并组建了一个剧团，在各地巡回演出，日复一日地表演她的忏悔。在对待“罪”的态度上，时任谦作明确地倾向于前者。他对荣花的遭遇表达了深切的同情，而对“蝮蛇阿政”的忏悔表演则表示不屑与厌恶。他的理由很简单：在公众面前(以赚钱为目的)表演自己的罪恶和痛苦，是一种地地道道的“伪善”。

我们知道，与志贺一样，陀思妥耶夫斯基笔下的主人公对“忏悔”的有效性也表示怀疑。他引用海涅的话说，一个人要通过忏悔录或自传来进行“自我鉴定”，几乎是不可能的。卢梭的《忏悔录》所要披露的，不仅不是“实情”，反而是一个虚荣的自白，其目的恰恰是为了掩盖自己



的所作所为。²⁴

那么，时任谦作如何才能摆脱或洗刷自己过去的罪恶感，从而走上一条他所孜孜以求的“洁净”的生活道路呢？在《暗夜行路》中，我们可以清晰地看到以下两个基本的思路。

第一，要想真正摆脱“罪恶感”，首先必须对“罪恶”本身进行认真思索，并对其加以深刻的认识和充分的解释。与以往仅仅从传统伦理和道德的层面对“罪”加以界定不同，志贺希望从“现代意识”中寻求解释的途径。他所寻找的一个万灵药，正是所谓的“自然”，亦即将“伦理的人”降格为“自然的人”，将“社会的人”抽象为“孤绝的人”，从社会向着宇宙和自然远遁，才能恢复心境并重新获得平衡。关于这一点我们将在下一节做详细的讨论。

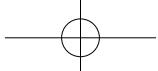
第二，与过去的生活作彻底的诀别，同时也需要一种行为上的意志决断。具体到性爱问题上来说，如果要摆脱卑下的情欲和不正常的欲望记忆，必须找到一个异质的（同时也是贞淑的）女性，与她重新开始一个全新的人生。

从某种意义上说，直子正是这样一个女性。

伴随着直子的出现，小说情节翻开了新的一页，过渡到了后篇的叙事之中，故事地点也由东京换到了京都。

直子的形象，在很大程度上符合时任谦作心目中对理想女性的一切想象。她来自敦贺，家境富裕，很有教养，性情温柔、贤淑，既有小地方人的谦逊和淳朴，行动举止又显得落落大方。更为重要的是，谦作来到京都的目的，是为了在古老的土地、寺院和古老美术的氛围中安顿自己的身心，过一种全新的生活。从某种意义上说，直子就是一个全新的人。她远离时任谦作的家庭关系，远离东京的熟人圈子，远离他既沉迷

24 参见陀思妥耶夫斯基，《地下室手记》，臧仲伦译，漓江出版社，2012年5月第1版，第35-36页。



其中又深感厌恶的酒馆、妓家，显得美丽而陌生。

实际上，谦作是在寻找住所的途中，在风光秀美的山谷中偶然遇见了她。当时正是上灯时分，她的身影在灯光下恍若皮影，与山川、小溪流、小桥、寺庙，以及夜晚的灯火融为一体，就像是生活在古老绘画作品中的女人。另外，直子的身上似乎也具有日本传统女性的美德。她谦抑而顺从，举手投足之间，带有自然的清新气息，对于谦作正在从事的文学创作没有任何概念。这一切似乎表明，直子还未来得及被现代的城市文化所熏染。

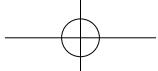
不过，随着交往的深入，谦作隐隐感觉到，直子的身世与性格中，也有某种令他担忧的东西。其中之一是，直子并不像自己想象的那么“淳朴”。她在与朋友打牌时，故意遮盖了关键的“菊花”。这让谦作猛然察觉到了直子的狡猾和“腹内乾坤”，因而郁郁不欢。后来，尽管他强迫自己把直子的藏牌行为解释为一时的疏忽大意，但阴影并未最终消除。

与这段插曲相比，第二件事情则要严重得多。

直子在老家有一个表兄，大家都叫他“要兄”。令人觉得奇怪的是，谦作与朋友们提及这个“要兄”时，直子先后两次“脸色泛红”。这段描写似乎在暗示，直子与表兄的关系颇不寻常，或许其中还藏有不为人知的隐秘。但小说在这种“关键”地方秘而不宣，是志贺故事的一贯特色。后来，当谦作离开日本前往朝鲜的时候，要兄突然来到了谦作的家中投宿，并与直子发生了通奸行为。

直到这个时候，读者才知道，早在童年时期，直子与要兄即开始了某种被称作“龟与鳖”的猥亵游戏——当两人在罩被中拥抱时，幼年时代的直子，体会到了一种前所未有的奇妙感觉。这种既“甜美”又羞耻的感觉，一直深藏在直子的记忆之中。因此，直子与表兄的通奸行为，是对童年那种“猥亵”游戏的再确认。

从道德上说，在整个通奸行为发生的过程中，直子并非是完全无辜、被动的。在丈夫外出之时，与成年男子独处一室，本来就是不适当



的。当要兄打完牌，在客厅仰卧而睡时，直子并未返回卧室以避嫌疑，而是上前替他盖好厚棉衣，守着他看一本杂志。后来，要兄终于起身回到自己的房间去睡觉，并让直子替他叫一个按摩师来，放松一下僵硬的肩膀时，直子主动提出上楼帮他按摩。最后，要兄翻身坐起，将直子压在身下，并告诉她，自己完全控制不住做“坏事”的冲动，直子倒是抵抗了一阵。但是很快，伴随着身体的无力，她的理性也一并无力了。

需要说明的是，当谦作回到家中时，发现直子的神态异常，他凭直觉意识到家中发生了不寻常之事，再三追问之下，直子才说出实情，这表明直子其实也不像谦作想象的那么单纯。

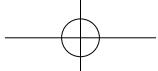
至此，我们可以清楚地看到，在志贺直哉所设定的《暗夜行路》的整体故事框架中，主人公时任谦作受到了两次命运的诅咒。

第一次诅咒，从根本上来说是由传统和家庭带来的。谦作的命运遭遇，带有海德格尔所谓的“被抛性”，他所受到的诅咒在相当程度上是由外在因素所导致，谦作是被动的。要摆脱这种诅咒，与家庭的远离是必然前提。

而第二次诅咒则更具有强烈的现代色彩。妻子的背叛所造成的婚姻危机，则需要通过全然接受通奸这个事实，从而在根本上原谅妻子的不忠，才有可能得到挽救。而谦作正是这么做的。他决定原谅妻子。但这种原谅，仅仅体现在意志和理性层面。在肉体和情感层面，谦作仍是一个“暴君”，他无法原谅妻子的作为。用谦作本人的话来说，“想法宽大，而感情不宽大”，或者说，他无法原谅“不恨的人”。由此，谦作陷入了理智与情感的剧烈的争斗中。

这种争斗渐渐脱离了事件的缘起（妻子的不忠），而完全成为一种心灵的殊死搏斗。这种搏斗的非理性色彩以及惊心动魄，我们可以从这样一个看似无关紧要的场景中感受到：

春末夏初的一天，谦作与直子、荣娘以及朋友松末，搭火车去宝塚游玩。火车快要开的时候，直子因在厕所给孩子换尿布而耽误了上



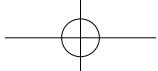
车。谦作久等不来，遂快步赶到厕所，从妻子怀中夺过婴儿，向检票口跑去。在尖锐的开车铃声中，谦作跳上了火车。这时，火车已开动。就在直子试图踏上火车的一刹那，谦作“仿佛神经病发作”，猛推妻子的胸部。直子仰身倒在月台上，惯性地滚了一圈。妻子在倒下时望着丈夫的乞求的眼神，使谦作看清了这样一个事实：他虽口口声声地原谅妻子，但实际上，他们的婚姻已到了岌岌可危的边缘。

妻子出轨这件事在谦作心头投下的暗影，绝非仅仅意味着不忠和背叛所引发的痛苦，它同时也指向了自我意识的深处的病态。时任谦作明明知道妻子是在他去朝鲜之前怀孕生子的，那时，要兄尚未来到京都的家中，但他仍然疑心妻子所生的婴儿是要兄的孩子——“一念及此，不禁悚然而惊”。甚至，当他后来隐居山中，偶尔听到小竹夫妇的故事时，竟产生联想，担心要兄趁自己不在家时，会再度去家中与妻子交合。另外，妻子的不忠行为，并未导致他对妻子肉体的冷漠和厌恶，相反，它所激起的反而是变态的迷恋。在这里，时任谦作很像乔伊斯《尤利西斯》中那个多疑的布鲁姆——痛苦并非源于妻子的不忠，而是对不忠的非理性想象，源于自我意识明显过分的反噬。

当然，时任谦作对自己的病态心知肚明。他是否能够真正原谅妻子，让婚姻生活继续下去，在很大程度上取决于他能否战胜自己的心魔。这正是他再度启程前往山中调试心境的原因。这一次，他选择了人迹罕至的伯耆大山——它位于鸟取县西部，是佛教天台宗的灵场。

在《暗夜行路》中，尽管对性爱与婚姻的描述，占据了情节发展的中心位置，但这个作品仍然不能被视为一部简单意义上的“性爱”或“情爱”小说——正如我们不能将《包法利夫人》《安娜·卡列尼娜》看成是情爱小说一样。

志贺直哉似乎对性爱行为本身的呈现或展示没有什么兴趣。作品中与性爱行为相关的场景，作者或加以省略，或由曲笔委婉地加以暗示。对具体性行为的叙事方面，志贺甚至带有某种洁癖。这不仅与那些热衷

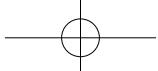


于展示赤裸裸的性变态、性错乱的私小说或自然主义小说拉开了距离，就是与同时代的川端康成、谷崎润一郎，以及稍后的三岛由纪夫等作家相比，志贺直哉在性行为及性意识的书写方面，也呈现出少有的节制和审慎。

另外，在《暗夜行路》中，时任谦作的爱欲对象，不论是荣娘、爱子，还是加代、登喜子、千代子等艺妓，都有一个共同的特点：她们都是主人公的“身边人”。荣娘是祖父留下来的小妾，爱子是母亲密友的女儿，而登喜子、加代等人都是时常饮酒取乐的酒馆的艺妓。直子虽说是敦贺来的陌生人，但谦作与她的婚姻也由“身边人”促成。

谦作与直子相遇的契机，不过是散步途中的偶然一瞥，而且，谦作在发现了心仪的对像之后，并不是自己设法与她相识、示爱乃至求婚，而只是像徘徊在荣娘的房间门口一样，在直子临时租居的屋前徒劳地来回漫步。随后，他找来好友高井、石本和自己的兄长信行，甚至拜托石本的家臣S先生从中说项，将恋爱和求婚的一应事务，全都交给他们去打理。也就是说，时任谦作的恋爱环境有一种惊人的封闭性。由于他没有固定职业，依赖家庭的经济支持悠游度日，他对开放的外部社会性环境既有畏惧，又怀着强烈的不信任感。因此，在与社会的日渐远离中，一旦离开身边的人，离开家庭及朋友的帮助，他几乎没有任何能力在社会性的交往中选择情侣和恋人。这就构成了一个封闭、自足的内循环。他的肉体的放纵和对爱情的追求，实际上都可以被理解为试图建立稳定的“私人空间”的避世行为。比如说，他与直子结婚后，夫妇二人也是蛰居在山中的小院里，与整个社会隔离。因此，《暗夜行路》中的性和情爱的封闭内循环，既是主人公与社会疏离的原因，同时又是它的结果。

在现代文学史上，描述这种“内循环”的作品不胜枚举，最著名的例子也许是威廉·福克纳的《喧哗与骚动》。班吉、杰生和昆汀生活的世界，都具有令人难忘的封闭性。由于资本主义的兴起，特别是贵族庄园主经济的崩解，在新旧交替的现实中，他们作为旧时代的遗存，完全无



法承受“社会性”阳光的照射，遂退缩至家族内部，沉沦、趋于病态和静静腐烂是他们的必然结局。他们像蠕虫一样，被封闭在自己个人狭小的、阴暗发霉的住宅之中，对外面的世界既恐惧、又排斥。

这种与社会绝缘的封闭性或内循环，在《献给艾米丽的玫瑰》中，得到了更为形象的说明。而不论是艾米丽，还是昆汀、杰生、班吉三兄弟，他们的性爱行为无一例外地带有“乱伦”的性质，并不是偶然的。

不过，与威廉·福克纳所不同的是，志贺直哉笔下的时任谦作生存的封闭性和内循环，虽说受到了时代变迁、身世、家庭、成长环境等因素的限制和影响，但时任谦作与社会的疏隔与远离，并非没有主动性。也就是说，他的避世独处，在某种意义上也意味着一种孤傲的文化选择。他试图在黑暗的漫漫长夜中为自己寻找出路，尝试通过顿悟和自我肯定，消除自我与社会、时代的紧张关系。与此同时，他将自己视为人类的唯一代表，从整体上来思考并探询人类的命运和未来。

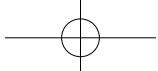
那么，时任谦作所谓的“自我肯定”之路所依据的，又是怎样一个认识论的逻辑呢？

六、唯一者及其自然

在《暗夜行路》的前篇和后篇中，主人公时任谦作各有一次离家远游。

前者发生于谦作向爱子求婚被拒并获知自己被诅咒的身世之后，心情的烦躁和窒闷、对放纵、堕落的担忧以及日益加深的自我厌恶，促使他重新振作。他想找个远离尘嚣的面海之地呆上一阵子，从而调整自己的身心。他选择的地方是神户及濑户内海至下关的山阳道地区。这次远游正是小津安二郎在日记中所提到的，令他感动不已的“屋岛之旅”。

在后篇中，由妻子的通奸行为而导致的婚姻危机（当然也包括谦作本人的心理危机），使谦作决定再度离家，独自一人前往伯耆的大山之



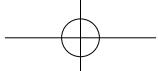
中。这一次的情况似乎要严重得多。他在临行前对妻子说，他已经是“死人”了，希望她带着寡妇般的心情与自己告别。因此，这次远行带有诀别的意味。在小说结尾处，谦作的生死未卜，也反衬出了这次离别不同寻常。

两次远游遥相呼应，体现了《暗夜行路》结构上的整饬和对称性。

当然，这种因心情窒闷而引发的远游，并非《暗夜行路》所独有。在志贺直哉的其他小说中，主人公似乎稍遇挫折，便会本能地产生出离家远游的冲动。志贺本人似乎也不愿意固定在一个地方呆着。他在一生中除了写作之外，主要的工作似乎就是搬家。作家本人的经历与其作品中人物的“离家”嗜好，实际上也形成了同构关系。这种频频离开居住地，独自去寻找“陌生之地”的行为本身，究竟蕴含着怎样的生活经验、世界观和文化态度，是需要我们在这里认真分析的。

通常来说，个人在生活中遭遇病苦与挫败，试图通过环境的改变来整理自己的心绪，让自己重获平衡和安定，本是人情之常态——弗洛伊德将这种“隐世”的本能冲动，称为一种摆脱痛苦的“自我保护”，这其中似乎并没有什么需要特别注意的微言大义。另外，在日本乃至中国的文化传统中，由于对尘世生活的厌倦和否定，从而产生厌离秽土，欣求清静寂灭之心以及往生净土的愿望，亦代不乏人。志贺直哉生活在新旧鼎革之际，对旧传统中的这一出世之路径自然极为熟悉。自《源氏物语》以来，日本小说中的隐逸和出离世间的“禅佛”趣味，也始终是其重要特色，而且志贺本人亦对日本及中国的禅宗文化很有研究。他小说中的主人公，如《暗夜行路》中的信行、《和解》中的大伯，也都在寺庙修禅。因此，志贺小说中的“离家远游”，确实含有隐逸及出世的意趣及内涵，自无足怪，这里暂不加以讨论。

我们将分析的重点，集中于“现代意识”的渗入方面，或者说，受到西方文学、艺术观念很深影响的志贺直哉，伴随着社会转折与历史进程的巨变，在书写自己的人生经验时，为我们提供了哪些全新的视野和



见解。

我们知道，“自然”作为一个重要的文化概念，在欧洲出现之初，它就处在了“文化”或“社会”的对立面，并且与“文化”的发展形成了日益严重的冲突。在美国学者特里林看来，整个十九世纪的西欧文学，如果说有什么公认的贯穿始终的主线，那无疑就是要唤醒读者心中对“生存意义”的探寻，并重新召唤“自然”中所包含的原始性力量——这种力量在科技与文化的过度发展中，遭到了严重的削弱。²⁵

志贺直哉笔下的主人公在以“城市生活”为主导的文化生活中，感受到了强烈的不适感和无目的感。正是个人生活的意义和目标感的同时失去，让人物产生了无根漂浮的焦虑。《暗夜行路》的主人公谦作，在投身自然的怀抱之时，一方面感慨自己过去在人与人无聊的交往中白白浪费了许多时日，一方面也意识到了目标与方向感失去后所造成的“虚空”：

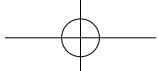
他确实认为现在的人都为一种不知实体的目的焦躁不已，也为不知实体的伟大意志驱策。²⁶

正如弗洛伊德所指出的那样，关于世界是有目的的假定，是与宗教制度一起兴废的。²⁷整体的社会环境以及人与人之间的交往，在一定程度上构成了个人的外部世界。而现代的文化观念一直在扮演一个教育者和劝诫者的角色。“该教育的主旨是尊敬‘外部’的耐久性，它与脆弱的“我”形成鲜明对比。此外，“内部”的东西逐渐失去其独一无二的特

25 参见莱昂内尔·特里林，《诚与真》，刘佳林译，凤凰出版集团，2006年12月第1版，第96-97页。

26 《暗夜行路》，第122页。

27 参见西格蒙·弗洛伊德，《文明及其不满》，严志军、张沫等译，上海世纪出版集团，2007年10月第1版。



征。它的冲动、欲望、激情似乎与同类其他成员没差别。”²⁸正是自我意识觉醒之后所形成的那个脆弱的“我”，一旦与失去目的感、不知实体的外部世界遭遇，就会导致某种强烈的不实感。时任谦作把这个令人生厌的“周围世界”称为“暗夜”。他觉得自己被裹在巨大的东西里面，上下左右前后全是无限的黑暗，他站在黑暗的中心点上，所有人都在家中沉睡，只有自己一个人面对这大自然屹然而立。

“代表所有的人”，他为这种夸张的气氛捕获，自己仿佛被吸入巨大的事物，这种感觉深深征服了他。气氛未必恶劣，但总觉得有种无所依傍的凄凉感。仿佛想要确立自己的存在一般，他以下腹用力，深深吸了一口气，但一松懈，似乎又被吸入巨大之物中。²⁹

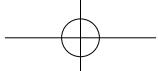
因此，志贺笔下的主人公一次一次向着自然深处进发的漫游旅途，其目的不过是为了寻求生存的“实感”，或者说，是为了确认所谓的“存在感”。在米沃什看来，现代的“自我”试图获得真切的存在感，看起来是一个卑微的要求，而在实际上，这个要求高得离谱。³⁰如前所述，欧洲十九世纪的文学，通过乞灵于自然之的原始之力，为现代自我的存在寻求意义和出路，对抗高度发达的文化所造成的不实感，是一个贯穿始终的基本思想脉络。毫无疑问，志贺直哉的创作也内在于这个脉络之中。

加藤周一在评价志贺直哉的文学成就时曾说，除了某些技巧之外，志贺直哉所受到的西方影响，并不是直接的，而是间接的。也就是说，

28 切斯瓦夫·米沃什，《舍斯托夫，或绝望的纯粹性》，收入《站在人这边 --- 米沃什五十年文选》，黄灿然译第283页。

29 《暗夜行路》，第146页。

30 同上。

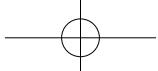


它主要来自以西方为楷模逐渐实行工业化的日本社会的变化。这一看法固然有其合理的地方——日本社会的工业化进程所引发的巨大社会变革，确实是志贺文学的根本动力。与这种变革所形成的直接刺激相比，所谓西方思想观念的影响也确定可以说是第二义的东西，从这个意义上来说，加藤周一的上述判断还没有太大的问题。但他进而认为，志贺直哉是一个纯日本作家，体现了《伊势物语》以来的日本土著世界观，³¹则是完全错误的。按照亚里士多德的看法，文学从根本上来说，是对现实世界的摹仿或反映。在这里，加藤周一恰好把问题搞反了。那种认为只有像夏目漱石或森鸥外那样出国留学，才算是真正有可能接受西方影响的观念，代表着一种陈旧的思想意识。这种意识对于重要得多的政治、社会、法律及种种“物质性”实体的侵入所造成的影响，故意视而不见。从这个角度来说，志贺直哉建立在这种变革基础上的文学叙事，似乎也不太可能成为什么“纯日本”的东西，而所谓的日本“土著世界观”更是无从谈起。

尽管志贺直哉有着重返自然的直觉性冲动，但他对于“自然”在工业化过程中的日益退化也不是没有意识——秀美山川所代表的“自然”，可以被高尔夫球场和房地产公司的别墅所占据；在地理偏远的伯耆大山中修行的和尚，也会热衷于马匹买卖、娶妻享乐，无所不至，早已没有一心向佛的虔诚。在《暗夜行路》中，志贺直哉透过时任谦作的一则日记，对人与自然的关系史，做过一番全面的回顾：

人类的发展，一度与自然（地球）所提供的条件成正比。人类通过自身的不断发展，慢慢建立了对自己有利的文化，文化同时帮助人类在与自然的抗争中，与自然条件达成平衡。但是，这种发

31 参见加藤周一，《日本文学史序说》（下），叶渭渠、唐月梅译，外语教学与研究出版社，402—404页。

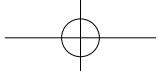


展总有一天会达到一个临界点，这个临界点意味着，从那时起，地球(自然)的条件慢慢变坏，慢慢变冷，慢慢干燥，也就是说，自然开始发生退化。而这种退化亦会导致人的退化。将来终于有一天，地球上的最后之人将会死去，所有的生物亦会伴随人类一同死去，一切都进入冰层之下。自然和人的退化乃至最终归于寂灭，从根本上说是不可逆转的，因为它根植于人类永不会餍足的发展意志，或者说欲望。即便人类的意识已经认定人类必将因发展而毁灭，亦绝不会停止其急于谋求发展的步伐。这就是人类命运根本的悲剧性。而要从根本上扭转这一急速坠入黑暗的趋势，进而藉此拯救人类，必须建立一种全新的思想意识，必须重新来反省文化(发展)与自然的关系，重建文化与自然的平衡。³²

就志贺直哉对自然的思考而言，其中确实含有马克思、弗洛伊德在对现实和社会展开批判时的那种强烈的怀旧情绪，或者说，带有一种哲学上的“乡愁”。这种“乡愁”，并不是简单意义上的“过去的世界要比今天更好”一类的想象和愁绪，而是要将人的理智与情感、内部与外部、问题与答案重新合二为一的那种深邃的情感。

因此，对于携带着罪恶感与现实焦虑的时任谦作来说，遥远的乡间或大自然，绝非仅仅提供了一个风景如画、远离人群的清静之地，或者说，仅仅提供了一个与此前生活隔开的屏障。这是因为，不管谦作走到哪儿，那种焦虑感和罪恶感伴随着不绝如缕的自我意识，仍会寸步不离地跟着他。对时任谦作来说，恢复心境的首要前提，其实并不是远离尘嚣，而是成为“一个人”，成为尼采意义上的超人。偏远的乡村，不过是使“一个人”的孤绝得以出现的条件而已。至此，我们终于可以洞悉志

32 以上这段文字，是对时任谦作日记中的内容所作的综述。原文参见《暗夜行路》，第120—122页。



贺直哉笔下的主人公一次又一次恢复心境的秘密。

“一个人”的含义，在志贺的逻辑中，是极为复杂的。它首先意味着同时斩断过去与未来，让“现时”得以诞生。不用说，这正是志贺苦苦寻找的那种“存在感”。其次，“一个人”也同时意味着所有的人。在大自然面前，“我”是人类的唯一代表。这时，我已成为某个“假上帝”，在这个暂时性的上帝面前，世界加速远遁，辽阔的生活世界逐渐向地球、星辰、宇宙一层层推开去。在广袤的宇宙空间中，那些焦虑和罪恶所构成的世界，忽然变得像芥子一般大小，而显得无足轻重。

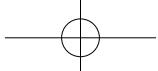
“我”终于成为了唯一者。最后，当代表着全人类的这个唯一者，屹立于带有蛮荒之气的大自然中，同时也在迅速降格、变小，变得比原子还小，然后融入到自然的无限之中，从而获得某种永恒的宁静感。正如时任谦作在伯耆大山中所感受到的那样：

大自然像气体一样，无法用眼睛看到，以无限大包围着小如芥子的他。他慢慢溶入其中。³³

不过，无论志贺作品中的主人公走得多么远，无论他所向往的自然是多么的偏僻，仍需要有人为他提供住所和饮食。也就是说，偏静之地无论如何，也是一个有人的地方。他不可能成为“唯一者”及“一个人”，他仍必须与周遭的其他人打交道。换句话说，要让“我”成为“唯一者”，如何“处理”那些生活在自然怀抱中的人就成为了一个问题。

志贺直哉惯用的方法，就是将这些人直接变成风景般的存在——时任谦作这样来描绘伯耆山中的住民：

³³ 33 《暗夜行路》，第 413 页。



老人像山上的老树，或像生苔的岩石，只留在这景色之前而已如有所思，那大概也就像树在想、岩石在想那样，只是想而已。谦作这样觉得，他羡慕那种静寂感。³⁴

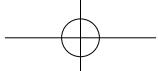
严格地说来，志贺直哉的作品中存在着三种不同的人：其一是“我”（唯一者），其二是“社会的人”——这类人是令“我”厌恶并想逃离的，最后则是如风景般存在着的大自然周边的“淳朴的人”。不过，那些被固化为风景的人，与其说是志贺在向着自然进发的过程中所发现的，还不如说是他想象出来的，或者说是凭空臆造出来的。“我”很想与“淳朴自然的人”结盟来对抗那些文化境遇中的社会人，因此，他赋予了这些人特定的品质。除了淳朴善良之外，他们还必须无忧无虑。

在简·奥斯汀的小说中，恋爱戏剧舞台上的主角，照例是乡间地主、贵族、资产阶级的暴发户。名媛、贵胄或公子哥们，如果需要一场宴席来缔结婚约，松鸡和各色美味佳肴就会随时端上餐桌。但这些东西是哪来的呢？雷蒙·威廉斯曾这样追问道，难道这些饭食和佳肴不是乡村数不清的农民在极其艰苦的环境中，通过劳动和狩猎生产出来的吗？这些本应该出现在戏剧场景中的农民，遭到了奥斯汀直接的滤除和无视，仿佛他们从未存在过。

而志贺直哉的小说中，这些乡间的有血有肉、有焦虑和苦恼，时刻面对生活压力的农人，倒是没有被屏蔽掉，只不过他们在很大程度上被概念化了，变成了一种抽象的、观念的存在，变成了风景的有机部分，变成了“自然”最好的装饰物。

这种风景般的人物，在志贺直哉的小说中存在着不同的变体。他们也不都在大自然或遥远的乡间生活，有时，他们的身影也会出现在主人

34 《暗夜行路》，第386页。



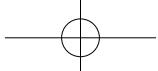
公的寓所周围以及城市的公共汽车上。甚至他们时常变身为家庭女佣，与主人公朝夕相处。他们照例是穷人，且无一例外都具有天真、善良的心地，无一例外地带有“自然”属性，受到过原始之力的加持，显示出某种“社会人”所不具备的健康和活力。志贺直哉对这类人怀有强烈的好感，对他们的命运与遭遇有着深切的理解与同情，甚至对他们的境遇产生了难以抑制的羡慕之心。与卢梭一样，志贺也认为这部分人由于自然的属性尚未退化，而且大多没有什么知识，其生存受到高度发达的政治、社会因素的影响也最小，受到文化的熏染和控制也最小，因而也更为健康自由。

在《流行性感冒》中，“我”的孩子曾经受到百般照顾和呵护，最后仍然不幸夭折，而那些生活在底层的儿童却具有强大的生命力。“我”看到农民的孩子，鼻涕邋遢，身上背着一个幼小的婴儿，在连绵的秋雨中，连雨伞也不打，到“我”家后山采菌子。婴儿在雨水中熟睡，脖子向后仰着，任凭背着他的小孩在山上东奔西跑。农民对婴儿的健康毫不在意，但这些婴儿却反而能茁壮成长，让“我”既感羡慕，又百思不得其解。

志贺直哉早年曾写过一篇题为《小僧之神》(1919)³⁵的小说。志贺本人被喜爱他的读者尊为“小说之神”，这个称号正是对《小僧之神》标题的借用。由此我们可以想见《小僧之神》这个作品在读者心目中的地位。小说的故事似乎十分简单，但它的意蕴却显得较为复杂：

一个十三四岁、名叫仙吉的孩子，在神田的一家磅秤店里做学徒。有一天，他偶然听到店里的掌柜和他的儿子小掌柜聊起新上市的鲟鱼的美味。父子俩一致认为，京桥附近的醋鱼饭店味道最好。当然，松屋百

³⁵ 该作品被译成汉语时，标题被译成《学徒的菩萨》。参见《志贺直哉小说集》，楼适夷等译，作家出版社，1956年7月第1版。



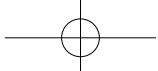
货公司旁边的一家也不错。仙吉因为去京桥一带为掌柜的办事，经过了醋鱼饭店，他就产生了想用口袋里仅有的四个铜子，买一个鲟鱼饭团品尝的想法。但他也意识到，去名贵的饭店，只吃一个饭团似乎让人看了笑话，便断了念想。最后，他在经过一个路边醋鱼摊子时，便鼓足勇气挤了进去，抓过一个鲟鱼饭团来尝鲜。当摊子老板告诉他，一个鲟鱼饭团需要六个铜子时，仙吉又只得把鲟鱼饭团放了回去，脑袋有点发懵。那只被仙吉抓过的饭团，因为受到了“污染”，老板就不能将它卖给顾客了——他将它丢在自己嘴里吃掉，又新捏了一个，放在了原来的位置。

少年仙吉想吃饭团而不得的一幕，被贵族议员A默默地看在了眼里，并对这个孩子产生了极大的同情。巧合的是，过了一段时日，贵族议员A因为要给在幼儿园念书的儿子买一个控制体重的磅秤，偶然走进了仙吉的店铺。议员突发奇想，打算请仙吉尽情吃一顿鲟鱼饭团，便故意跟掌柜的商量，指定让仙吉用手推车去送货。送货途中，议员将仙吉带到了松屋百货公司旁的那家醋鱼饭店（就是小说开头，掌柜的父子所聊到的两家最好的醋鱼饭店中的一个），向女老板吩咐了几句，就离开了。贵族议员为仙吉买了太多的饭团（吃不完的，可以寄存在店里），为了不让仙吉尴尬，贵族议员A借故离开之时，还特意让饭店的老板用屏风将仙吉与其他客人隔开，好让他安心地大快朵颐。

仙吉也没顾上多想，犹如“饿狗上灶”一般，坐下来一口气吃掉了三客醋鱼饭。

如果小说的情节就此结束，这个作品也就没有任何令人费解的地方——不过是一个上等人恻隐心动、忽发慈悲，让一个下等人满足了一下口腹之欲罢了。可是小说接下来反复刻画贵族议员A在做了这件“善行”之后的内心活动：他的心头像是笼罩上了一层阴云，一直忧悒不欢，心里默然神伤，就像是做了一件坏事似的。甚至，他的朋友和妻子在得知此事之后，频频的赞许和劝慰，都没有帮他卸下心灵的重负。

那么，贵族A的“黯然”和“忧悒”到底该作何解释呢？



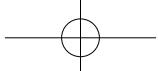
我们只要把这个简单的故事细细捋上一遍，就不难理解贵族A的不安：如果贵族A向仙吉明确提出来，想请他尽情吃一顿昂贵的鲟鱼饭团，那么与A非亲非故的仙吉，即便从穷人的自尊心考虑，恐怕也会拒绝的吧。就算不拒绝，他也一定会陷入诚惶诚恐的不安中。这样一来，他不仅不能帮助这个孩子获得满足，反而会让他感到不解、迷惑乃至羞耻。陀思妥耶夫斯基的《卡拉马佐夫兄弟》中，有一个几乎与《小僧之神》一模一样的情节：阿廖沙受托给贫病的穷人一些钱，但这一举动激起了穷人心底里的羞耻感，遭到了对方强硬的拒绝。

贵族议员A深知，要想让仙吉得到充分满足，必须通过某种形式的诱骗，将“赠予”、“施舍”或“恩惠”，伪装成一种“自然而然”的际遇，他才能达成自己的目的。因此，他先是特意让仙吉送货，然后他在送货途中，客气而随意地请对方“吃点心”。整个事件被处理得轻描淡写而不露痕迹。

不过，这样一来，事情出现了一个让贵族A始料未及的后果：仙吉只是一个十三四岁的孩子，出于饥饿，他在面临从天而降、好几天也吃不完的鲟鱼饭团时，也许会不假思索地饱食一顿。但吃完了之后，仙吉自己会如何解释这件明显违反常理的事呢？因为这件事显然超出了他的日常经验和理解力，他会不会陷溺到更大的迷惑和不安之中呢？

情况的确就是如此。仙吉后来对此事的反应是这样的：

一个来店里买磅秤的客人，不仅看透了自己的心事，知道自己想吃鲟鱼饭团，而且特意将他带到松屋百货附近的那家有名的饭店。莫非他也听到了掌柜父子的闲谈？如果说他是看到自己在京桥摊边想吃鲟鱼饭团而遭辱的一幕，才动了慈悲心事，那么他是如何知道自己的身份以及工作的地址的呢？这样一路想下去，仙吉只能这样来解释这件事：这个无所不知的人绝非凡人，只能是菩萨、神仙或者稻荷狐仙一类的神祇。而那些精美的鲟鱼饭团正是菩萨（或神仙）赠予他的礼物。虽然松屋百货旁的那家醋鱼饭店里还寄存着很多没有吃完的饭团，但仙吉再也不敢



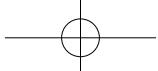
去了。

从表面上看，这篇小说通过一次偶然而隐蔽的善行，写出了不同阶层和阶级之间生活境遇的巨大反差。但我认为，志贺直哉在这篇小说中所要表现的主题，既不是施舍或恩惠一类的“善行”，亦非阶层或阶级反差所造成的戏剧性，而是文化与自然的对立。

仙吉作为一个十三四岁的学徒，出身低微，智性未开，视野亦受到社会文化的限制。在一个以交换关系为基本逻辑的现代社会中，超越交换关系之上的“赠予”行为，只有被理解为菩萨显灵时，才能加以解释和“消化”。事实上，小说中曾偶尔提及，仙吉的家庭成员之一（伯母）就是稻荷菩萨的狂热和虔诚的信徒。这在一定程度上为仙吉的世界认知，提供了浓郁的神巫氛围。

因此，这篇小说描述了一个既平行又互相交混的世界——在这个世界的一端，是仙吉所代表的自然世界。在这个世界中，祭祀、礼物或赠予这样一类超功利的行为，曾经是其生存的基本法则之一。而在另一端，以贵族A、他的朋友B、妻子以及掌柜父子所构成的世界，则是一个以赤裸裸的交换关系为其基础的现代功利社会。这两个世界原本是平行的，各自往前的。如果仙吉顺利地长大成人，通过晋升为伙计、总管，乃至掌柜这样的一个途径，“融入”现代社会，进而了解这个社会的种种规则，他就会从一个“自然的人”成长为一个社会性的常人。但是，这篇小说的高妙之处恰恰在于：由于贵族议员A突发奇想的善行，他人为制造了两个平行世界的并轨，亦即将超功利的“赠予”行为强行植入社会性的“交换关系”之中，这就造成了仙吉的强烈的失真感或迷乱感。我认为，这正是贵族议员A在完成这桩“善行”之后，内心感到深深不安和“黯然”的重要原因。

除此之外，贵族议员A或许还有一个担忧：那就是人为改变别人的自然命运，其实是一种不道德的行为——它无助于帮助自己想要帮助的人，只不过是为了满足自己在道德上的某种可怜的优越感和虚荣心。



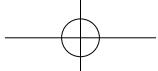
而已。

在志贺直哉所构建的自然与社会(传统与现代)的平行世界中，他笔下的主人公(通常是具有明显自传色彩的“我”)成了两者中的一个“居间者”。对于这个居间者来说，前者明显优于后者。自然的世界不仅构成了现代社会世界的“基础性存在”，也成了他羡慕不已、试图融入其中并与之结盟的重要力量。

在《暗夜行路》中，当妻子直子不无担忧地告诉丈夫，自己是小小地方的人，对什么都不懂，既不懂文学，也不懂现代城市的风雅，谦作的内心感受到的反而是一种喜悦。他回答妻子说：“懂文学，懂风雅，都是一种不良嗜好。”这似乎可以解释，为什么志贺笔下的男性主人公偶然在公交车上看到一位长相粗陋的陌生妇女，会产生出“与她结婚又会怎样”的遐想，为什么当时任谦作前往京都之前，忽然会出现一个奇怪的念头：去到关西的山中，找一个平凡、丑陋、无知无识、对自己忠实、脸上有麻子的乡下女人为妻，一起生活，那该多么舒服！在这里，似乎任意一个陌生的，有自然属性的妇女都有成为理想佳偶的可能。他所要告别的，恰恰是一个具有固化分别心的现代社会。他置身于无分别心的自然中，为的是寻找另一个自己。

这种意识，在志贺的著名小说《赤西蛎太》(1917)中，以一种更为夸张的“玄思”呈现了出来。

无论是题材(基于历史传说的虚构故事)，还是其笔法，《赤西蛎太》在志贺创作中都是一个十分罕见的异数。这篇小说富有传奇性，语调轻松幽默，且有喜剧色彩。在这个作品中，作者所关心的唯一问题似乎是：如何通过令人信服的叙事装置，让两个完全不具备相恋基础的现实男女，彼此爱上对方。赤西蛎太是一个脾气古怪，相貌丑陋，且对女人素来没有什么兴趣的鲁男子；而小江则是商人的女儿，长相美貌、性气高傲。这两个完全不可能发生恋情的青年男女，在重大历史事件的背景或夹缝中撞在一起，会发生怎样的故事呢？在我看来，志贺直哉对历史



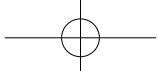
传说本身并无太大的兴趣，他借助于历史传说的氛围，想要完成的叙事意图，是将“相恋者的任意性”或“无分别心”，推至一个极端的状况或情境，使不可能最终成为可能。

志贺直哉所要构建的这个自然世界，绝非陶渊明意义上的桃花源或乌托邦。这个世界并非没有死亡、疾病、残杀和不幸——相反，在志贺直哉的自然世界，尤其是其晚年热衷于描述的动物和植物世界中，自然界的杀戮、死亡，乃是随时发生的事。在志贺的动物小品中，最令人印象深刻的地方恰恰在于，在那些甜美的、抒情性的、童话般的故事中，毁灭总是会在刹那之间出现。志贺一贯认为，在文化高度发达的社会性的世界中，人与人之间的文化关系，其实也包含着残酷的动物性本能。在小说《转生》(1924)中，作为狐狸的妻子一口吃掉转生为鸳鸯的丈夫，就是一个寓言或象征。

因此，志贺所萃取的自然世界，有些类似于马克思、本雅明以及早期的卢卡奇所向往的希腊史诗的世界。那是一个荷马笔下的半人半神的世界。在那个世界中，哲学远未产生、反省几无必要。心灵的内部就是它的外部，既不会迷失，也无需寻找。在那个世界中，存在就是命运，冒险就是成功，生活就是其本质。那个世界的生命，只知回答而不知提问，只知谜底而不知谜面，只知形式而不知混乱，只有死亡和毁灭，而没有现代意义上对死亡和毁灭的焦虑与恐惧。³⁶

但不管怎么说，那个被马克思称为人类伟大童年的时代毕竟已经远去了。在正在走向工业化的现代社会，自然的加速退化乃至最终的毁灭，已经是被现代科学反复证明的事情，也是志贺直哉本人早已认识到的事实。因而从根本上来说，置身于现代社会中的个人，要想重新回到自然的怀抱之中，并与之完全融为一体，是不可能的。

36 参见卢卡奇，《小说理论》，燕宏远、李怀涛译，商务印书馆2012年10月第1版，第20—21页。



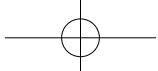
尽管志贺直哉和他笔下的主人公厌倦现代人类和现代文化，在人与自然(大象)的生死搏斗中，选择站在“大象”一方，但处于文化社会与自然世界之中的这个“居间者”，本身即是现代社会的一部分。他的身上已经被打上了太多的难以去除的文化的印记。甚至他在打量“自然世界”时的目光，无疑已经是文化的目光，因此注定了要像钟摆一样，在两者之间来回摆动。这个“居间者”，是一个饱受过剩的自我意识之苦，内心分裂的现代个体，具有难以调和的双重人格。其内心紧张感和深刻的焦虑及种种矛盾，最终是无法消除的。

举例来说，时任谦作一方面将文化和文学视为一种“不良嗜好”，另一方面，又踌躇满志地试图通过文学艺术这一唯一正当的工作，为人类的福祉、为人类的发展预示目标。他固然对文化社会的“趣味”、“风雅”深恶痛绝，但他在为自己挑选风景如画的自然和名胜之地时，无时无刻不受到这种趣味和风雅的哺育和支撑。再比如说，志贺直哉笔下的矢岛柳堂，对自然被破坏、秀美的山川为房地产公司的别墅区所侵占而心惊，可他自己每当在外面一看到漂亮的树木，即要不惜代价将它移至自己的花园之中。类似的矛盾或悖谬，在志贺的作品中可谓不胜枚举。

正因为如此，在《暗夜行路》的结尾处，作者让时任谦作的命运悬置在生死未卜的状态，对谦作是否因融入自然而真正获得拯救，意味深长地有所保留。这恰恰体现了志贺的谦逊、谨慎和真诚。

总体而言，志贺直哉由城市社会向着自然世界的出发，也可以被视为向着基础性存在或事物的根部趋近的旅程。他希望从自然世界中汲取原始之力，领悟生存的奥秘，为自己寻找一个更为扎实、稳定的立身之基，从而通过对文化、社会的反思，调适心境，平衡身心。

志贺直哉无疑是幸运的，与华兹华斯和歌德一样，他处于传统社会向现代社会迈进的转瞬即逝的转折点上。在那时的社会与自然之间，尚能容纳这样一个“居间者”。换句话说，那时的自然，仍然可以向人呈现它伟大的智慧，从而给遭受意识分裂的个体提供护佑，并带来慰藉；那



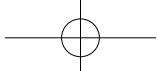
时的星空，仍然可以为孤独的旅人照亮依稀可辨的道路。

余论：志贺笔下的事物

在弗洛伊德看来，自我意识与它所感知的外部世界，并非是一种简单意义上的主客体关系。事实上，自我最初包含了一切事物。在遥远的过去，自我与周围世界的关系极为紧密，难分彼此。只是到了后来（尤其是现代社会），我才从自身内部分离出了一个外部世界。³⁷用海德格尔的著名比喻来说，当你在用榔头得心应手地敲打钉子的时候，一般来说，你是意识不到榔头的存在的。这时，人与事物（榔头）的关系处于“应手状态。”但如果你不小心将钉子敲弯了，榔头就会以“现成对象”的状态呈现在你面前。这时，人与事物的关系就从“应手状态”转变成“在手状态”。换句话说，在今天，我们之所以强烈地感受到自我与外部世界的对立与冲突，是因为外部事界从自我中被分离出来，成为了“现成在手状态”的对象，而原先那种自我与周遭世界彼此包孕的圆融关系从根本上来说已经解体。理解这一点，对于我们讨论志贺直哉笔下林林总总的“事物”十分重要。

通常来说，喜欢志贺文字的读者，往往会对他的笔下事物描述的“精准”、“神韵”以及静物般的“绘画美”赞不绝口，对他刻画细节时的精深和幽微难以忘怀。而其中尤其为人称道者，则是志贺的风景描写。志贺笔下的风景或静物呈现出来的无与伦比的美，固然谁也不能否认，但是当我们细细咀嚼那些文字的时候，亦会产生一种强烈的印象：他所描写的均是寻常之物，并无任何特殊之处。而从文学修辞的构成方面来看，我们也很难发现其“手法”的与众不同。他的用词也不很讲究，甚至就

³⁷ 参见西格蒙·弗洛伊德，《文明及其不满》，严志军、张沫等译，上海世纪出版集团，2007年10月第1版。



连词汇量也显得十分有限。那么，志贺风景画中非同一般的美感是如何产生的呢？他的风景所带给人的那种深深的感动又是从何而来的呢？

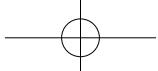
我们先来看看下面这段描写：

窗外泛白，鸟声传入，大家才放心。看见走廊上沉静的阳光，
才真真切切地感觉到不安的一天又过去了。³⁸

这段文字描写的是天亮时的情景。所谓的风景，不过是窗外泛白、鸟声传入，以及走廊上的阳光而已，极其稀松平常。初读这段文字带给我的巨大的震撼，至今记忆犹新。我认为，这或许是我读到的文学作品中，在描写天亮的“风景”时最为优美的段落之一。

我们知道，按常理来说，清晨鸟的啼鸣不一定与窗外泛白同时，而窗外泛白也不是在突然之间发生的——它是在一个渐进的、人们难以察觉的过程中显现的。主人公时任谦作因为孩子突发急病，家人、女佣、负责抢救的医生通宵达旦地忙碌。因担心孩子的生死，作为父亲的谦作不可能随时意识到时间的消逝。只有当他向窗外投去一瞥的时候，才会意识到黎明的到来，并随之听到鸟鸣。因为记挂着天亮以后可以去医院拿孩子急需的氧气瓶（晚上不太方便），才会有“放心”一说。在这个前提下，描写阳光时所用的“沉静”一词，虽极平常，却恰如其分，极为准确。它同时呈现了清晨阳光的特质以及人在重获安宁之后短暂的平静。而“真真切切地感觉到不安的一夜又过去了”这句话也获得了力量感——它等于是迫使读者将昨夜的忙乱、焦虑和紧张在心中重演了一遍，并反过来凸显清晨“沉静阳光”的珍贵。与此同时，读者也能体味到自然之物不因人事的变化而变化的存在的静谧。在这里，我们需要注意的是，

38 《暗夜行路》，第 330 页。



时任谦作并不仅仅是一个观察者，同时也是事物的感受者。也就是说，这段文字不是单向度观察的结果，而是复杂内心感受的产物。目睹黎明到来这一行为，与黎明所包含的情感体验是同时出现的。正如我们此前所讨论过的那样，严格地来说，志贺在描写风景时所呈现的并不是客观事物，而是包含复杂意识活动和情感状态的物我交融。

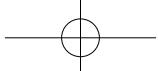
接下来，我们再来看看下面这个例子。

次晨，听到屋檐雨滴声，醒过来。起来亲自套上套窗。门外是灰色的浓雾。前面的大杉树呈淡墨色，模模糊糊只能看出轮廓。流进屋里的雾可以感觉出来。皮肤冰凉，很舒服。以为是雨，其实是浓雾在茅屋顶形成水滴落下来，发出了声音。山上的清晨很幽静。鸡鸣声听来颇远。³⁹

在这个段落中，时任谦作仍然算不上是一个观察者。他是因为在睡眠中被雨滴声惊醒，以为下雨，遂起床关上套窗。但经过一系列判断之后，发现并没有下雨，而是山上起了灰色的浓雾。他之所以要描写大杉树的色泽和状貌，也是为了写雾——浓雾使得大杉树看不真切，只能见其轮廓。接着，他再写流进屋子里的浓雾带给皮肤的感觉，最后终于确定没有下雨——睡梦中屋檐的雨滴声，是雾在茅屋顶上凝结的水滴发出的。

这段文字从表面上看是风景描写，而实际上不过是人被雨滴声惊醒之后的一系列心理和意识反应。正如普鲁斯特将通常意义上的议论改造为叙事，使得议论与叙事难以区分一样，在这里，志贺直哉也成功地将作为对象的风景或风物描写，改造成了意识和情感的过程。不过，这种手法并不是志贺直哉的专利。在《红楼梦》中，曹雪芹对风景描写(叙事

■ 39 《暗夜行路》，第 395 页



学称之为“停顿”)作出了多方面的改造，其中最为重要的，就是将事物与风景处理成人物内心情感活动的同时性过程。

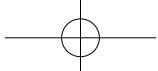
志贺直哉从不为写风景而写风景。他不像欧洲作家那样，将风景、器物、建筑等事物作为客观化的对象加以描绘，甚至也不像有些作家那样，将风景作为调节叙事速度与节奏的手段加以使用。日本批评家小林秀雄在分析志贺叙事不可取代的特色时，准确地揭示出志贺笔下风景或风物的特殊的观照方式，它不是观察，也不是观看和审视，而是一种将自然的整体纳入内在生命意识的眺望：“(自然)面前挂着一层帘幕，而当诗人迅速地把帘幕掀开，背后的事物清晰地露出来，无论是山也好，鸟也好，怀表也好，把它们抓来，这便是诗了。”⁴⁰“如果自然向我们微笑，这种微笑就是自然作为活物的笑，或者说就是世界的笑、静物的笑，而非契诃夫所烘托的那种讽刺性的、包含着主客关系的、具有氛围效果的笑。”⁴¹

在小林秀雄看来，志贺笔下的自然之所以会呈现出特异的美感，最重要的原因在于志贺在面对自然或风景时的那种单纯和澄明——他屏蔽掉了附着于事物之上太多的观念，过剩的观念破坏了我们的神经组织。⁴²正因为志贺直哉的这种单纯与自然的谐振，他甚至可以做到“不视而见”。如果我们一定要将志贺视为一个观察者，这个观察者与那种将外部世界客观化的观察者是完全不同的。小林秀雄指出，志贺的观察与感动是同时出现的，或者不如说，在志贺那里，观察与感动乃是同一种活动。“如果要获得不可撼动的独一无二的现实性，必须用观察者的一

40 小林秀雄，《志贺直哉论》，原载日本《改造》杂志，1938年2月。高华鑫译。该文章的译文尚未发表，这里不注页码。

41 参见小林秀雄，《志贺直哉——写给世上年轻的新人们》，原载日本《思想》杂志，1929年12月。高华鑫译。译文尚未发表，这里不注页码。

42 参见小林秀雄，《志贺直哉——写给世上年轻的新人们》。



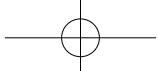
次性感动来染色……世界上没有同样的树和石头(福楼拜)，要铭记这一金玉良言，需要坚强的意志。”⁴³

按照柄谷行人的著名说法，一个事物到了终结之时，我们才有机会来追溯它的起源。言下之意，他当年在写下《风景之发现》这篇重要的文章之时，或许他已经意识到了当今文学世界某种趋向性的危机，其症候之一，便是风景的消失。无论是在实际生活中，还是在文学表现中，风景的消失，作为一个无可争辩的事实，早已不是一个新鲜的话题。当然，风景的消失，在相当程度上是由于自然条件的改变，特别是因人类的活动对自然过多的索取以及过分的破坏所导致的。就如同法国学者德波所描述的那样，我们现在习以为常、随处繁殖的“景物”已经不能被称为“风景”，它至多只能被称作“景观”。不过，在我看来，风景在文学中的渐趋消失，在一定程度上，是源于当今写作者在描述包括“风景”在内的外部世界时，已经失去了洋溢在自我与对象之间彼此交融的情感和感知力，从而加速了风景的景观化。用小林秀雄的话来说，“今天的写实主义已经失去了让固有名词跃动起来的根本性力量。”⁴⁴

最后，我们再来看看志贺直哉作品中所描写的人物。毋庸讳言，志贺在塑造人物时的最大特点，无疑就是自传性。当然，从这种自传性的缺陷或弱点来分析，志贺的自传性或许是“私用”的而非“公用”的，不免沉浸在狭窄的自我意识中，对更为广阔的社会世界和生活世界缺乏应有的关注。甚至，我们也可以从文学修辞的角度，来批评这种自传性在塑造人物方面的局限——它似乎让笔下的人物染上了作家个人的情感和情绪，从而造成了人物性格类型的主观化和单一性。但我们切不可因为上述种种缺陷，忽略了这种自传性和现代小说的伴生关系。

43 小林秀雄，《志贺直哉论》，原载日本《改造》杂志，1938年2月。高华鑫译。

44 同上。



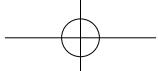
众所周知，现代小说区别于早期神话、史诗、民间故事、传奇乃至流浪汉小说的根本特征，就在于它对“个人经验”前所未有的依赖和利用。也就是说，与过去的故事讲述者从历史和民间传说中寻找素材不同，现代小说的作者可以利用的最大资源，恰恰就是个人经验。所谓的对客观或外部世界的描绘或模仿，也必须要通过作者的自我意识这一中介，才能最终完成。而再现纯客观的事物的企图，在逻辑上是不可能的。严格来说，任何真正意义上的现代文学作品，其实都具有某种自传性。小林秀雄也正是在这一点上为志贺直哉作品的自传性展开辩护的。

和其它批评者一样，小林秀雄也将志贺直哉称为“超级自我中心主义者”。所不同的是，小林秀雄在使用这个概念时没有任何贬义。他不仅不否认志贺作品在塑造人物方面的自传性，相反，他认为正是这种自传性，为志贺直哉深刻与清澈的感受力提供了保障。因为志贺的写作，是一种卑微而谦逊的工作，即用文学来救自己的命。志贺早期的作品固然是病态的，但这种病态恰恰是精神力强健的病态，即精神力量处于过剩状态，以至于无法满足于一般意义上的健康。正因为诗人居住于身体的内部，所以触目所见皆是诗。要真正从社会中的人身上看到具有魅力的人的身姿，只靠观察是不够的，需要的是对人的爱、友情和尊敬。它们起到了让被观察者的身姿明晰地浮现出来，也可以说是加工润色的作用。⁴⁵换言之，要想写好人物，需要用观察者的爱、理解和尊重来染色。

小林秀雄进而精辟地论述道，“小说的读者不是在小说中寻找宛如真实存在的人，而是寻求不可替代的人。那些牢记故事里人物名字的孩子的心灵，直接通向历史的智慧，这种智慧记住的是小说史上的几个典型人物。”⁴⁶

45 小林秀雄，《志贺直哉论》，原载日本《改造》杂志，1938年2月。高华鑫译。

46 同上。



在小林秀雄看来，时任谦作正是这样的人物。尽管他的身上有着太多志贺本人的影子，但我们仍然不能在时任谦作与志贺之间直接画上等号。时任谦作这个人物的成功，是由于作者在他身上倾注了丰富的情感、并以自己的日常经验来为他的形象润色。而所谓的自传性，在其中扮演了至关重要的作用。以此作为对照，小林秀雄也对当今形形色色的“写实主义”提出了尖锐的批评：

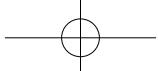
且不说小说的未来如何，至少在萨克雷(William Makepeace Thackeray)、狄更斯(Charles Dickens)以后，刻画世态人情风俗的严肃小说的传统已经很长，小说家们拥有充足的描写社会生活的技术，耳目所及，一切皆像小说的场面，到了这种程度，已经不是写小说，而是被小说写了，而人的真正的睿智，对小说家而言逐渐不再必要。⁴⁷

当今的写实主义小说中的真实性的混乱，肇因于描写对象本身的混乱。作家越是倚仗写实主义这种他们认为好用的武器来展开工作，这武器就越是给作家提供混乱的作品形态……这样一来，作家就算不情愿，也不得不意识到写实主义手法所孕育的两难困境。在这种情况下，直接作用于描写对象，不是作家能够胜任的工作，而现成的思想的答案也不会提供任何帮助。如果无论如何都要谋求作品的统一，就必须依靠自己内在的某种力量。此时，一言以蔽之，作家将受到之前搁置不论的自己的复仇。⁴⁸

小林秀雄在说上述这番话的时候，还是在1938年。而到了新闻传

47 同上。

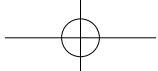
48 同上。



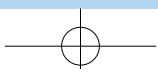
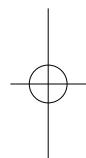
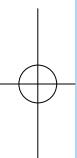
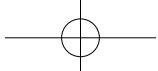
媒和科技手段日益发达的今天，由于对科学的误用以及对新闻报道不知不觉得依赖，作家们产生了一种无所不能自大。由于互联网时代的信息爆炸，作家们获取写作材料的途径已经变得十分便捷。这为写作者完全无视自己内心的声音和深邃的情感，排除内心深处的挣扎、不安和痛苦，致力于描写对象的“客观化”提供了可能。我们似乎忘记了，读者在假想中成为作品中活生生的人，并与作品的情节和故事发生血肉联系的那种错觉，才是现代小说形式最为重要的内在奥秘。我们今天所写的人物，不过是作者手中的牵线木偶，不过是一个个观念化的人投射在幽暗洞穴墙壁上的影子；我们所津津乐道的所谓细节，不过是人物琐屑行为举止的铺陈；我们所描画的场景，不过是繁杂器具、物件的堆积物；小说中人物间仿佛无穷无尽的机械关系的排列组合，不过是我们在实际生活中情感面临枯竭的直接反映。

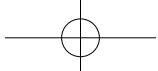
从这个意义上来说，重读志贺直哉的小说，将为我们重新思考小说与世界的关系，提供有益的启示。

（该文根据 2019 年清华大学中文系“小说叙事研究”课程讲稿整理而成。博士生曹翰林协助录入文字，并作校正，在此致谢。）



影像



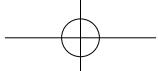


关于摄影我一无所知

钱小华

我的摄影是从电影中学的，我看很多纪录片、艺术和人物电影，我受电影摄影师的影响很大，经常看到好的肖像就用手机拍下来模仿，我在模仿中也寻找自己。当然，我也从尤金·史密斯、亨利·卡蒂埃·布列松、约瑟夫·寇德卡、罗伯特·弗兰克、阿尔弗雷德·史蒂格利兹、安德烈·科特兹、爱德华·威斯顿、奥古斯特·桑德、曼·雷等这些摄影大师的作品吸收营养，他们给我留下深刻印象。我在拍摄过程中，一点一滴地累积经验，学习如何构图上找到有效的角度，学会如何捕捉有光的瞬间，无论电影摄影大师和纪实摄影大师，他们都为我树立了榜样的力量。

拍照最为重要的是出其不意，陈东东说我像狗仔队，见到人冲上来就拍，不给被拍照“别拍”的机会，被拍者还没有回过神来，我的照片就已经完成了，有的时候他们都不知道我拍他们；我觉得拍照一个要快，能抢抓到瞬间即逝的表情，要想拍到好的照片，出其不意极为重要，我想要的胜利就在那个瞬间；拍照另一个要狠，拍照是件苦力活，必须全神贯注，把所有的热情都投入到那个时刻。我拍过的于坚、韩东、毛焰、阿乙、钟立风、蓝蓝、杨键、宋琳、庞培、梁小曼、陈东东、周云蓬、王超、华黎、张雷、于奎潮、朱赢椿等人物肖像，他们都给我起了一个外号“狠角色”，这句话在朋友圈还广为流传，我拍照的时候几乎疯狂，比较专注，姿势较为怪异，两脚叉开，牙齿都咬得“咯咯”地响，我



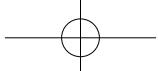
很少放过一次机会。我拍照确实很疯狂，真的疯狂至极。

我常因拍照搞得筋疲力尽，我的精力耗光了，但拍完了，我的快感也就来了，自己的小盘腰都差点被扭断了，我有时觉得自己像个小丑一样，拍照的动作真的超级可爱。我最近几年因为拍照，眼睛受白屏伤害很大，视力逐年下降，我都害怕这样拍下去眼睛会瞎了，我要控制我的摄影。

肖海生从2019年3月份就向我约稿，能否在《今天》分期做一个二十张左右、我拍的作家、诗人、艺人等人的肖像的专栏。我们还在北京库布里克书店的咖啡馆见面谈约稿的事情，他觉得我抓拍的照片很传神。当然，我一直向他推荐我拍的乡下母亲系列，这是我的最爱。这期间他又催过我两次稿，于是我便选了五位活跃在我身边的诗人和作家的肖像摄影作品同大家见面。

于坚是一个非常诚实友善的人，他的诗歌和摄影有自己特殊的哲学。我真正接触于坚是从他出版的《巴黎记》开始的，我们沙溪古镇白族书局即将开始试营业。我从南京去丽江，飞机上随身携带了于坚刚出炉的新作《巴黎记》，我把它当作在飞机上的旅伴，来回我就把这本书读完了，我就好奇自己去过几次巴黎，并且他写的那些地方我都去过，我怎么就没有要写的欲望，而且那些人和事物都被写得活灵活现，好像于坚跟我在讲述巴黎的点滴故事。于坚还原了一个真实的巴黎，他对于微不足道的事物，对于瞬间即逝的东西，对于不引人关注的人，他都情有独钟，让我又一次身临其境。那些书店、那些街道、那些旧书摊、那些咖啡馆、诗人之家等都入了我的眼帘，他浓缩了巴黎街头生活百态、时空交替的轨迹。就像摄影师威廉·克莱因所说的那样，“我算是发现了，属于摄影师的巴黎……是浪漫的，纷乱的，最重要的，没有种族差异。但对我来说，相比纽约，巴黎更像是一个熔炉，是个多文化、多种族相互交融的现代化大都市。”

于坚是用外省人的眼光观察巴黎的世界。他还写到了波德莱尔、



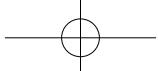
瓦尔特·本雅明、巴尔扎克、雨果、大仲马、莫泊桑、左拉、阿波利奈尔、梅洛·庞蒂、热内、罗兰·巴特、福柯等巴黎上空群星灿烂的人物。我特别喜欢他《巴黎记》里面的一句话：“巴黎的黎明，一万个房间拉着窗帘在做爱。”令我没有想到的《巴黎记》这本书，在我的书店上架不到一个月就卖掉五百多本，这本书让爱过巴黎的人恋恋不忘，连我都爱不释手。

于坚本身就是作为艺术家的天赋存在。他的《巴黎记》写的都是繁琐小事，他拍的街景、事物和人都是偷拍而成的，从看他的文字和照片，我发现他对于西班牙灵魂作家阿佐林的推崇，他抓住了阿佐林笔下人物描写的细节；他的照片都有着布拉塞、罗伯特·杜瓦诺的影子，当然最为重要的是他追随亨利·卡蒂埃·布列松拍摄巴黎街头的脚步，他的照片都有一种诗意的感觉，都是有故事性的呈现。

“我就是那头忧郁的大象……我就是那头大象……云南王……于坚。”

于坚躺在凳子上的照片，是在毛焰的画室完成的。2020年1月1日那天，吕德安、陈东东、梁小曼、杨键一起去了毛焰的画室和韩东的诗

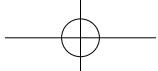




人工作室，我记得先是在韩东工作室喝茶聊天，梁小曼那天忙得不停地给我们拍照，我找了一张韩东的凳子站在高处帮大家拍了一张集体照，晚饭前我们又到毛焰的画室参观。那天我拍了吕德安、陈东东、杨键单独在画室的照片。临近要离开画室时，我发现了一个拍照的最佳位置，是毛焰正在画作家狗子和另一位人的肖像，我把于坚引到画布前，他自己随意就坐在那张空着的椅子上，我喊着“开机”，按下了咔嚓的快门，就这样，我拍摄了于坚作为一个艺术家的雄心，还有帕斯捷尔纳克时代诗人的风范。

于坚和翟永明在我的书店举办完他们的诗歌活动，我请他们来诗人

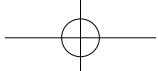




之家休息一下，顺便签上他们的诗集，这也是先锋的一大特色，先锋的诗歌是书店中收集最全、陈列最多的。他们走在马路上的状态，翟永明看上去就像是一位大明星，于坚就像保护她的保镖紧跟其后。

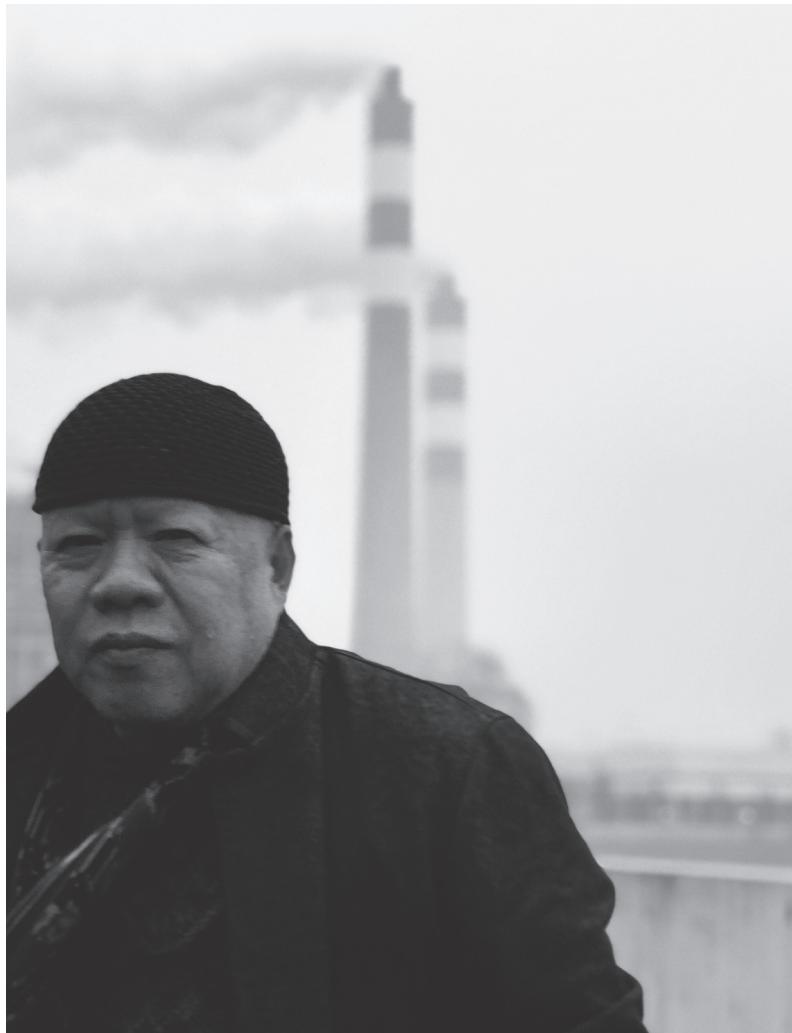
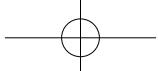
于坚在江边沉思散步的肖像，他的背影极其孤独，看过去就像是一位诗人、艺术家、哲学家，或者是某个国家的政治人物；不过，他是名副其实云南国的诗歌国王。这是冬天的早晨，我们一起来到江边的还有诗人蓝蓝、庞培，诗人的朋友眭斌；我看到于坚一直在江边走来走去，他很舍不得离开这个地方的样子，还从江边捡得一块小木头拿在手上，说是要把它带回云南，或许那块小木头传说着某个朝代的诗歌神话。



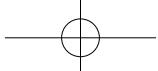


他戴上墨镜更像是一位国王，有种英雄盖世的那种霸气。早晨金色的阳光照耀在盐碱地的滩涂上，芦苇荡浩如烟海，好像写满了大地的一首诗行，我看到于坚走得很慢，他走在最后一位，不停地回望远方，并拍摄了许多的照片。他要我下次带他来这个地方住上几日，我想可能这里或许是诞生伟大诗歌的地方。

2019年12月31日，我邀请于坚和蓝蓝参加先锋跨年诗会，张家港二十四年的书友眭斌希望他们能来江边走走。记得那天我们没有放下行李，就被带到江边长满了白花花的芦苇荡，这里有几户人家常年生活在船上，连接着宽阔的长江，正好有点雾霭，茫茫的一片秋色的忧郁，让我突然想起唐代大诗人白居易“野火烧不尽，春风吹又生”的诗句。我看到于坚一个人沿着堤坝急切地朝江边的方向走去，他好像发现新大陆一样惊奇。我之所以对于坚这个行为印象深刻，或许是因为他在那种状

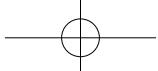


态下更接近他的本质。诗人是伟大的通灵者，他预见时代，看见真相。他对我如痴如醉的拍照激情深感震惊，我飞快地走到他的前面，留下了他画面感强烈的影像。



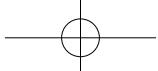
我在南大读作家班的时候，经常有人提到韩东的名字，韩东那时候是很多文学青年的偶像，我记得《钟山》杂志发表过他的三个短篇，如果





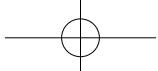
没有记错的话，他的电影剧本《在码头》就发表在那期上，之后就是毛焰画的韩东个人肖像，当时在文化圈里很是轰动，毛焰把韩东画得像个诗坛圣徒，只要看过这幅肖像画的人，都会终身难忘，这是毛焰在画坛标志性的作品，现在可以说是里程碑式的意义，毛焰现在是公认的中国肖像画大师。

韩东很帮助我，只要他在南京，我有重要的诗歌活动，邀请他都会到场。韩东对朋友的事都很热心。我们看到的韩东，如同灵魂的锚，又坚固，又牢靠，且通入幔内。我跟他去香港参加北岛举办的《今天》四十年纪念活动，在回南京的飞机上，我跟他讲了一个真实的故事，没想到他第二天圣诞节，他还真的写成了一首诗给我。韩东的诗集除了北岛、阿多尼斯之外，可能就是在我的书店卖的最多的诗人。他的《他们》、



162 《今天》总 126 期



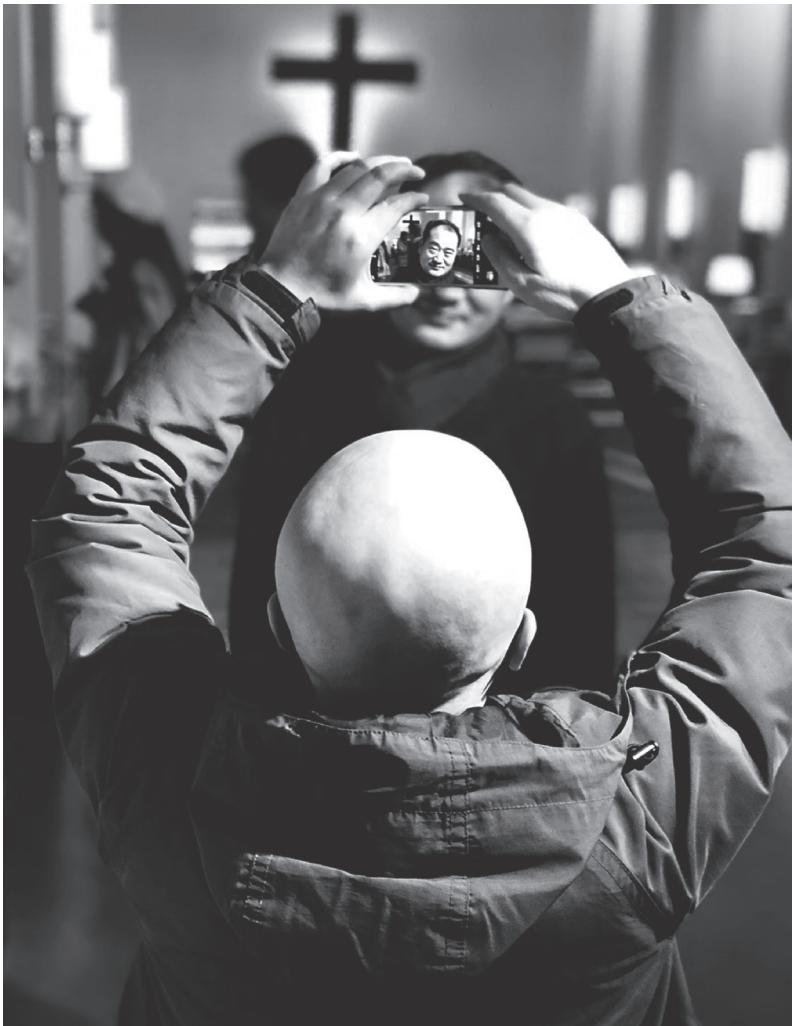
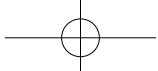


《重新做人》、《扎根》出版社的库存都是被我包了，一共有大几千本，这可能是韩东在诗歌的江湖地位不可动摇。韩东每次只要出现在我的书店，就会有很多他的诗迷抢着要他签名。

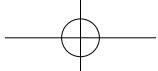
韩东每次见我拍照，都会主动教我一下，他是一个构图大师，拍的照片都是固定焦点后，抓拍一些非正式的场景、人物和琐事，我从他那里学习到很多。比如构图、挑选照片，他一直让我将拍得认为不好的照片删掉，我们有时都会互拍，然后再比较各自的好坏。他在香港用我的手机拍摄我同北岛、刘香成、芒克的合影，确实让我感到与众不同。我最有机会拍到照片的就是韩东，但他让我拍的极少，都是朋友在一起的场合下，才能抢拍到他的瞬间。韩东作为一个诗人导演，要想为他拍出一张令他满意的照片，我想也不是一件容易的事。他很像一个大艺术家和偶像明星的外貌，尤其他的光头照和抽烟的姿势；韩东的微笑绝对是他的独门绝技，像电影中的演员一样，很难猜出他在笑什么，这明显的都是韩东的风格。韩东给我的感觉，他超然物外……

韩东的光头照的形象呈现，是他作为诗人独特的存在。韩东是个人的韩东，韩东是词语的韩东；韩东是硬汉的韩东，韩东是慈悲的韩东；在任何时刻，任何环境，任何语境中，韩东是独一无二的。

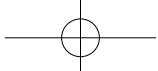
北岛2016年10月16日来先锋做诗歌分享会，当天的现场令北岛震撼，他签售了六个小时，创造了他有史以来签售的历史，队伍排到书店外的宝莱纳酒吧旁边。北岛走出书店的时候告诉我，他签得快要吐血了。韩东在现场实在呆不住，人山人海，他想找个清静的地方休息一下，实际上他是想找个地方抽烟，我就把他带到先锋诗人之家，他于是坐在窗前抽着烟，望着东方最美大学南师大，我就走到他的跟前按下了手机快门。韩东这种姿态的显示：“我依然还是很棒的。”他在我的心目中，是不老的，他总是向我展示他的气质、他的风度。



韩东参加完书店活动正要离开时，于奎潮边走边拍韩东的照片，韩东觉得他拍的角度不够好，想让于奎潮站在十字架前的坡道上为他拍照，我先下手为强，从他的背后拍到了这张珠联璧合的影像。



韩东和毛焰是一对很好的兄弟，他们都很同心，彼此体恤，存慈怜谦卑的心。他们的工作室都在同一个地方，两人经常一起参加我书店的活动，反正有韩东的地方就有毛焰，有毛焰的地方就有韩东。毛焰现在

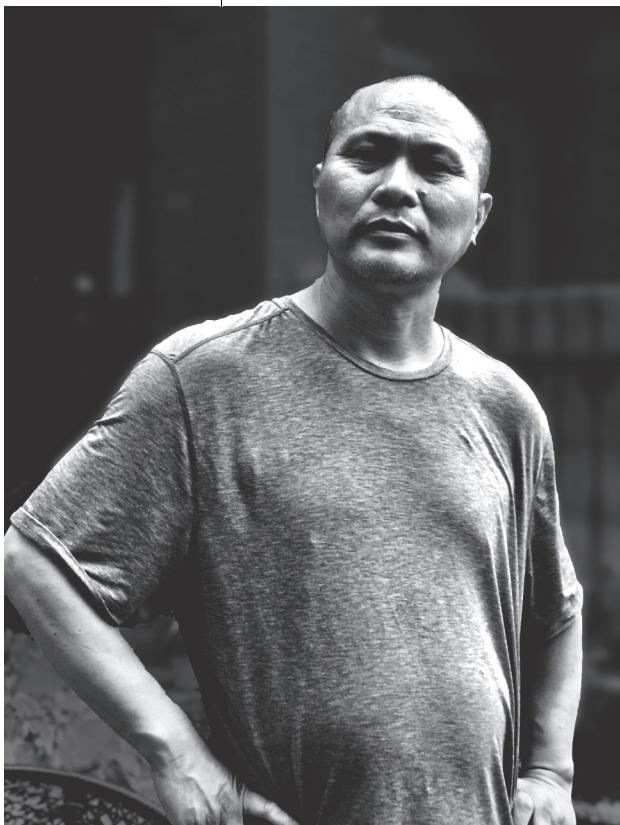
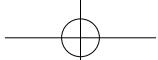


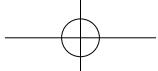
也开始写诗，北岛在我的书店举办的香港国际诗歌之夜以及先锋跨年诗会，他朗诵了他写的诗歌；2020年春节的前一天，我找了一家小酒馆，召集他们和于奎潮一起喝酒，没有别的，他们的《四人集》自选集快要出版了，我为他们庆祝一下，还要承担包销一千本诗集的任务。老韩朝着我看，老毛朝着于奎潮看。不用多说，这件事就这么定了。

杨键是一个内心强大的人，他平常不多言语，他的平型头、长衫马褂、布鞋着装，以及他的体形就像是个出家的人；不过他确是信佛，平常以素食为生；看到他的僧侣形象，我有时很担心他哪天真的出家守庙当和尚去了。

认识杨键还得从北岛说起，2018年10月25日，北岛在先锋举办完诗歌活动后，我请他去高淳森林里的一家沈松酒店度假，那天正好下着濛濛细雨，和我们一起同去的还有北岛的朋友王祥，我们陪他逛完高淳老街，品尝了阳澄湖的大闸蟹，下午就来到诗人叶辉在湖边自己建造的诗人别墅，晚上叶辉安排在就近的路边小店喝酒，北岛突然说起了诗人杨键和杨子两兄弟，他们相识在台湾诗歌活动上，他还记得杨键在台湾出版的诗集《哭庙》；当天，北岛还买了画的涂料送给杨键，他关注杨键写的诗和杨子翻译美国诗人施耐德的作品，怪我怎么不带他去马鞍山看看杨键。晚饭其间，我偷着跑出来打了一个电话给杨键，杨键要我有空陪北岛到他家做客，因为北岛回港的机票早就订好，所以这得等到下次前往。

杨键特别尊重北岛，2019年11月10日，北岛又一次来到先锋跟叙利亚诗人阿多尼斯同台举办诗歌朗诵活动，第二天我就陪北岛去了杨键马鞍山的家，北岛对杨键的绘画特别感兴趣，他看了芒鞋、钵、雪景图系列绘画，当场跟杨键要了一幅杨键的雪景长卷给香港国际诗歌基金会收藏。我认为杨键是尚未被世人发掘的当代最重要的诗人画家，他从来不跟、不装、不靠，很少出席场子，除非有朋友邀请他，他就一个人守护山林，寂寞地过他平淡至极的生活。要不是北岛在我面前说起他，我

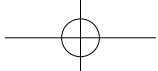




真不知道中国诗坛上有个诗人叫杨键，我很少听到有人对他的赞辞。当我从孔网上查他的诗集，还是出乎我的意外，他的诗集都特别昂贵，就连我们书店的同事都抢着买他的诗集。杨键一点都不在乎这些，沉默得就像一口深井。历史是一个可怕的怪胎，他对杨键会做出公正的评价。

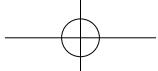
杨键是一个大孝子，看面相就是好人，相由心生，每天都去看望一下八十多岁的老娘。有一次我同他在无锡惠山书局做完活动去了张家港，得知老娘生病，他连夜赶了回去，在他眼里，老娘就是他心中的一盏灯；灯灭了，心念也灭，一切寂灭。今年大年初一，从八十年代交往三十年的诗人朋友祝凤鸣英年早逝，他和杨子弟兄俩哭得很伤心，他写了几十首诗纪念他。杨键的诗和画虽然带有一种苦闷、孤绝和忧伤，但好像有一种出家人超俗、寂静沉着的力量。并不至于绝望、崩溃、乃至死亡。他的诗画都浸淫着极其怜悯和慈悲的终极关怀。我们这个时代对



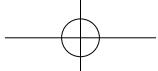


待诗人、艺术家太菲薄了，想做一个健全的人是多么的不容易，尤其是像杨键这样的诗人艺术家，他有着艺术家普遍的人道主义的困境——对金钱的渴望。他只有靠卖画为生，但他真正的标签是诗人。

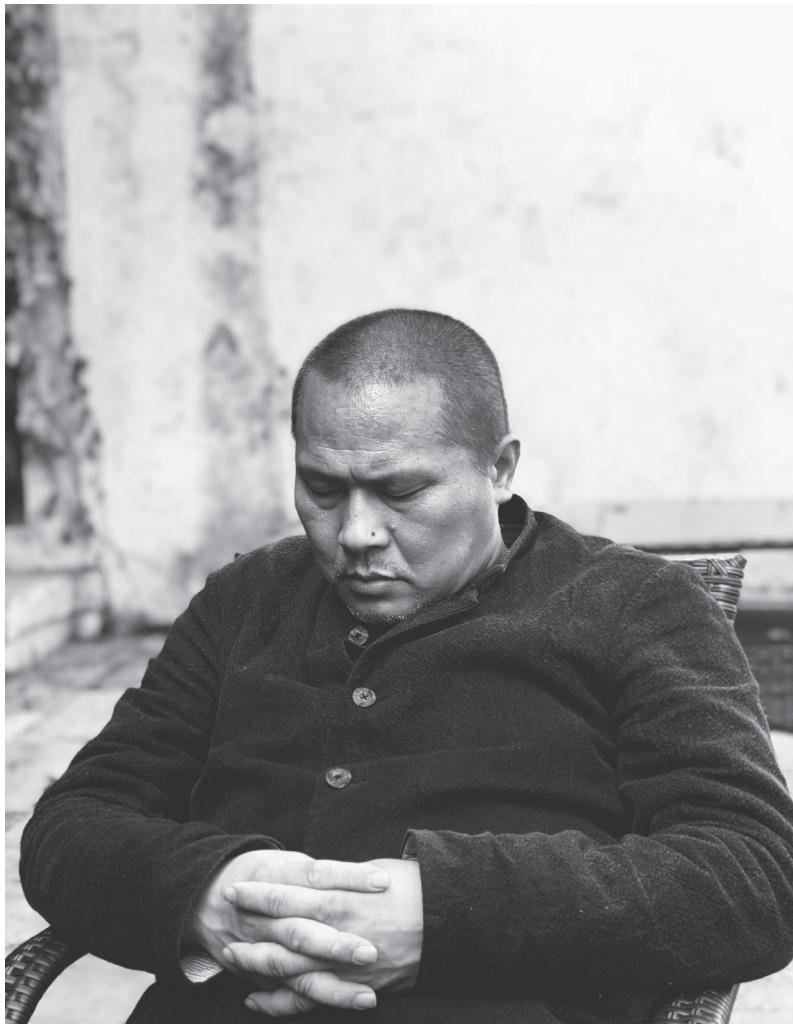
我同杨键见过六七次面，我拍摄他的照片都是在一种场景中获得的。他抱起儿子的那个瞬间，对于他来说，是他人生的又一个开端，他的大笑里有种含有不露的喜悦和痛苦。

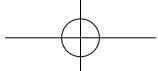


他面朝着观众朗诵诗的那一刻，我走上台去，从背后抢拍了他的背影，他极其敦厚朴实的身体就像一只大鸟，向人们吟唱着《芦苇》的诗歌。“过了这么多年，我发现/芦苇是天生的哀悼者——/每一杆也是一位慈母/安慰着我们心里的死者/至善至柔，同河堤上的柳树，乃是时光中的精华。”



他在惠山书局午后打瞌睡的照片，一个人坐在阳光下，享受着此刻内心的静寂，他回到了自己生命本体，这才是杨键自己想要的状态。

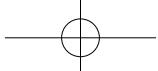




阿乙是很有天赋才华的作家，虽然他的作品不是家喻户晓。他的艾国柱的名字，是我去北京协和医院看他，门卫的保安告诉我的，他们都说艾国柱是一个大作家。我认识阿乙有六年了，他写的那么多小说，出版了好多本书，几乎一半都是在我的书店首发，阿乙从不自高自大，他几乎见到每个人都很谦逊。

我有一次去法国，我问法国的朋友，你们最喜欢中国哪位作家，他们脱口而出余华和阿乙，他们还把我带到阿乙在法国举办他的小说活动的书店参观。阿乙近年来在国外比较有影响力，他的许多作品都被十多个国家翻译出版，这可能跟他写的怪异的故事有关系，我看阿乙走到哪里都不忘收集鬼故事，就连我们一起在香港，也不忘跟韩东、朱文、芒克、顾晓阳打听离奇鬼魅的故事。

我有两次陪阿乙去他老家江西瑞昌看望他的母亲，有一阵他的母亲一个人住在乡下，难以忘怀阿乙刚去世的父亲，两年之

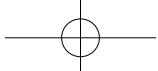


后，在阿乙的一直劝说之下，母亲才住进了城里。

阿乙到过我所有的书店，他和李娟还在陈家铺写作中心创作过，我因此有机会捕捉到他不同时期的照片。尽管我还没有读过他的小说，但这其实不妨碍我认识和亲近阿乙。他是一个非常亲切和友善的人，平常走到哪里都是手上拿着一本书，书上画满了红线和红圈，书页上都做着笔记。他随时记下他的创作灵感，否则，以后就写不出来了。

他很谦卑的做自己的小说创作，像土地一样给人以温度，他身上有种馨香之气，上帝救一个灵魂不死，把他从死神中拯救回来，他是多么蒙恩被上帝眷顾的人啊！



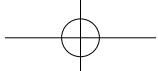


我每次跟北岛见面，他都问起阿乙的身体状况，他特别关心阿乙的小说创作题材要更深刻、更宽阔，历史跨度要更宏大。我拍摄的阿乙照片都是他身处的状态下完成的，我找到他那种表达个人以及时代的迷茫和忧郁的心情，没有刻意要去拍他一张照片，这些照片都是他真实的影像，都是他的自然流露，这是我记录他内心的凝神关照。我想，随着时间的流逝，我依然伴随着他！

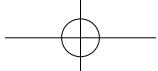
阿乙右手撑着头沉思的照片，是他生了一场大病后，第一次来先锋做完活动，我陪他走完老门东骏惠书屋，来到隔壁的慢度日本料理用餐，他屁股刚一落座，我在他对面捕捉到焦躁不安的那个时刻，我当天在微信群发出这张照片，很多人都觉得我把他拍得像法国百科全书式的文学巨擘巴尔扎克。

阿乙微笑着正在跟谁说话，他背后的山就是他的家乡，每一次回故乡，他都会跑上山看看，他这是在找寻自己童年的记忆，他的作品都是故乡的一枚邮票。





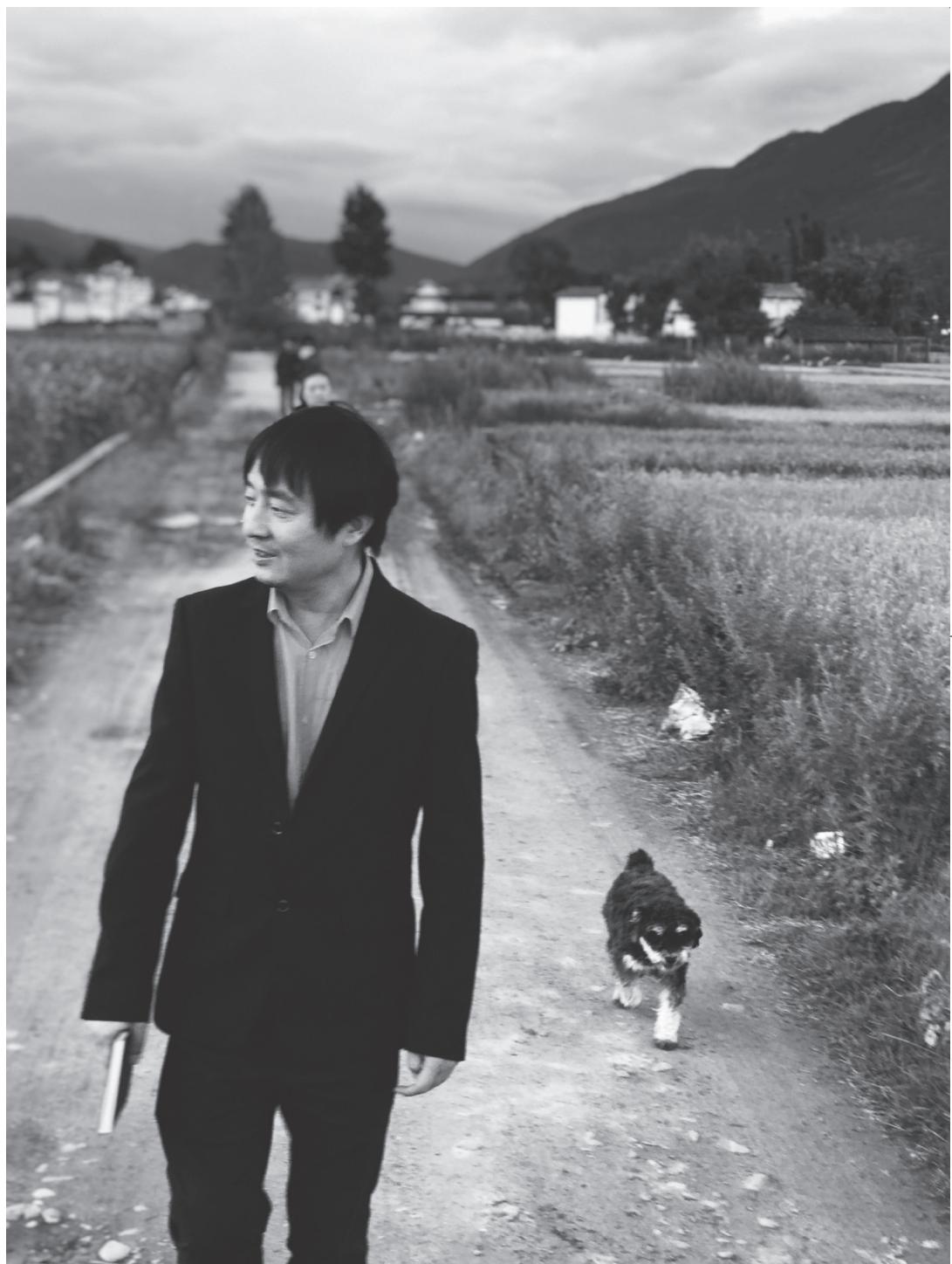
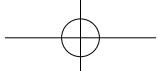
阿乙和北岛两人背靠在明孝陵朱元璋陵墓的墙上交谈时的神情，他们具体在谈论什么，我想应该不是朱元璋，可能是关于当下的文学和诗歌所面对的挑战。

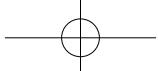


阿乙拿着手机微笑的照片，他刚刚参加完江苏书展苏州站的先锋活动，我们一起来到隔壁的诚品书店一楼，可能是他要的一杯咖啡还没有来，他正跟书萌的美女孙谦在对话，我把他此刻的表情拍了下来。

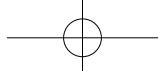
阿乙走在沙溪的田野上，不知道从哪里窜出一条小狗来，它好像要跟阿乙当向导一样，他手上还拿着一本书，他走到哪里都会带书，他脸上看上去有一股精神气。



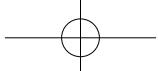




阿乙这张焦急万分表情的照片，被我冒着生命的风险拍到的。2019年8月30日下午，我们游完了大理喜洲来到双廊，同行的还有陈东东、梁小曼、钟立风和王蓓，阿乙爬上杨丽萍月亮宫边上的观景台；此时，洱海沐浴在一片波光粼粼之中，令我想起北岛的诗句：“大地之书翻到此刻”，阿乙举目远眺着远方壮丽的美景，内心有种说不出的喜悦；对于刚刚身体恢复的阿乙来说，这是一种胜利的喜悦，这是一种爱的倾倒。



北岛是我在拍照中遇到最难对付的人。他从不轻易被人拍照，他给别人的印象是一位优雅的绅士风度，谦逊、严肃、节制、自守、端正、修养和力量在他身上融合得十分完美；他具有一种令人难以置信的纯真，对待朋友从不忽悠，特别友好，尤其创办《今天》的那批元老们，如芒克、陆焕兴、鄂复明。芒克生活艰难，北岛自掏腰包买了他一幅油画；我在香港还看到北岛专门跑去商场买一只剃须刀送给陆焕兴。北岛每次回北京经常召集这些元老们相聚，他十分爱惜这四十年来风雨涅槃、生死与共的深厚友情。北岛笑起来像孩子一样天真，还带点羞涩，从某种意义上，这是许多跟北岛交往过的诗人、作家、艺人的深切感受；总之，北岛就是这样一个人。不过真正影响我的是他跟这个世界格格不入，他不想成为体制的牺牲品或者说是帮凶，以及不屈服于权力的反抗者的殉道精神，这一切都是源于他对母亲基督教信仰的信念使然。

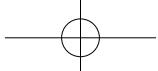


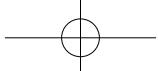
我们这个时代与北岛的名字联系起来，他的诗是对正义的渴求，他是我们那个时代的一个证据，北岛身上可以看到一个流亡诗人特有的率真，以及他作为一个世界公民特有的率真，他是世界公民的头颅，代表着自由的灵魂；他是中国诗歌的试金石，他的诗歌是投下的一道闪电；诗人作为先知的存在永远被时代放逐，北岛的价值没有被时代发现，他将在历史的长河中穿过风暴和雷电。

北岛的摄影作品有他自己的东西。我跟北岛相识四年，只看到他曾经三次从随身携带的小包里，取出莱卡相机拍照，他从不轻易拍照，当他发现有用的东西闯入他的眼帘，他就立马拍下来；对于我来说，他拍的东西都是难以想象，平淡至极，或树木、或莲花、或某一道光、或某个事物，这是诗人的第三只眼睛，看到别人看不到的事物，在这一点上，他总是让我捉摸不透，或许这就是他独到之处，这就是胜利。

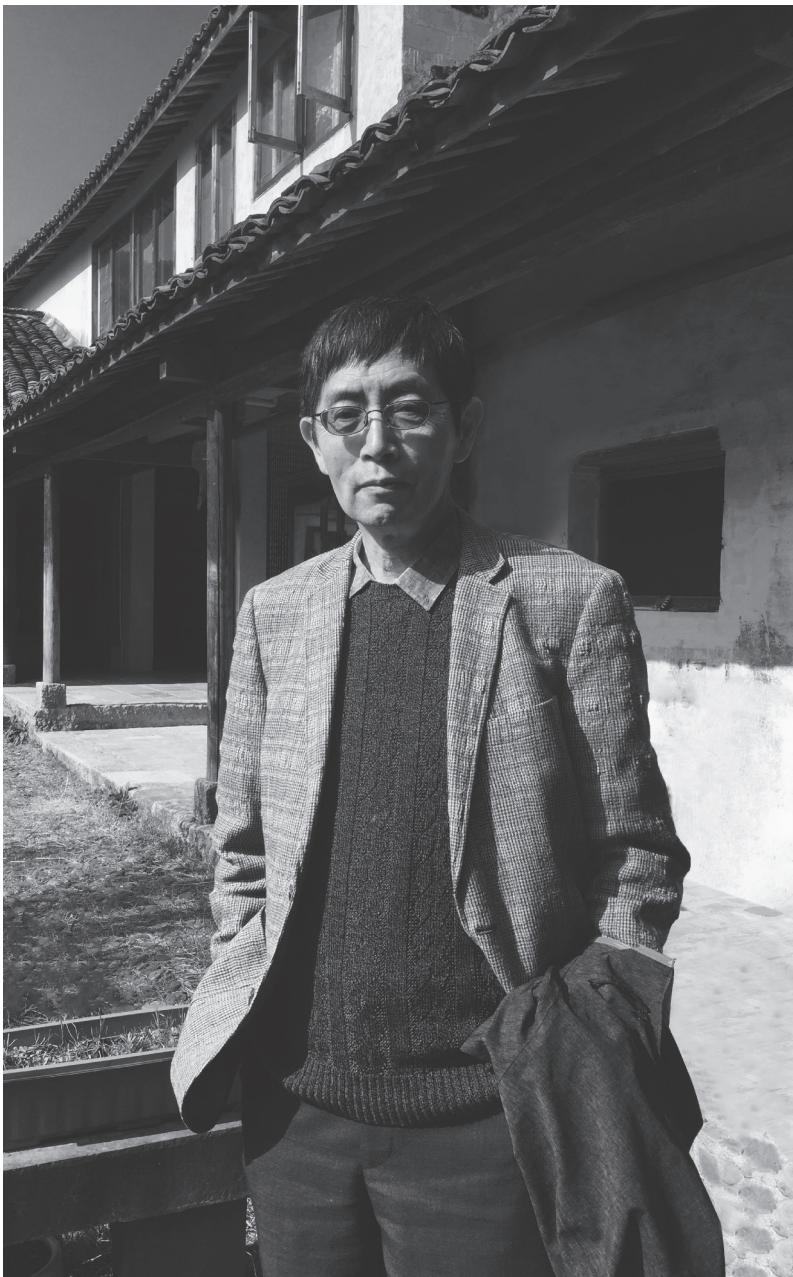
在北岛看来，摄影和诗歌都是属于世界性的语言，他曾经告诉我，自己的摄影很大程度上是受垮掉派一代诗人金斯伯格的影响。我从没见过他拍摄人像，他这拍他感兴趣的无意识的存在之物，他的摄影和他的个性一样，都是自我思想的外化，摄影带有超现实主义印记的图像，跟他的诗与画富有抽象和隐喻的想象力。摄影就是他的自画像。

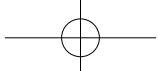
北岛是公众关注的人物，但他不喜欢抛头露面，总是保持一样的表情，有时还戴一副墨镜，看上去跟大明星一样，我们都称他是“刺客”或“江湖老大”。他从不让我准备给他拍照，不配合，除了在公众场合，我总是出其不意，拍到他还沒有准备好的样子。





182 《今天》总 126 期

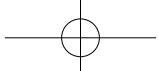




他站在屋前的那张照片，我们正要出发去碧山枧溪山里，我看到他站在阳光下自在的表情，走上前抢拍下了他此刻的状态，后来，北岛摄影展和香港国际诗歌之夜都用了这张照片。

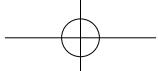
我拍的他和王安忆的照片，就是在上海他的摄影展的会客室。他们都在听顾铮谈摄影，我按下了快门。





184 《今天》总 126 期

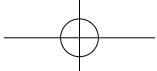




他和建筑师张雷、歌手高樱走在浙江桐庐江南古镇的深巷中，张雷正扭头向北岛介绍古镇的风貌，我抢拍了他们两个大明星的影像。

他跟小朋友正好坐在碧山牛圈咖啡馆，小朋友拿着北岛的《履历》让他签名，他们两人的笑容都很天然，这张照片是在人与自然的状态下完成的。

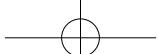




他和周云蓬参加完先锋玄武湖诗歌书店、虫子书店开张仪式结束后，他们一起走在玄武湖的湖边散步，中间一位是刚刚从法国回来的画家刘焘，从每个人的笑容里，都能感受到这是一个多么充满诗意的上午。

他在森林中侧着头张望的那张照片，是我和王祥陪他早晨一起散步，我后悔没有拍他一个人在林荫道上孤独散步的背影，那是我最想要的。



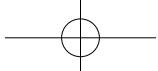


我的摄影都是感情的真实流露，没有再比真实更重要的事情；真实是摄影的边界。我从不准备去拍摄一张照片，如果夸张了去摆拍，那样是违背我内心的至善；很多人都以为我是用相机拍摄的照片，这几年我都是用苹果手机拍成的，它可以让我更灵活地捕捉瞬间的东西。对我来说，摄影重要的不是器材。北岛一直鼓励我把照片拍好，还从香港买了一台莱卡相机送给我。我是开始，我是结束。

我对摄影一无所知，我说的是真话，并不是谎言。我的摄影于我是无价值的，作为一个初学者，一个记录者，我仍在路上。

我的摄影的最终是经上帝的爱及盼望而到达。

2020.5.6清晨于栖园



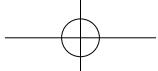
为人子命名

于坚

罗兰·巴特说，摄影真谛的说法应该是：“这个存在过”，一点不能通融。在拉丁文里，可能会用“interfuit”这个字来说，意思是：我看到的这个东西曾经在那里、在无限与那个人（摄影师或看照相的人）之间的地方存在过；它曾经在那里存在过，但很快就被隔开了；它绝对存在过，不容置疑地存在过。

黑格尔在《精神现象学》里谈到过“这一个现在”。“‘现在’被指示为‘这一个现在’。一旦指示动作做出，它便停止了指示的意义，‘现在’在此时已经是另一个‘现在’而不是我们所指示的那个‘现在’了。我们所见到的‘现在’恰恰是这样一种东西，它不是我们眼前的这个东西，我们所指示的那个‘现在’恰恰是那已经不复存在了的属于过去的东西。这就是它的真理；它不具备存在的真理性。不错，它确实曾经存在过。但是，‘曾经是’并不是‘是’本身。”

“记忆，远古的摩涅莫辛涅，黑格尔这样写道——它的真正意又并不在于直觉或其他类似的感觉，记忆自身的产物存在于普遍性之中，只能从外部被唤起。这就是说，记忆是一种独特的形式，它尚未抵达内容的层面。甚至，当记忆被冠之以‘关于事实的记忆’时也是指某些事物被唤起，也就是说，这些事物是被我们的感官所知觉的东西（如‘我记得’）。黑格尔在1805—1806年的课程中认为这种‘内意识’表示‘我洞察我自身，我记起我自己’。这样，意识便首次得了一种真实性，也



就是说，它成为存在于空间和时间之中的观念对象。”(阿甘本《什么是哲学》)。

当西方谈论哲学的时候，它在东方总是滑入了诗。诗在东方并不是专业范畴，而是像上帝，世界观之类的词一样广义。摄影是一种诗，只是书写的方式与在纸上抄写笔画不同。

这里来谈谈一幅照片，一幅肖像照如何存在。巴特的存在过是何意，一个概念，一个相，一个肉身？某种进入了记忆也可以从记忆中取出的东西，它不是存在，只是具有存在性。另一种存在。

存在是空间性的，这一个存在过，意味着这是一个遗址。遗址意味着时间，而时间导致空间的重量。一张历经沧桑的脸，这是在说一个重量。它即在空间中占位，也处于时间中。

是否可以对一张五寸的纸说重量这个词？它确实产生了某种我们感觉到重量的东西，我们被这个重量带到一个空间中，仿佛来到一个开始。

摄影摄下的就是“这一个现在”。或者用汉语表达，瞬间。但是瞬间已经消失，摄影留下的不是瞬间，而是这个瞬间的幽灵。

瞬间并非“即逝”，摄影试图记录的是某种不逝者。它企图赋予“瞬间”以“永恒”。

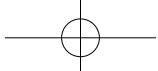
这是困难的事。“摄，引持也。”(《说文》)这是一个主体性的行为。“盖闻善摄生者，陆行不遇兕虎，入军不被兵甲。”(《老子》)摄，是一种关于诞生的事件。

汉语的另一个词是摄魂。

本雅明曾经用到“灵光”一词，他认为机械复制的结果是灵光消失。灵光就是魂。

作为物质空间的人是摄不走的，无法引持。摄影不是摄象而是摄魂。悖论是，这个象就是这个魂。

这一个象本来可能有数十公斤重，成为照片，轻了，轻到可以随手



翻阅。这意味着重量的质构改变了。在早期的摄影技术中，这种从象到图像的脱胎换骨还包括某种接生过程：暗房，放大机、光线、水、显影液、定影液等等。

魂是看不见的，它与相有无相生。魂并不虚无，它依附于作品，作品是物质性的，一幅照片，乃是一种手工制作的物，哪怕这种制作只是按下快门这个最轻微的触碰。

照相机摄下的不是人，而是人的影。摄影这个词非常准确。人作为人，正是由于影的显影才得到命名。第一次命名是从动物性的无明中出来，成为一个名，定位。

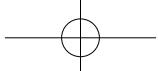
第二次命名是对原名的阐释。

有一种照相技术叫做“人脸识别系统”，这个系统与肖像照片一样，都来自机器。其区别仅在于前者是对第一次命名的识别，后者是摄影，是第二次命名。第二次命名不依附于肉身，它是一种释放。

摄影并非识别。识别是对“曾经是”的无视。识别不在乎“曾经是”，识别只是隔离出一个瞬间并立刻取消了它。这个瞬间只是这一秒，它取消了曾经是，取消了时间。识别是识别不出时间的。而人是时间的产物，一张历尽沧桑的脸，与证件照截然不同，后者是对这一个的固定。每张脸都只是“被识别”，编号。以防日后可能的逃跑。

人居于时间中，失去时间就是死亡。人脸识别系统通过对时间的取消将死亡定格为瞬间。所以看上去，那些脸全都一模一样（通过统一的曝光、位置安排、尺寸裁剪），它们的功能性的，仅供识别。奥斯维辛的犯人照片、护照、证件照……全都一致。

摄影意味着对“这一个”的尊重，识别系统只是完成一个编号，而摄影是命名，为人命名。命名与识别截然不同。命名不是机器行为，而是摄影者的主体意识，这一个是谁？并不是机器识别，是摄影者的命名。摄影是一种生殖行为，它生下的不是物而对物的命名。摄影者就像是一个教父，他释放了某种如窑变般暗藏在第一次命名中的东西。



影，光也。光是什么，“特定频段的光子流”？对于人脸识别系统，是的。摄影则相反，摄影正是那种光消逝之后的产物。光消逝了，精神的黑暗无边无际，命名开始。

通过图像，一个人的某个瞬间被凝固，但是这不是识别式的死亡，而是一个名字的开始，由此，观众被带入非现实的时间中。一张深刻着时间的脸，这就是肖像的意义。

也可以说这是对此在的某种确认。“这一个现在”过去了但是摄影证实它曾经在此，这个此并不随着瞬间的消逝而消逝。但是图像显示的“这一个现在”也不是那个肉身的现在，重量不同，“这一个现在”举重若轻。

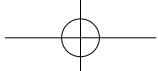
照相机是一部机器。但是一旦它上手，被“引持”，它就不再是机器，而是身体的延伸，上手，上手的魅力就在于它引持的是一种看不见的视点。

我强调的是视点而不是观点，也不是一般的看见。视这个甲骨文里面就出现的字，意味着一种具有神性的看。这种视力，意味着可以看见“灵光”。

通常，摄影师一旦照相机在手，就有一种居高临下的侵犯性，令被摄者魂飞魄散。我目睹过钱小华上手，他用的是一个苹果手机，他照相是身体性的，完全从身体上取消了脚架，许多摄影师虽然未带脚架，但是身体中暗藏着一个脚架，一只测光表，像布勒松那样等着某种“决定性”瞬间。钱小华闪出他的肉身，腾跃、蹲扑，左右晃动，足之舞之蹈之，在图像出现之前，他已经创造了一种摄影舞蹈。他的摄影风格有点像荷兰的道格玛小组，这个小组的道格玛95宣言有一条：须手持摄影机拍摄……任何移动或固定镜头只允许在手提摄影里完成，不得使用脚架。

我是脚架反对者，所以钱小华的摄影之舞令我兴奋。

在这种手动中，被摄对象的那种潜意识的镜头感，那种“被识别”



的僵硬消失了。钱小华是自由的，被摄者也是自由的，现场什么都没有发生，没有“出事”，来过一阵风。

这不是一个现实的瞬间切割，而是一次肖像的“这一个”唤醒。人作为自己，总是这一个，这一个是对原名的否定，对原名的时间的扣留，时间被摄。

命名将“这一个”带到一个空域，在现实与图像之间指出了一个空域，一个之间。

通过这个之间，这个空域，人看见自己。

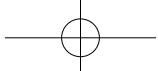
之间，就是某人偶尔灵光一闪的真相，只是在此刻，才看见了他。而在漫长熟悉中，他只是个常人（海德格尔），“代表着作为一个集体的此在的全部可能性”。识别常人乃是人像识别系统的任务，在这个系统中，集体通过编号的形式存在。

摄影是一种命名活动。摄下，意味着某人被认了出来。你是常人，你不知道你是谁，直到那张肖像出现。摄影师给了那人一个位置，他出现在那里。他可以不承认那是他，那不过是一张纸而已，甚至纸都不是，是一个7.6英寸的屏幕，不小心就黑屏，或者被折弯。但是世界已经被涂改过了，出现了一些幽灵般的肖像。那是谁？勾引起我们的好奇心，我们从未注意过这个熟人的“这一个”。

巴特还说，“摄影的本质是‘新奇’。每一张照片本质上都在向我们传达一个最简单的信息：‘是这样的！’‘这个存在过！’，除此以外没有更多的‘语言’。照片想要表达、并且借以获得价值的东西也是‘奇特性’，没有奇特性的照片则让人‘不觉得它们有存在的必要’。”

但是，这个奇特性是什么，就是奇特吗？对某人疯狂时刻的一瞥，他正在挤眉弄脸，伸出一只手摆出V字？这不是奇特，这是神奇，命名通过一个瞬间展开了一个空域，“恍兮惚兮”，其中有象，这个象为我们展开了灵光，某种深渊般的时间。

钱小华的观点是尊重。他总是看见时间之重。他也摄下了我，那是



我吗？那是钱小华目中的观点。

重要的是他尊重。

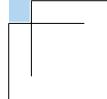
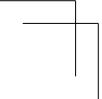
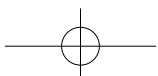
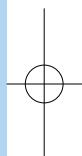
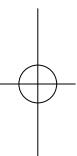
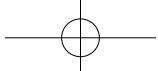
他拍下的那些无名的老妇人，令人难忘，他大概总是想到他母亲，那个赋予他重量的妇人。

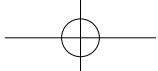
我第一次与他见面，是在他的书店里。他一看就是那种典型的书店职员的样子，而且是那种兢兢业业的旧职员。我们沿着一排排摆满书的桌子走，他忽然站住，弯腰，摆正了一本稍微斜了一点的书。一般我看不见的，他尊重他的书。他也尊重他在镜头后面看见的世界，肖像。他要摄下它们的重，举重若轻。他的摄影有一种沉重的风格，这是我的感觉。

他是一个基督徒，所以我用了人子这个词。

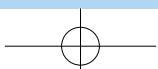
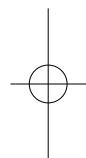
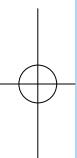
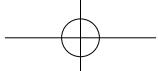
“无以命之，彼何人者邪？”（《庄子》）

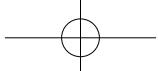
2020.3.16





小说新标



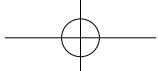


编者言

何袜皮是新一代的写手，这代写手和传统意义上的作家有诸多不同，在何袜皮身上更是凸显了某些异样因素。一般来说，他们的写作不是凭借个人经验，而是在间接知识和想象中寻找灵感。何袜皮中西通吃、兴趣广博且术有专攻（她是人类学在读博士），游走于网上网下。其写作类型也是多方向的，既写传统意义的小说、诗歌，也涉足类型性小说。近年来，何袜皮撰写的世界著名案件分析、推理更是大受欢迎。疫情期间，我被困一家酒店达两个月之久，可以说是何袜皮的精彩文字帮我度过了艰难时光。案件读完了，只能读她的小说，一读之下不禁大吃一惊。何袜皮的小说写作虽依持想象和知见，但她在分析案情时又那么地（格外）客观、理性、讲求现实人情和逻辑。我认为正是这两种看似两极的天赋或能力，使何袜皮能在众多的写手中脱颖而出，成为一名重量级的名符其实的新型作家。

韩东

2020.5.16



谋杀一只章鱼

何袜皮

1

自从上一任马市长在一年前被暗杀后，龙楼市的市长一职一直由副市长杜红英代理。

杜红英今年47岁，她身材瘦削，留着短发，性别特征模糊，总是戴一顶贝雷帽。她一生未婚，也没子女。她身上的故事我们以后再说。

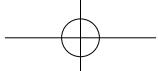
马市长在位时最大的贡献是为龙楼打响了旅游的名片。你很可能曾经在飞机座椅后的杂志上，或者机场的大屏幕上看到过龙楼市的旅游广告。

照片的一半是湛蓝的大海，另一半是几百个圆形巨石，一个比基尼女郎躺在巨石上，身旁是一杯西番莲果的鸡尾酒。它美得如同天堂一般。

但在那条浪漫的黄金海岸线背后，却是一个黑暗、混乱的世界。

就在上个月，一群暴徒拦截了一辆旅游大巴，把车上的20个外国游客带来的行李洗劫一空。一个德国老太因为不愿意脱下亡夫送给她的戒指，被拧断了脖子。

“这七个暴徒有备而来，他们戴了面具和手套，作案后把偷来的车开进没有监控的山里，弃车逃跑。他们没收了所有受害人的手机，导致他们无法及时报警。我们尽力了……”龙楼市警察局局长叹气道，“但至今无法确认这些人的身份。”



屏幕被网友们的咒骂占领，局长不得不立刻中止直播。

这是今年针对游客的第六起抢劫案。

自从去年秋季一对情侣被劫匪杀害后，龙楼市旅游局就告诫游客，为了人身安全，请乖乖交出财物以保命。

如今现金已经很少流通。歹徒能抢走的，也无非是手机、电脑、首饰、包包，他们还得设法把这些东西贩卖出去，才能换到现金。

警方在销赃渠道上严密监控，最终抓到了两个销赃的人。他们都是铜鼓山岭中的山民。可惜他们宁可被判重刑，也不愿意交代赃物的来源。

警方也曾抓到过几个打砸抢商家和抢劫游客的罪犯，也是龙楼的山民。

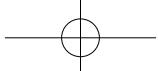
虽然此后的抢劫杀人案大多都没有侦破。但民间几乎都毫不怀疑，这些戴了黑色面罩，矮小精干的歹徒，都曾是在山上种植甘蔗、龙眼、菠萝蜜的农民。

自从马市长在自己的办公室被暗杀后，市民们迫切需要一个强有力的新市长，能够扭转龙楼市罪恶之都的形象。

瞧瞧，这几年富人来龙楼度假，都是从机场搭直升机前往那些安保措施严密的海边度假村，双脚都不会粘上这座城市的泥土。所谓旅游业发展，也只是让那些瓜分了海岸线的富豪们身价暴涨。

我们需要一个新市长。我们需要安全和尊严。我们需要从旅游业中分一杯羹。

新的市长即将在五月选出。对于这份难度很大的高危职业，目前只有三个人打算参加最后一轮竞选。



一号候选人：陶万林

这是一个热心宗教联谊的诗人、律师、心灵导师、主持人、演员……

陶万林主张用信仰来挽救堕落的城市。他相信，如果人们有了精神上的追求，就会抛弃肮脏的物质欲望，自然就失去犯罪动机。

二号候选人：汪海涛

这个科技神童的长相和他的智力像是配套生产的。你如果参加过那些大佬的聚餐，在那些油腻中年男人中间，发现一个苍白瘦弱、戴黑框眼镜、不善言辞的年轻人，他就是汪海涛。

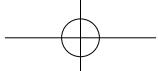
汪海涛是一家餐馆厨师的儿子，当年曾是龙楼市的理科高考状元，被许多媒体采访。他在京城读了大学后，在美国斯坦福大学拿到了电子工程博士的学位。那年他才 25 岁。

本地渔民们一度拿汪海涛来宣传龙楼的渔产品。瞧，多吃富含 DHA 的龙楼海鱼可以让你的孩子和汪海涛一样聪明哦。

如今，汪海涛刚刚年满 28 岁，他为龙楼市的高犯罪率开出的药方是：利用科技加强对监控。他研发出一个芯片，可以在麻醉嫌疑人后，在他们体内植入一个芯片而不被发觉。该嫌疑人获释后无论去哪儿，和谁交谈，都可以被跟踪、监听。他们无法自行取走芯片，除了自杀才能终止信号。

这种技术将大大有利于警方破案和抓捕罪犯。他承诺如果他当选市长，他还将会继续推广更多高科技，让龙楼成为一个零死角监控的城市，甚至连近海的海面都可以被密布的、电力持久的无人机监控。

也有很多市民揣测，汪海涛目前正在经营的一家初创公司，正是开发这种芯片的。他参加竞选的目的其实也是为了替他的产品打广告



罢了。

三号候选人：滕菲

滕菲是旅游房地产大亨，他手上掌控了铜鼓湾沿岸的多家五星级度假酒店，以及遍布龙楼市的红酒营销点、火锅店。在这座以旅游、渔业、种植为命脉的城市，说滕菲是当地最有权势的人之一，一点都不为过。

滕菲今年56岁，发迹史鲜为人知。他是京城人，一年大半时间都在北方。凡是在他手下工作过的人，都听说过他的霸道作风。他在公司抽屉里和他的裤袋里都会备有一根鳄鱼皮鞭子，随时会抽向他看不顺眼的或者办错事的员工。

滕菲企图修改法律，定制一份《龙楼刑法》，对犯罪团伙进行严惩。

如果不出意料，市民们将在两个月，从这三位候选人中选出——噢，等等……

主持选举的副市长杜红英突然提出，第四人正式宣布参加竞选。

3

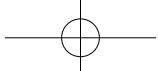
第二天黄昏，当张宇突然出现在所有市民的电脑和电视机屏幕上时，让许多人措手不及。

这包括正在滕菲的地下室开会的龙楼和平委员会。他们五人像往日一样，喝着红酒，抽着雪茄，畅想着未来。

自从马市长遇害以后，和平委员会便悄然诞生了。

参加市长选举的三人，都是和平委员会的成员。这意味着，无论他们哪个人当选，这个城市的未来都会依照委员会的唯一蓝本发展。

但他们从没想过，在距离投票还有两个月时，会出现第四个候



选人。

当手表上的指针指向七点时，滕菲立刻打开了身后墙上的电视。

这是一张陌生的面孔。很少有亚洲人长这种棱角的脸庞。他的眼神深邃，眼珠黑到带发蓝。黝黑的皮肤带着渔民的那种被风雨暴晒打磨的光泽。他的脖子很粗，以至于那件灰色衬衫的最上面一颗纽扣无法系住。

他的长相足以让女人觉得紧张，让男人感到嫉妒。

“这是谁？”滕菲用遥控器指着屏幕上的男人问。

汪海涛和陶万林面面相觑，他们此前从没见过这个人，甚至没听说过这个名字。

张宇也同时出现在市中心悦华广场的那块五层楼高的大屏幕上。他坐在一张宽大的桌子前，衬衫外面是一件黑色的外套。

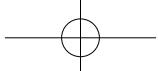
“你们都相信那些抢劫杀人的罪犯都是山民。可为什么山民会犯罪？”张宇在镜头前问这个城市，“为什么他们在十年前没有下山抢劫？”

他的声音雄浑，充满了男性荷尔蒙的气息，在广场上空回荡。

答案并不复杂。近五年，龙楼的旅游地产从海边一直拓展到可以铜鼓山上，建造多个可以看海的度假村和私人豪宅小区。这些山民的土地被征用，只拿到少许赔偿，被赶下了山。

他们大多数人是麓族人，只会说方言，并不识字。女人们倒好找工作，她们可以给餐馆、旅馆、按摩院打工，而男人除了开网约车，找不到像样的工作。

“我建议，对那些人均消费水平或者规模处于行业内前 10% 的酒店、餐厅等消费场所加大征税。数据表明，这些场所都被寡头垄断。那些公司是龙楼旅游业最大的受益人，它们把所有能看见海景的地方变成了资本的飞地，却把贫穷和混乱留给看不见海的内城。对于他们征收的这笔税，将用于在铜鼓岭背海的一侧，为山民们重建家园。”



广场上的人们纷纷驻足，停下来思考他的话，也有游客举起相机录下他的演讲。

是啊，现在除了去乡下那些烂泥渔场，还有哪儿能看见海呢？凡是能看见大海的位置，要不成了收门票的景点，要不成了酒店或者豪华公寓的客厅。

“啊！他是那条章鱼！”一个五十多岁的男子突然指着大屏幕惊恐地叫道。由于广场上聚集了许多人，他的声音只被周围一些听众捕捉到。

“他就是张宇呀。”一个中年妇女觉得滑稽，回答了他一句。

“不，是章鱼！章鱼！”那个戴眼镜的观众越来越激动。他浑身散发一股酒气。

“嘘——”一个年轻男人试图制止这个观众的吵嚷，“没错。他就是张宇。你可以闭嘴了吗？”

“他是那条章鱼，马戏团里的章鱼！有八只脚的章鱼！”酒鬼继续喊叫，“我在许多年前带女儿看过他的表演！”

一个男人走上前，一拳揍向酒鬼的鼻子，把他打趴倒在地。终于安静了，周围人都松了一口气。

只有一个站在酒鬼的身后的人，把他的话当真了。

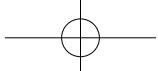
这是一个矮小的侏儒，面色阴沉地盯着大屏幕。屏幕的光芒照亮了他的右脸，三条丑陋的疤痕从太阳穴一直延伸至脖子。

当张宇抓起桌上的茶杯喝水时，侏儒相信自己的眼睛看见了：一个灰色的滑腻的尖儿勾住白色陶瓷杯，一瞬间又滑进了斗篷。

4

侏儒郭郭以前是星光马戏团的演员，也是大管家。他因故意杀人未遂的罪名被判刑七年，半年前才刚刚出狱。

郭郭讨厌章鱼，这不是秘密。郭郭的狱友们都知道，激怒这个老侏儒最容易的方法，就是把他的工作单位称为“章鱼马戏团”。当年，郭郭



想要谋杀的，也正是那个章鱼人。罪行暴露后，马戏团里那只母熊罗莎用爪子在他的脸上刻下三道疤痕。

郭郭出狱后发现，龙楼已经大变样。不仅常驻人口增长到了八十五万，每年的游客也暴增，和居民人数相当。

虽然内城还是当年那些残破、肮脏的街巷，但当他走到湾区时，却被眼前的场景震惊了。他仿佛来到另一个国家，到处是可以眺望大海的玻璃高楼，明亮的灯光，椰林下的高档餐厅，模特身材的漂亮女人……

郭郭白天在海滩附近闲逛，看看能不能从一个富有的游客那里乞讨到一点食物，晚上则睡在市中心的公园。

几周前，他不知不觉走到了星光剧院的门口。马戏团早已经从当年的那两顶大帐篷，搬到了固定的建筑物内。

郭郭掏出白天乞讨到的钱买了一张门票，混在人群中，进入了剧场。

马戏团里依然有章鱼人的表演。但郭郭一眼就看穿了，这是一个冒牌货。一个十几岁的男孩，穿了八条定制的硅胶触手，站在一只透明大水缸里张牙舞爪，逗得台下的观众哈哈大笑。

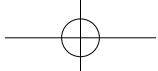
这和当年的“他”完全不是一回事。

当年哪怕他还只是个蜷缩在水缸里的幼儿，都能令帐篷里弥漫紧张的气息，观众的神经都是紧绷的。而现在的她，不过是个逗孩子的小丑罢了。

那条真的章鱼去哪儿了？

郭郭绕到剧院的后门等着。不一会儿他就逮到了从后门溜出来抽烟的马出。马出和他的妹妹马杰一起在马戏团表演空中飞人，他是当年马戏团里少数没有和郭郭交恶的人之一。

从马出口中郭郭才得知，阿尼团长和莉莉已经死了。在郭郭入狱两年后，章鱼人逐渐操控了马戏团，甚至和阿尼团长的情人莉莉搞在了一起。羞愤交加的阿尼团长开枪杀死莉莉后，饮弹自尽。



这是警察的调查结果。也有人说，他其实是被章鱼杀害的。毕竟一条章鱼是不会在枪上留下指纹的，不是么？

自那以后，这马戏团就由张宇一人掌控。而他本人在谋杀案发生后不久，便不再出场，而是请了一个演员来扮演他。一方面也是因为他的成长速度实在太惊人啦。当他离开马戏团时，已经是一个成年人的模样，可他当时才四岁呀。

如今，马戏团的团长是罗莎，那只会流眼泪又会解复杂方程式的母熊。除了罗莎，其他马戏团里的员工再也没有见过张宇。

郭郭没想到，会在这个烈日刺眼的下午，在聚集了几万人的广场上再次见到了他。

他和小时候的样子不太像了。要不是那个被保安拖走的醉酒的观众，自己甚至没有认出他来。

三天前的凌晨，几个混混发现在长椅睡觉的侏儒，向他投掷点着火的酒精瓶子。他不得不抛下着火的背包，逃离了公园。

他越可怜自己，就越仇恨章鱼。

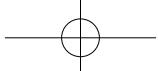
此刻，他死死盯着大屏幕。

敌人看似变得强大了，可其实依然那么脆弱。瞧，他只能露出自己的上半身，永远要把丑陋的触手藏在黑色袍子里。他不敢走到阳光下，因为烈日会把他的爪子烤干，烤成章鱼干。他再怎么风光，也终究会成为人类的一道菜单。

5

你们如此害怕，是因为你们知道有人在角落里，在阳光照不到的地方，正处于绝望之中。他们如果不作恶，就无法存活。而正是他们的绝望，让你们害怕。

想要获得安全的唯一方式，是给敌人一条生路。大自然界中没有一种动物会无缘无故给他人造成伤害。许多动物在给敌人致命一击时，自



己也会去死。他们依然这么选择，是因为他们没有退路。

因此，解决你自己的恐惧的唯一办法，是让对手有退路。

电视屏幕右下角点赞的人数已经超过七万。

“他是谁？”滕菲把眼睛从电视上挪开，瞪着房间里的人问道。

“这一定是杜红英搞的鬼。她此前从没让我们知道有第四个人会参加竞选。”杨彪道。他是滕菲的竞争对手，也是合伙人。

“他的思路整个是错的。”陶万林慢悠悠地道，“劫富济贫并不能缓解矛盾，只会让穷人更加贪婪，因为人的欲望是喂不饱的。”

“这分明是在惩罚像咱这样努力工作、合法经营的企业家，反而纵容那些懒惰、违法之人。”杨彪在一旁补充道。

“我们必须阻止他！”滕菲猛地捶了一拳桌子。

不用说，大家也可以猜到为什么滕菲的反应最为激烈，因为张宇提出的这套征税措施完全是冲着他那样的人来的。

“但我们得先知道他究竟是谁，”陶万林说。

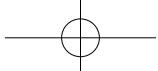
一直坐在桌边使用电脑、一言不发的汪海涛，此刻合上电脑，道：“我刚才试图查过他的信息，但什么都找不到。他在网络上没有任何账户。他就像是个没有过去的人。”

“我们有人见过他吗？为什么他之前不敢参加活动？一个遮遮掩掩之人，身上必定有大的短板，这就好办了。”陶万林提出的这一点，让大家感觉轻松了一些。

“他没准正坐在轮椅上，是个残疾人呢。”赵达指着电视上的张宇说道。赵达是龙楼市检察院院长，也是陶万林的姐夫，虽然其他人并不知道这两人的关系。

“也或许，他不是真人，而是那些麓族人虚构的人物，就好像一个动画角色。”汪海涛畅想着。

“有一个人，肯定可以找出张宇的底细，”滕菲咕哝着，翻看自己的手机通讯录。



他的手指停在一个叫“宋雨”的名字上。

6

这名男子从广场上经过时，人们向他投来困惑、探索的目光。他们觉得他身上有哪儿不对劲，可又说不上究竟是哪儿。他的身上散发着一种淡淡的腥味，好像他刚在海里游完泳，还没来得及冲凉。

他比周围的人高出许多，目测身高到达一米九。但南方海岛的男人普遍比大陆上的矮一点，所以他的突兀也没什么奇怪。

真正古怪的是，他竟然穿着一件夹克衫和一幅尼龙手套。这简直太做作了。看看头顶的烈日，现在至少有四十度吧？只有一些北方来的女子才会无时无刻不把自己包裹严实。她们生怕被这毒辣的太阳晒黑，失去那种代表了纯洁的白色。

他的裤管很长，盖住了鞋面。他走得速度很慢，步伐沉重。有些人故意走得比他快，再假装无心地回头看看。

他们以为会看到一张和这身打扮一样古怪的脸，恶心又刺激。但恰恰相反。

他的面容英俊，轮廓清晰。他的皮肤黝黑、洁净，胡子剃得恰到好处，能让人猜出它们如果三天没剃该有多么茂盛。

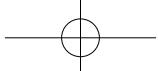
他的这身打扮似乎表明这是一个有怪癖的家伙，可他的衣服的质地和他对头发、脸蛋的保养又证明了他的理智。

于是，人们下了结论：这个英俊、高大的男人，或许有着某种不可告人的隐疾。

他走向了主席台，坐到了那排长桌的中间，紧挨着杜红英。

台下的听众鸦雀无声，如同被一片巨大的阴影笼罩。他们神经紧张，甚至变得有几分神经质，可又说不出为何。

他们这才意识到，这个男人就是张宇，是他们昨天刚刚投票选举出来的新市长。



张宇的当选对这个城市究竟是幸运，还是诅咒，要下定论，为时尚早。

7

张宇走在鱼市中，道路两侧是大大小小的鱼摊和吆喝。脚下混合鱼血的污水流淌着，冲刷着地面上黏附的鱼鳞。

空气中的腥味儿，是大海中死亡的气息。

一个鱼摊上的一条鱼吸引了他的注意。他以前从来没有见过这种鱼。

它的两只眼睛周围是一圈蓝色，两眼之间的部位凸起，像长了一个鼻子。它的身后拖着一条细长的尾巴。它静止在水中一动不动。

摊位上没有人。一个扎马尾辫的女孩站在附近的垃圾桶旁抽烟。她身上那件沾了鱼鳞的黑色塑胶围裙，证明她也是摊贩之一。

她看着远处的广场，那里正在举行欢庆新市长当选的游行。游行队伍中很多都是山民，衣衫褴褛，唱唱跳跳。

这支队伍只被允许在内城中游荡，而不能前往戒备森严的湾区。

女孩冷冷的目光从眼皮下流出来。

张宇轻轻咳嗽了一声，吸引她的注意。

她这才突然注意到，有人在看她。她掐灭了烟头，整理了一下头发，向他走来。

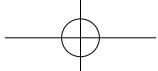
“需要买什么吗？”她看着自己摊位上那几个养着活鱼的塑料大盆，问道。

他的目光却情不自禁落在了她的右手上。那只手的手背上躺着一条触目惊心的疤痕，像隆起的红色山脉，一直延伸进她的衣袖里。

每一个伤口背后都有一个故事。他在心底想，她的故事是什么呢？

尽管他没有开口，他的眼神已经在提问了。

“噢，没什么，已经长好了。”她把手背藏在了围裙里。同时，她很



快瞥了一眼他的手套，但没有发问。

他指了指那条单独养在盆中的怪鱼，问道：“这是什么鱼？”

看到他打听这条鱼，她那张冷漠的脸就像烈日下的冰山有了一丝松动。

“这条鱼可不一样。我从小在海边长大，都没见过这种怪鱼。”

她解下身上的那件黑色塑胶围裙，盖住了整个塑料盆，朝他招手：“你进来看看。”

他犹豫了一下，和她一起把脑袋钻到了黑色围裙下方。他们的额头撞在一起，呼吸挨得很近，眼前一片漆黑。

突然，奇怪的事发生了，小小的空间突然变得明亮。

鱼的两只眼睛中间发射出一束光，就像一只电力很足的手电筒。

他微微抬起眼睛看她，她的眉头微蹙，紧咬嘴唇。

而这时，她揭掉了兜在头顶的围裙，于是他们又回到了阳光下。

“没人知道这种鱼叫什么，所以我们就叫它‘探照灯’。我们在海水中养了它两个月了，它的光依然那么亮。”

“为什么两个月后要卖了它？”他问。

她的眉间流露出一丝忧虑，答：“因为缺钱用了。”

“多少钱？”

“五千，”她有些羞涩地回答：“虽然贵了点，但我哥说长这种鳞片的鱼味道都特别鲜美。”

他付了现金，让她把鱼打包起来。

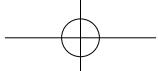
她把两只手伸进水盆里，捉住那条大鱼，放在木桌上。

那条顽强的大鱼在桌上扑腾着，她用那只受伤的手牢牢按住它。

“你会吃了它吗？需要我帮你杀了吗？”她从铺子下拿出了一把锋利的尖刀，问。

“不，不用。”他阻止道。

她找到一个黑色塑料袋，往里面舀了两瓢海水，把鱼装进袋子。



这时旁边的摊位开始收摊了，那个老头把鱼都倒进一只大桶，把撑在头顶的帆布放了下来。

卖鱼女孩看了几秒，微微叹气道，“今天人都去游行了，所以生意不好。”

“你为什么没去？”张宇问道。为了不让自己在鱼市中过于显眼，他故意缩短了自己的身高。

“去庆贺那个小丑当了市长？”她轻蔑的笑了一声，“我们这的人压根不投票。这就是个骗局。”

她在自己的衣服上擦干手，老气横秋地说道，“选谁都一样，他们是一伙的，四个选项等于一个选项。”

她将沉甸甸的黑色塑料袋递到他手上，又有几分恋恋不舍地建议：“或许你可以养几天再吃掉它。”

张宇在离开鱼市时才想起，他忘记问那个卖鱼女孩的名字。

但谁会在去菜场买菜时打听摊主的名字呢？

所以，我们只能暂且称她为卖鱼女孩。

8

龙楼和平委员会经过讨论后一致决定：这个八只手的杂种必须去死。否则，我们每个人都将成为他餐盘里的鱼虾。

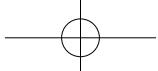
七月是龙楼最炎热潮湿的季节，且威马逊台风即将登陆海南。滕菲却在此时把委员会其他成员从全国各地紧急召回龙楼，在自家的地下室里召开这次会议。

宋雨迟到了半小时。推门进屋时，看到其他六个人正围在长桌旁，严肃地抽着雪茄。幽暗狭小的空间内烟雾缭绕。

“硝烟弥漫啊！”他对着拳头轻轻咳嗽两下，讪讪笑道。

没有人跟着笑。

前两个月的竞选结果让这个房间里的所有人大跌眼镜。张宇由最高



票数当选为市长。龙楼和平委员会的计划也都被打乱。

宋雨是最新加入和平委员会的一员。他过去是记者，也是网络红人，拥有三百多万遍布全国的粉丝。他本人是土生土长的龙楼人，三教九流都认识，从上流社会的龌龊事，到贫民窟的无名尸，几乎没有他打听不到的事。警方也常常需要求助于他的人脉来破案。

宋雨果然没有辜负委员会的期望，很快挖出了张宇的生平。

张宇的母亲是北方人，曾在少女时期被一条章鱼强奸，未婚生子，又把刚出生不久的张宇卖给了星光马戏团。

张宇童年时期在马戏团里饱受虐待和剥削，但他凭借自己的聪明才智一步步控制了马戏团，改变了人和动物的敌对关系。之后的若干年中，他又逐步扩张自己的版图，把触手伸入到渔业、农业、养殖业等。

在张宇第一次演讲以后，宋雨就曾提醒过滕菲，人身攻击在传播学上毫无力量。

可滕菲固执己见，找了大把水军，在各种媒体上抓住张宇卑微的出身不放。

这些攻击却恰好被张宇利用，打造了一个悲情、励志的形象。

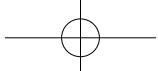
没错，张宇是一条章鱼的私生子，可那又怎么样呢？

张宇出现在公众面前时，总是打扮保守、神情矜持。据说，任何女人见了他那双漂亮、忧伤的眼睛，都会怦然心动。再加上他所经历的磨难，足以引起多少女性的怜惜呀！

张宇也从不避讳自己的出身，他屡次在演讲中提到，他已经宽恕了生母和所有伤害他的人。他向世人证明：一个具有先天缺陷的底层小人物也有可能获得世俗的成功，心灵的救赎。

多么令宋雨嫉妒的宣传文案——卑微和尚，贫穷和巨富之间似乎只有一步之遥，这正是人们最需要的迷幻剂。

不管如何，张宇的上任成了几大寡头的噩梦，令他们苦心经营的影子帝国摇摇欲坠。



“他的稽查队说我的公司超时加班，开出了20万的罚款。一条 Marxist的章鱼，真有趣！”汪海涛冷笑道。

“这个月他已经以排污不达标的理由，关了我们的三家酒店。”不知道因为肥胖还是气愤，杨彪的鼻音很重，喘着粗气。

“这个杂种必须去死！”滕菲低吼一声，折断手中的雪茄。他目光坚毅，松垮的面颊微微哆嗦。

宋雨在空气中嗅到一种恐惧而又刺激的气息，这是与强大对手即将正面交锋时肾上腺素加速分泌的味道。

“没错。我们必须干掉他，否则他会干掉我们。我们不能坐以待毙。我们不能让这个怪胎把我们的家庭，把龙楼这个家园彻底毁了。”陶万林附和道。

我们必须杀死那条叫张宇的章鱼。

可是，怎么才能杀死一只章鱼呢？

龙楼和平委员会想过很多方案。譬如，“找一个不要命的家伙，扑上去冲着脑袋给他一枪，”滕菲提议。在他五十六年的岁月中，他不止一次这么做过。

“但他几乎不在公开场合露面，”宋雨不禁提醒滕菲。

或许是因为童年经历，张宇性格多疑，没有亲人密友，不喜欢热闹场合，也拒绝各种登门拜访。

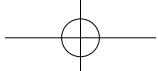
“还能怎么办？”杨彪焦躁地抖着腿，问，“放火烧了他的房子？还是制造一起车祸？”

陶万林连连摇头，对自己的队友们很失望：“做这种事一定要人不知、鬼不觉。现在可是他最得人心的时候啊！”

“或许……我们可以买通他身边的人，比如他的厨师、管家，在他的食物中下毒，”汪海涛提议，“对外宣称他得了某种疾病。”

“对！章鱼总会生病死掉的吧？”滕菲把脸转向车闲。

“我不是没有考虑过这种可能。他在马戏团时得过水霉病，就曾因



为有人在水缸下了大量杀虫剂。”车闲思忖着回答。

“据我所知……”宋雨忍不住再次泼冷水，“他自从那次中毒后，饮食极为谨慎。他只吃最新鲜的鱼虾，还在活蹦乱跳那种。并且总是先用腕尖触碰食物和红酒，才决定是否放进嘴里。”

“那样，恐怕我们很难在食物中做手脚。”车闲叹气道，“成年章鱼的腕手不仅具有敏感的嗅觉和味觉，还是一个化学探测器。没有毒药能骗得了他。”

大约被车闲悲观的声调感染，地下室里变得死气沉沉。

“我有个办法。”宋雨突然开口道。他的声音并不自信，但依旧燃起了其余人眼中的火光。

“女人。”他说出了两个字。

据说张宇极为好色，私生活淫乱。这或许是继承了他生父的秉性吧？某个服侍过他的男仆透露，每天晚上，他都会喝得酩酊大醉。在抛开了羞耻心和自卑感后，他会脱下黑袍，用八根缀满蓝环的腕手，搂住八个美貌的姑娘。

他白天是一个卫道士，一个隐士，一只虚伪的章鱼，晚上则成了一个纵欲者，一个瘾君子，一个无耻的人类。

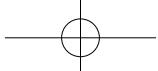
是的，美色。在他最没有羞耻心的那一刻，我们将给他致命的一击。

9

宋雨见到了小虎。她的美貌只能停留在精心打磨的图片中，每当她笑起来，脸上那些填充物便会挤到颧骨上。幸好，她也知道这一点，所以她很少笑。

她瞪着两只空洞的大眼睛，专心听宋雨说话，不时拉一拉滑下肩膀的领口。

宋雨认识多年的老鸨桑推荐了小虎。虽然宋雨不知道张宇喜欢什么



类型的女人，但他并不需要张宇爱上小虎。他只需要找一个能激发男人欲望的女人就够了。而小虎的身材显然能胜任这一点。

宋雨问桑，怎么知道小虎靠得住。桑说，如果一个女人愿意为了钱卖命，她便是靠得住的。

“万一张宇给她更多钱呢？”宋雨不以为然地说。

“可你们难道出不起更高的价格？”桑笑了，“如果她不爱钱，那么恐怕你和她讨价还价的机会都没有。”

小虎媚眼挑逗，坐在窗边的小桌上，一双雪白的长腿耷拉着。她给自己点了一支烟，又把烟盒递给宋雨。

“我不抽烟。”宋雨拒绝了。

宋雨曾在龙楼遇到过好几个自称交往过张宇的女郎。有的人一脸嫌恶，却又热衷于绘声绘色地描述，他是如何用那根滑溜溜的腕手拥抱她，抚摸她。有的人透露他身上有股腥味，当她靠近他时，像踏上了堆满腐鱼的海滩。有的人则声称，张宇夸奖她的容貌和身材、向她求爱，甚至拿出一只小海螺，号称这是张宇的礼物。但宋雨并不信任她们中任何一人的话。他感觉这些混迹娱乐场所的女骗子只是在利用新市长自抬身价罢了。

“章鱼有三颗心脏，”宋雨在自己的胸脯上比划着，“你只要找机会用餐刀划开他的皮肤，刺穿中间那个心室，他会瞬间丧命。”

小虎瞪着眼睛听着，像一个好学的学生。

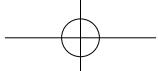
“我怎么才能知道自己刺对地方了呢？”她问道。

“章鱼的血是蓝色的。你若看见大量蓝色液体涌出，便成功了。”

顿了一顿，宋雨认真望着小虎的眼睛，问：“你真的决定了？”

小虎毫不迟疑地点点头。

“那好。听着，你若失手，也许会被交给警方，更可能不会。我没法想象他会对你做什么。但你要记住，你没有后台，没有指使者，一切都是个人行为。”



小虎轻松地吐了口烟圈，说道：“我会活着回来。”

宋雨喜欢她的镇定。因为每当人类胆怯、紧张、恐惧时，都会发散出带酸味的荷尔蒙，而这种气息太容易被章鱼捕捉到。

“那我得提前恭喜你。你的下辈子会有花不完的钱。”

小虎难掩嘴角的笑意：“我已经开始想象自己住着有三个衣帽间的海景房了。”

宋雨突然觉得桑是对的，一个爱钱的女人是可靠且稳定的。而那些不贪财的女人就像台风一般捉摸不透。

“祝你好运！”

10

小虎很吃惊，一切都和她听说过不同。

没有左拥右抱的派对，只有他一个人坐在宽大的餐桌边。他也不是年迈恶心的色鬼，相反，更像一个深情的大男孩。虽然没人向她描述过房间的陈设，但它和她想象中的也不同，它不亢奋，而是带了一点图书馆似的清冷。

他的身后是一个巨型鱼缸，里面只养了一条灰色鳞片的大鱼。它的两眼之间像猪鼻子一样凸起，尾巴细长。这种丑陋的鱼难道不应该在盘子里被吃掉吗？只有鲜艳、漂亮的鱼才有资格待在鱼缸里。

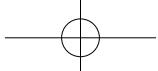
小虎说了一些甜言蜜语。这是她最擅长的——向男人表达自己的崇拜和屈服，让他们飘飘然。

但张宇却不以为意。“我最近常常失眠，” he 说道，“我希望在自己睡着时，有人醒着。”

“当然！”小虎雀跃地回答，“我会彻夜陪伴在你身边。”

那个侍应生，应该是被桑收买的那个，为他们斟上波尔多红酒。

两条肉红色腕手从袖口里伸出来，举起刀叉。腕手上印着胎记似的一个个圈圈，像腐烂的尸体。它们柔软灵活，慢条斯理地为一条活鳟鱼



去头去尾，送到嘴边。

他的肩膀是那么宽阔，胸肌发达。他低垂眼睛，长长的睫毛叫人心疼。

他几乎是完美的。她突然感到一阵惋惜，如果他的腰下面是性感的臀部多好啊！如果他拥有有力的双腿多好！可惜呀，造化弄人！

这种惋惜让她猛然觉醒——谁会在意一个即将被自己杀死的人是否完美？

她在这一瞬间，意识到自己已经输了。身前的餐盘中是一道炭烤龙虾，她却像面对最后一餐的死囚，再也吃不下去了。

“你是不是觉得我很可怜？”他问她。

她强颜欢笑：“怎么会？可怜？那么多人疯狂地崇拜你。”

他的眉头微蹙，怜悯地看着说谎的人，就像看着一只雪地里挨冻的小动物。

“以前有个叫科斯格洛夫的专家说过，章鱼是地球上出现过的与人类差异最大的生物。”他用餐巾擦去嘴角淌下的液体，说道，“而我是什么？我和章鱼，和人类都完全不同。我在世界上没有任何同类，自然课本都不知道该把我如何归类。你能理解这种孤独感吗？就像全宇宙里只剩一颗星星。”

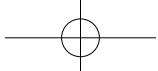
不，别这么说。她想握住他的腕手，制止他。可她却没有动，只是后背僵硬地坐在那里，紧紧握着餐刀。

“我不明白为什么人类总是希望我死。或许因为再善良的人也已经习惯了踩死一只蚂蚁，摔死一条鱼。他们没法对异类产生同感。”

她用餐刀去除虾壳，因为紧张和拘束而动作笨拙。

他的腕手慢慢爬过桌布，碰碰她手中的刀子，问：“我帮你，可以吗？”

她迟疑了一下，交出了刀子。他接过刀，以最优雅和灵巧的姿势把那只熟透了的龙虾从壳中解放出来。



“谢谢。”当她试图握住他的腕尖以示好时，它又滑走了。

他继续说道：“我从小就在恐惧中度过。我的生母，我的养父，以我为耻。他们以为只有杀死我才能让他们摆脱耻辱，却不知道耻是人类生命的一部分。我自然会在某一天死去，而那一天他们会发现自己一无所获。”

她啜一小口红酒，试图使自己镇定。她记得那个男人说过，章鱼能够闻到她紧张的气息。

可她越压抑，便越紧张。她放下酒杯时，手在颤抖，手镯甚至撞到酒杯，发出叮当声。

“你怎么了？”他抬起眼睛，望着她。

他的腕手，凉凉滑滑的，拂过她的手腕，令她浑身哆嗦了一下。他缠绕住她的手腕，拉着她一点一点靠近自己。

她闻到了他的体味，淡淡的海腥味，这令她既兴奋又恐惧，几乎无法呼吸。她倒在了他的怀里，手里依然握着那把餐刀。

此刻，威尔逊台风已经登陆了吧？她心想，可这里太安静，听不到任何风声。

清晨，宋雨坐在咖啡厅里，不时地瞟一眼墙上的钟。当他放下报纸时，看到玻璃橱窗外，桑正顶着大风，转过街角，朝这里疾步走来。

当桑跨进门，摘掉墨镜的那一刻，宋雨便已经猜到了结果。

两人默然无语。宋雨把装着现金的手提箱交给了桑，沉吟片刻，问道：“她是怎么死的？”

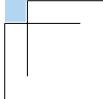
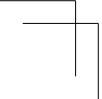
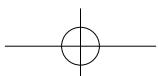
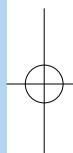
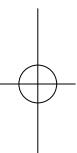
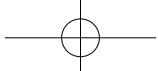
“他在餐桌上吃了她。”桑回答，眉头紧蹙。她或许在担心小虎已在临死前供出了自己。

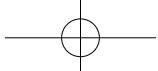
“是在她失手之后吗？”

“你还不明白吗？”桑有些吃惊，说道，“她根本没来得及动手。”

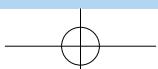
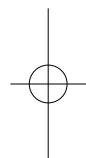
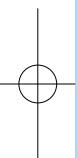
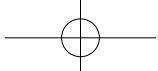
宋雨突然领悟了，皱着眉头说道：“她终究还是靠不住。”

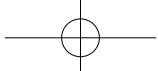
“是啊，”桑喃喃道，“会动情的女人是靠不住的。”





评论





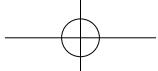
现代诗与世界性

——中日现代诗交流管窥

田原

我经常在想，中国现代诗跟日本现代诗最大的区别究竟在哪里？这个问题一直困扰着我，不只是中国现代诗歌，也应该包括中国电影和其他媒体的文化产业，我觉得最大的区别不在于文学和艺术本身，而是在于更多的时候我们不敢面对真实的自己和真实的社会现实，这也许是让我们感到最无奈和灰心沮丧的一点吧，没办法。

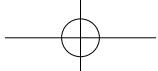
张清华教授谈到，我们很多书要经过审查才得以出版，出书的审查制度在日本是不存在的，地球上对有审查制度的国家可能少得屈指可数了吧。在日本，无论你出版什么样内容的书，不论是毫不留情地批判社会，还是指名道姓地批判执政者，包括抨击政策的不合理性和社会的黑暗面，媒体和宪法都会力挺且保障作者的言论自由。一本书在日本面世之前是不过审查这一关的。但电影有审查制度，日本对电影的审查也只是局限在伦理道德层面上，日语中叫“映伦”，主要防止道德低下、歧视、色情和暴力表现。有时候我在想，我们出版的很多书，是不是都经过一定程度的阉割呢？很多尖锐新鲜的观点和值得思考有价值的见解是否都被阉割掉了呢？这一点我觉得是中国现代诗跟日本现代诗的最大区别。具体一点说，日本在五、六十年前已经完成了各种主义的写作，战后的半个多世纪，日本诗歌界很少存在为标榜什么主义、什么流派去写作。虽然日本每年出版有成千上万的诗歌同仁期刊，包括个人诗歌杂志，但也很少听说类似有国内抱团取暖这一帮那一派的现象。每个诗人



都是一个独立的思考者、独立写作的个体。当然，宣扬各种主义写作也不能说就是落后于时代的行为，因为我们有跟日本和西方不一样的诗歌现实和生存背景，况且这些现象也是基于我们的诗歌现实的需要而应运而生的。从我这些年去西方参加诗歌活动，以及在国内和日本对西方诗人的接触，我似乎发现发达的资本主义国家，如美国、日本、英法德等国家几乎在近半个世纪之前就已经完成了他们的各种主义写作，这些年很少听说有哪些诗人在为什么什么主义去写作，即使有也是被批评家或后来的研究者硬加上去的，就像他们完成了资本积累后资本饱和进入了后工业化时代，或许我们还处在发展中的前工业时代吧。有这样或那样的主义写作或许说明了我们的现代诗在展现一种活力。

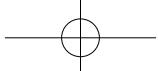
还有一点就是，当代的中国现代诗歌比日本热闹得多，各种诗歌集会、个人诗集的座谈研讨会、诗歌节文学周等等，官方的、民间的、个人筹资举办的层出不穷，热闹非凡。相对而言，日本诗坛比较安静沉闷，每个人都在默默地思考、默默地写作。读自己想读的书，写自己想写的作品，类似国内的集会很少，可能跟日本的经济走下坡路有关。整体来说中国诗歌比日本更充满活力，其中有一点在于中国有很多像张维兄这样具有诗人和商人双重身份的民间人士，通过自己的财力和各种方式实现自己的诗歌抱负，推动中国诗歌向前发展。出版诗集和杂志，定期召集诗人和批评家座谈诗歌，切磋诗艺。这在日本也是不多见的。还有就是我觉得中国人才辈出，总是不断涌现出一些才华横溢的年轻诗人，日本当然也有年轻诗人不断出现，但在人数上我们具有压倒性的优势。

何言宏教授让我谈谈日本近二十年的诗歌状况，包括日本现代诗的存在形态和中国现代诗被翻译成日语后的接受程度。日本这二十年被称为“失去的二十年”，泡沫经济崩溃之后，日本整体的小说和诗歌写作我觉得并没有走下坡路，日本文学也似乎感觉不出有什么泡沫感。小说依旧茁壮成长，现代诗虽然被边缘化，但依然饱含语言的力量成为人们



的精神食粮。进入二十一世纪后，日本现代诗坛产生了一个新词汇——“〇年代”，这个概念跟中国的六〇后、七〇后、八〇后、九〇后称谓概念不同，它指的时代时间，就是说在进入二千年新年代后，日本现代诗究竟要寻求什么样的变革、或以什么样崭新的姿态面对这个变幻莫测和不稳定的世界。这应该是日本当代诗人急于想思考想解决的问题。日语里不存在几〇后诗人的说法，这一称谓在中国文坛已是板上钉钉，其实这一说法有很多漏洞。比如有的诗人写作较早，少年得志，早早成名；有些诗人的写作却属于迟到的春天，年龄很大才开始写作，属于大器晚成型，虽说是同龄人，但活跃的时间和年代却完全不同。在我们的诗歌现实中，几〇后的叫法有它一定的合理性，一是出于研究的方便，二是出于归类的便利。在日本“〇年代”这一批诗人中，有几位八〇后和九〇后的年轻诗人颇为活跃，比如说文月悠光，我第一次见她是跟她一起去韩国参加中日韩诗歌节，后来她告诉我那是她第一次拿护照，第一次走出日本去国外。在这一批年轻诗人中，文月悠光是一位颇受媒体关注和突出的存在。出过几本诗集和随笔集，多次获得过重要的诗歌奖。她毕业于早稻田大学教育学部，在校期间开始诗歌写作，2006年陆续给权威的《现代诗手帖》和《诗学》等杂志投稿，2007年获得《诗学》杂志优秀新人奖，2008年获得《现代诗手帖》新人奖。之后还获得中原中也奖、丸山丰诗歌纪念奖等。多年前，我曾在《现代诗手帖》杂志跟她和东京大学教授阿部公彦对过话，她的诗歌视线确实跟当下很多诗人不同。毕业后她也不找工作，就靠职业写作鬻文为生，很不简单。她出生在北海道札幌一个富裕的家庭，父亲是一位牙科医生。一般而言，靠诗歌写作在日本是吃不饱饭的，也是无法养活自己的。还有一些活跃在“〇年代”的诗人，如：三角水纪、岸田将幸、大谷良太、水无田气流、中尾太一、小笠原鸟类、晓方未生、大崎清夏、平田诗织、野崎有以、河野聪子、最果夕日等诗人都在这个时代留下自己坚实的声音。

其实我很习惯日本诗坛的清静，各干各的，平时谁也不打扰谁，大



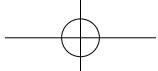
家彼此互不干扰。这种现状听起来很让人觉得落寞，其实不然，我觉得这种现状恰恰是读书思考写作的最佳状态。日本每年被邀请到国外的诗人有一些，但不是很多。估计会有不少日本诗人羡慕中国国内一场接一场的诗人集会吧，日本国内规模较大尤其带有国际性的诗歌活动实在是太少了，大概是因为日本的富商没有中国的富商慷慨的缘故吧。

在 2011 年 3 月 11 日发生东日本大地震之后，这一超出人类精神承受力的自然灾害，对日本文学界的震撼很大，不少文学家和诗人不得不重新思考和审视对世界、对生命、对他者、对自然、对未来的看法，这一转变在诗人中尤为突出。大地震引起的海啸夺走了近两万人的生命之后，每月在《朝日新闻》文化版连载一首诗的日本国民诗人谷川俊太郎写过这么一首短诗：

一切都已失去
包括语言
但语言没有损坏
没被冲走
在每个人的心底

语言发芽
从瓦砾下的大地
从一如既往的乡音
从奋笔疾书的文字
从容易中断的意义

老生常谈的语言
因苦难复苏
因悲伤深邃



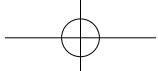
迈向新的意义

被沉默证实

——谷川俊太郎《语言》

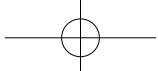
短短的一首诗里，诗人揭示了人类与自身赖以生存的语言与沉默的关系。在3·11地震之前，日本人一贯抱有的生存的危机意识和对语言的危机感，被这场史无前例的大地震震得更加强烈、更加敏锐了。在这场大地震之前，有一些诗人追求无意义写作，不重视去表现意义的写作在汉语中几乎是不存在的，无意义的写作我们一般称之为“打油诗”，也很难登上文学的大雅之堂，但日本确实存在过不把诗歌的意义视为第一义的作品，这是日语的语言性格所致。中日两国语言虽然都共同使用着汉字，却是完全不同的两种语言体系，日语是不能押韵的语言，动词的时态变化非常的活跃丰富。汉语押韵，可动词的时态变化却十分贫乏。为了挑战日语的无法押韵，一些诗人放弃了对意义的追求，把韵律节奏视为第一义，这类为数不多的诗歌作品，看似与文学性无关紧要，实际上它起到了拓宽日语诗歌写作和表现空间的作用。就是说通过自己的创作实践，把日语押韵的不可能变成了可能。基于此，这类诗歌写作在日语中还是有它存在的意义的。但是这样的诗歌写作在3·11地震之后发生了质变，重新思考自己的存在，自己跟世界、跟自然、跟语言、跟他者的关系等等都被残酷的自然灾害连接到了一起。或许是岛国和大陆的地理区别吧，中国现代诗这方面的变化不是特别多。

日本诗歌在中国的翻译，国内的诗人朋友和研究者可能都耳熟能详了。这些年谷川俊太郎成了日本现代诗在中国的代名词。可是，二十年前，在我没开始翻译日本现代诗之前，中国诗人和读者对日本现代诗的认识是模糊和带有偏见的，那些年大家一提到日本诗歌，很多人首先想到的很可能是周作人翻译的石川啄木，或者是老一代日本文学研究学者、翻译家如李芒(1920—2000)、林林(1910—2011)他们翻译的日



本古典诗歌——短歌和俳句作品。关于日本古典诗歌的译介实际上也就局限在松尾芭蕉、与谢芜村、小林一茶、山头火、石川啄木、与谢野晶子等这几个人。九月份我在复旦大学演讲时，复旦大学日语系的邹波教授也来到了演讲现场，我谈到了刚刚由上海文艺出版社出版的《松尾芭蕉俳句选》这本书，邹波教授也提到李芒先生的翻译。李芒的翻译在那个时代产生过影响，但恰恰就是因为有过影响，我觉得有必要再翻译一次。为什么呢，因为我能够用日语阅读和理解原文后，我发现那一代人的翻译大都是肆意的添油加醋，极度粉饰夸张的唯美翻译。这种无政府主义僭越原文的翻译，为那个时代的中国读者对俳句的理解造成巨大的误导，当然也存在这种翻译方法的合理性，因为它迎合了一般读者的阅读习惯和审美需求。唯美、添油加醋的翻译不仅与原文大相径庭，相去甚远，也完全背离了俳句的艺术主张和文学本质。当然翻译界存在婆说婆有理公说公有理这一现象，每位译者所持的翻译观点肯定不同，但有一点大家是墨守成规的——即忠实原作的翻译伦理。俳句因为特殊的艺术形式，为翻译带来很大的困扰和难度，诗意和语言的不确定性、只可意会不可言传的神秘性等等都为译者带来额外的负担。最大限度地把俳句原汁原味地移植到汉语中是极大的挑战，难度重重，但我觉得译者应该挑战这种难度。对日本短歌和俳句的翻译，我一直觉得周作人的译本仍是值得参考的典范，在忠实行原作的基础上，语感、艺术气氛、意义都最接近原文。

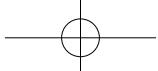
关于中国对日本诗歌的汉译，最初是不是始于周作人在1920年7月2日的北平《晨报》副刊上翻译了石川啄木的几首现代诗有待考察。但直到二十世纪末谷川俊太郎登陆中国，日本现代诗人并没有谁被真正有效地移植到汉语中。二十年来，我虽然相继翻译过几十位日本现代诗人的作品，也出过二十多册翻译诗集，但仍微不足道，远远不够。这些年，已经涌现出好几位日语现代诗的译者，我的博士生刘沐旸就是一位优秀的现代诗译者，她本身也在研究日本战后现代诗。但愿有更多更



好的日本现代诗被译介到汉语中。可是，反观日本，日本对当代中国现代诗的翻译却十分有限，虽然全唐诗几乎都早已被译介到日语中，甚至变成那些年代日本诗人血肉的一部分，但中国现代诗人的作品集却只有极少数被译介成日语在日本出版。五十年代，日本诗人小野十三郎（1903—1996）翻译过一本《艾青诗选》（法律文化社1956年），中国文学翻译家须田祯一翻译过郭沫若三本诗集，《郭沫若诗集》（未来社1952年）、《郭沫若诗集》（未来社1972年）、《郭沫若诗集——中日文对照版》（花曜社1982年）。日本还成立有“郭沫若研究会”。在朦胧诗没出道之前，郭沫若可能是在日本最有名的中国现代诗人。但我觉得郭沫若浅薄的浪漫主义诗歌没有给日本现代诗人带来有益的启发，相反很可能败坏了日本读者的胃口。艾青的现实主义诗歌在那个年代的日本，尤其是在战争这种特殊的时代背景下，诗人先天下之忧而忧的充满深情、忧国忧民、悲愁大地颂歌太阳的诗篇，为当时日本的左派人士带来了一定的影响，但跟日本主流的表现内心世界的现代主义和前卫诗歌写作恐怕没有太多瓜葛。

数十年前，原九州大学教授秋吉久纪夫（1930-）用掉了自己将近一半的退休金翻译出版了一系列厚厚十大册中国现代诗人的诗集。分别为：

- 《冯至诗集》（土曜美术社1989年）
- 《何其芳诗集》（土曜美术社1991年）
- 《卞之琳诗集》（土曜美术社1992年）
- 《陈千武诗集》（土曜美术社1993年）
- 《穆旦诗集》（土曜美术社1994年）
- 《艾青诗集》（土曜美术社1995年）
- 《戴望舒诗集》（土曜美术社1996年）
- 《阿垅诗集》（土曜美术社1997年）

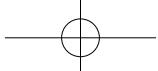


《牛汉诗集》（土曜美术社 1998 年）

《郑敏诗集》（土曜美术社 1999 年）

这是一个巨大的工程，也是一项艰巨和令人肃然起敬的工作。没有持久的热爱和责任感，不可能十数年如一日持续翻译出版这么多诗人的作品集。而且为出版这些作品集，译者数十次地访问中国，走访诗人出生地和生活工作过的地方，每本作品集里都收录有诗人的详细年谱和很多有价值的详实资料。秋吉教授可以说是为中国现代诗做出最多贡献的学者和翻译家。但遗憾的是翻译成日语的这些中国诗人，并没有普遍引起日本诗坛和诗人们的注意。

真正广泛引起日本现代诗人注目的就是朦胧诗在日语中的登场。最初翻译《北岛诗集》（土曜美术社 1988 年）、《芒克诗集》（书肆山田 1990 年）的是永骏教授功不可没，因为他的译介，中国现代诗人在日本现代诗的舞台上才有了一席之地。中国现代诗在日语中真正建立了存在感，朦胧诗人首当其冲。我曾在日语文章里写到过，中国一百年的现代诗歌有两个新的开始，一个始于 1917 年胡适在《新青年》发表新诗，另一个就是 1978 年《今天》创刊，朦胧诗的诞生。前者产生于现代汉语的不毛之地，后者产生于语言被污染的文化废墟。有趣的是这两个开始正好相差一个花甲——六十年。中国现代诗至今在诗歌各个语种中赢得的声誉，都源于朦胧诗率先为中国现代诗在世界打开了通道，世界对中国现代诗的认知毫无疑问是始于朦胧诗，无论当下的中国现代诗歌有多么突飞猛进的提高和进化，也无论你觉得朦胧诗存在有多大的时代局限性，在世界现代诗坛中，朦胧诗为中国现代诗带来荣光的历史事实是无法抹杀和回避的。在朦胧诗之前，我们的母语中也有徐志摩、戴望舒、艾青等这样家喻户晓的很不错的诗人，但在世界其他语种中并没有几个读者知晓他们，在母语之外，艾青在某个时期相对而言产生过一定的知名度。那些年代，朦胧诗在国外几乎成了中国现代诗的代名词。刚才傅元

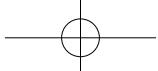


峰教授说得有一定道理，朦胧诗引起关注的重要一点是流亡身份，这一点无法否认，也是不容忽视的一个切入点吧。

朦胧诗之后，中国当代诗人真正走进日语是2006年。当时由企业家诗人骆英的中坤公司出资赞助，把活跃在第一线的日本当代诗人、批评家和学者十余人邀请到中国，在北京跟第一线的中国诗人进行了第一场对话。翌年的2007年，十多位中国诗人又被思潮社邀请到东京做了第二场对话。日本的重量级诗人几乎全员出阵，大冈信、谷川俊太郎、北川透、吉增刚造、高桥睦郎、辻井乔、白石嘉寿子、财部鸟子、佐佐木干郎、井坂洋子、野村喜和夫、平田俊子、城户朱理、蜂饲耳、和合亮一等。那两场对话为彼此留下了深刻印象，也为加深彼此的了解奠定了一定基础。为这两场活动，中国诗人杨炼、于坚、欧阳江河、西川、翟永明、骆英、唐晓渡、陈东东等诗人的部分作品也被翻译成日语，除了被参加对话的日本诗人所阅读外，也为很多日本诗人和批评家全面了解中国当代诗歌创造了契机。在此之前，日本诗人财部鸟子自费在自己先生经营的一家设计公司翻译出版过薄薄一册《陈东东短诗集》（艺术天地社1996年）。十年之后的2016年，为参加我执教的大学的现代诗国际中心举办的中日现代诗研讨会，杨克、梁晓明、树才、华清、从容在东京跟日本诗人宇佐美孝二、竹内新、新延拳、野村喜合夫、三角水纪进行过对话交流，给日本诗人和读者留下了良好印象。

中日现代诗人的两场交流之后，不少日本诗人和批评家对中国当代诗歌产生了兴趣。每隔一段时间就会有其他诗歌月刊和综合文学杂志，联络商谈如何在杂志上介绍中国现代诗一事。去年刚刚还在5月号《诗与思想》杂志上做了一期“中国新世代女性诗人特辑”，介绍了十五位当下活跃的女诗人。九〇后年轻诗人余幼幼、安然、庄凌、吕达、马文秀等应该是首次出现在日语商业杂志中。

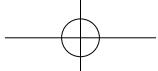
翻译和交流不是一次性的，它是一个连续不断的过程。只有持续的推动推进才能产生良好的效果，更多的诗人作品才能有机会被翻译和出



版。十多年前，我曾先后在日本两家商业杂志《河南文艺》和《未来创作》上连载译介和解读中国现代诗人作品，海子很有可能是我第一次译介到日语中的。十八年前，我还在中国文学翻译家谷川毅教授创刊的、面向中国文学的日语杂志《火锅子》上主持过十多年来中国现代文学译介专栏，累计译介的中国现代诗人应该有一百多位。

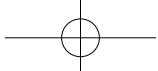
我虽然二十多岁远离母语的写作现场，但在异国他乡我从未中断过用母语写作。即使留学多年后开始尝试用日语写作，甚至到了今天日语成为了我的第二母语，也从未疏远和冷落过自己的母语。跟后天习得的第二种语言相比，母语的存在是至上和绝对的，它像与生俱来流淌在我们身上的血液，每时每刻都环绕在我们肉体和精神的角角落落。开始使用第二语言写作一段时间后，我突然发现自己能够越过母语、站在日语的立场客观地审视和看待中国现代诗，反过来对日本现代诗也是同样。就是说我好像在两种语言之间找到了一个评判现代诗的标准。一首诗在汉语里读起来很来劲，如果置换成日语读起来不来劲的话，第一我会分析这首诗读起来不来劲的原因，第二我会开始质疑这些作品的普遍性和世界性。从我二十多年的翻译经验来看，具有普遍性的现代诗都是经得起外语的考验和检阅的，无论被翻译成何种语言仍会作为一流的诗歌文本而成立，而不是在母语中被奉为“经典”，翻译成外语后变成二三流。真正好的诗歌作品在母语和外语中都是一流的，在不同语言中不可能会存在天壤之别的落差。

多年前，我谋划已久的诗歌理想终于得以实现，由汉学家竹内新翻译、我编选的一套中国现代诗丛书陆续在思潮社出版，我的愿望是把中国当下具有代表性活跃在第一线的中国现代诗人都译介到日语中，每人一册，这对我又是一种挑战，希望我能有信心继续挑战下去。从我这些年在海外接触的其他语种的现代诗来看，可以理直气壮地说中国当下的现代诗是最具有活力的，每个年龄段里总是人才辈出，薪火相传，涌现出不同风格的出色诗人。在日本出版的近十册中国现代诗人的诗选当



中，《西川诗选》(思潮社2019年)出版后，在日本文坛颇受注目，反馈良好。有写书评的诗人，也有撰写长篇文章论述的批评家，他们说西川的诗歌给他们的写作带来了新的启示，也成为了他们学习的对象，这一点我感同身受，日本现代诗里带有西川诗歌的广阔、深刻的文本不多。我这次回国前，在跟思潮社的总编辑碰面时，他还谈到《西川诗选》没有做任何广告宣传，销路却比编辑部预想得好得多，他们已经做好了加印准备。这对这套中国现代诗人丛书是一个好消息，当然对中国现代诗也是佳音。第一套我打算编选二十人，如果可能，想一套一套的编选下去。世界各个语种的现代诗可能都面临着诗集滞销和无人问津的尴尬，这也是诗集不易出版的根本原因吧。

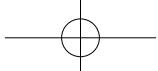
为什么日文版《西川诗选》出版不到一年编辑部就准备加印？毫无疑问是西川诗歌文本使然，汉学家竹内新在翻译西川作品时和我通过很多次电话，每一次我都能从他的谈吐中强烈感受到翻译带给他的兴奋，竹内新不止一次地说，西川的诗集在日本出版后可能会有很不一般的反响……等等。诗歌走出母语，碰到的第一个读者就是译者，文本的优劣译者心知肚明，瞒不过的。西川诗歌被日语的接纳，我觉得跟他大部分诗歌的无国籍的世界性有关，这种世界性当然包括诗歌语言背后的思想支撑。国内有不少诗歌作品，撇开用外语审视的因素，单单是站在母语的立场来阅读，眼花缭乱振振有词的修辞貌似饱满，技艺也颇高，其实诗意干瘪文本闭塞，仅此而已；再不就是停留对西方某某诗人的巧妙模仿上，东拼西凑，即使模仿得出神入化，也会被外语戳穿。这类诗歌翻译成外语之后基本上都是乏味、苍白和空洞的，单靠一些修辞虚张声势，在外语面前的空洞性只会更加一目了然。所以我曾说过，外语是检阅诗歌文本优劣的标准和依据之一。这也使我似乎找到了一个评判现代诗的标准——站在两种语言的立场上审视同一首诗。我想品质优良的诗歌应该都是经得住翻译检阅的吧，因为我主要从事日语翻译，只能从日语的角度谈，当然你可以不信任或质疑日语的检阅，但应该知道，从鲁



迟到当代，日本现代文学对中国文学产生的影响，还有日本现代文学在世界文坛中的影响力远在中国现代文学之上这一事实。比如村上春树，无论你对他的文学世界持有何种评价，但几十年来一直垄断世界各个语种的文学市场这一现象你是无法漠视和回避的，至今中国仍没有出现一位这样在世界被广泛持久阅读的作家。

在今年九月的成都国际诗歌节上我也谈到过，在国内广为流传的两首诗《再别康桥》和《雨巷》，可以说是妇孺皆知，家喻户晓，读书人无人不知，但是这两首翻译成日语后，就不会产生在母语(汉语)中的效果，为什么会在日语中变成二三流的诗歌？原因在于我觉得这两首诗停留在感伤层面上情绪太多了。但你不能只是因为这两首诗就一概而论否定两位诗人的存在和他们俩的其他作品，这样做既不合理，也不近人情。因为戴望舒和徐志摩还是写出了一些具有世界性的好作品。以前我在一篇谈诗歌翻译的日语文章里曾列举过一首诗不被外语接纳的五种原因：1、文本的封闭性。2、缺乏普遍性。3、内在的“小我”与个人情绪表现得无可挑剔，但缺乏与外部广阔世界和宇宙的关联性。4、空洞的抽象性。5、仅仅停留在感伤的层面。

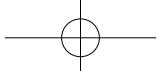
我想到几年前跟西川合编《中国百年精选集》的情景，一些在中国现代诗歌史上地位显赫、在境内(国内)意义上颇有名气被视为大家的诗人，在通读完他们卷帙浩繁之作时发现，其实很难选出几首太像样的诗，尤其是政治意义大于文本意义的那一类诗人。我们可以回顾一下一百年的中国现代诗，你会发现具有世界性经典作品的诗人其实寥寥无几，大多是在特定的某个时代活跃一时，随后便销声匿迹，被时间的尘埃埋葬。这类诗人要么带有时代的局限性，要么是自我的局限性。这种带有强烈时代局限性的诗人比比皆是。如果让大家在一百年中找出几位被持久广泛阅读具有世界性的诗人，我想可能是一件十分困难的事。在东京，我陪同好几位国内来的诗人去拜访过谷川俊太郎的家，坐上出租车，只要问一下年过花甲的司机是否知道谷川俊太郎的名字，他们都



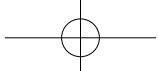
晓得谷川俊太郎是一位诗人，在知名度上他如同活着的李白。假如在中国，问一位普通司机是否知道健在的中国某某诗人的名字，司机们肯定都会摇摇头回答说NO。一时的被阅读是小诗人，被长久阅读才是大诗人的特征吧。被广泛持久阅读的诗人存在多种因素：普遍性；诗歌语言的平易性和艺术性；文本的多样性；从不过时的新鲜感和思想性；对想象力、感性和理性的平衡处理等等。当然也跟诗人所处的时代和社会环境有关。谷川俊太郎的诗歌看似平易、简单，其实他的语言背后隐藏着巨大的复杂性，这一点容易被自命不凡的诗人忽略。

就中日现代诗而言，我觉得有大量的工作要做。需要锲而不舍地相互译介，多年前我突然觉得自己不得不承担一份责任——把国内好的诗歌文本都译介到日语中，这项任务艰巨而又任重道远。当然仅凭我个人的能力肯定有限，必须有一批具有献身精神的翻译人员齐心合力才能完成。这些年我一直在日语界物色诗歌的热爱者，先后发现了几位母语（汉语）和日语都处在同一高水准的译者，这让人兴奋！我的博士生刘沐旸就是其中一位，她本身也在研究日本战后现代女诗人的作品，如果将来时间允许，我们想系统地翻译一些我认为有必要译介到汉语中的日本不同时代的其他诗人。当然肯定也会跟日本的汉学家合作，想方设法把更多的中国现代诗人作品有效的译介到日语中。

张清华教授谈到另外一个诗人，像某某这样的，活脱脱就是中国畸形社会的畸形产物。在日本或者在一个文化文明发达的国家永远不可能会出现这种情况，我比较认同臧棣的看法，没觉得那些低俗煽情的文本多么有才华，也没觉得有多大的文学价值。张清华教授谈得非常深刻，批判得也非常到位，这种现象跟国内特殊的人文环境有关吧。日本更多的现代诗人是敢面对真实的自己，我们暂时还没办法做到。你想面对自己，你的作品可能要永远沉默在电脑里。你想面对真实的现实，可能会遇到意想不到的麻烦。在日本完全没有这种顾忌，你可以直言径行，想写什么就写什么。跟小说相比，文字有限的诗歌可以通过隐喻这



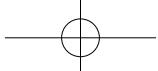
一表现手法来做隐晦处理和掩饰，这一点也是我始终觉得中国现代诗比当下其他语种里的现代诗更具有隐喻力量的理由之一。遗憾的是主要以视觉效果感染观众的电影就很难做到，电影必须要面对社会，尤其是那些尖锐和错综复杂的社会问题、生存问题、人性和心灵问题。刚回国前我在东京涩谷看了一个长达四个小时的电影《大象席地而坐》，这部电影由才华横溢的年轻导演胡波执导，可他在 29 岁选择了离开这个世界。这部电影深深打动了我。坐在电影院里，四个小时一点也不觉得时间漫长，一直被电影扣人心弦的剧情和影像所吸引，沉浸其中，不能自拔。电影虽是慢节奏长镜头，但精彩的情节和人物对话给人一种颇有紧张的节奏感，为观赏者留下了巨大的思考和想象空间。电影的表现手法独特，立意新颖，结构完整，主题具有深刻的社会现实意义和隐喻性。活着的迷惘、无奈与虚无，人的冷酷无情和人性的丑陋，社会和生活秩序的混乱等等，以及社会和人性暗部的细节被刻画得栩栩如生，展现出年轻导演不同凡响的才华。这部电影跟普通电影的区别在于：《大象席地而坐》有诗人的想象，有诗人的语言，有诗人的视线，以及诗歌的跳跃和不确定性。我觉得这是我这些年看到的最好的一部国内电影。它不像有些片子带着一种渴望被西方认可的政治投机心理刻意去表现意识形态，它是通过真实的艺术化去展现情节和对话的。我不知道导演离世的具体原因，也不知道在导演离世前，这部电影是否有在国内上映？为胡波的离世，也为他无法继续拍出惊世骇俗之作深感痛惜，他的离去是中国电影界的巨大损失。没看这部电影之前的 12 月 9 日，在东京跟日本电影导演是枝裕和做了一场对话，国内对他一定很熟悉了，就是拍《空气偶人》《如父如子》《小偷家族》的导演，去年获得法国的戛纳国际电影节金棕榈奖。在对话中，是枝先生强烈向我推荐《大象席地而坐》，嘱咐我一定要抽空看一下。看完这部电影后，我在海报上看到了音乐家坂本龙一和其他日本影视界人士的推荐语，市山尚三称《大象席地而坐》是一部罕见的旷世杰作，是“镌刻在镜头里的灵魂记录”。盛赞这部电影的日本



文化艺术界的人不计其数。在跟是枝裕和导演对话时才知道他是谷川俊太郎的铁粉，多年前曾拍摄过谷川俊太郎的专题节目。那场对话由于诗歌的介入，留下了愉快和难忘的记忆。

其实诗歌跟电影有不少相似之处，前者为语言，后者为影像，只是艺术形式不同而已。中日现代诗跟中日两国的电影也有类似之处，我们仔细回想一下就会发现，明治维新之后，基本上都是日方在影响中方。日本的电影和电视连续剧在国内产生过深远影响，至今我们仍记忆犹新，而我们的电影却很少为日本带去什么影响。以前的现代诗虽然也是这样，但我想影响和被影响的局面会随着时间和中国诗人的努力发生变化，让我们拭目以待。

（本文是根据 2019 年 12 月 28 日在江苏虞山第二届世界诗歌论坛上的发言整理而成。）



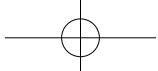
反乌托邦小说的叙述伦理

徐兆正

一

关于乌托邦，奥威尔的描述与经历过(或正在经历)这一生活的读者恰好同步。此外无论是“反乌托邦三部曲”的另外两部：扎米亚京的《我们》、赫胥黎的《美丽新世纪》，还是艾拉·莱文的《这完美的一天》、瑞典女作家妮妮·霍克维斯的《单位》，乃至休·豪伊的《羊毛战记》，他们在书中关于社会的想象同《1984》相比都不免有些过火，且无一例外地目光转向将来：一个暴力机构岌岌可危或根本不复存在的现代社会。乔治·奥威尔在1948年发出的警告在半个世纪以内全部应验，温斯顿先生的心理活动，他的一言一行，包括结局的凄惨，都既在读者想象之外，也在读者认识之中。人们未必没有意识到科技发展、效率至上带来的危害，然而感同身受最强烈的到底还是那个逝去的年代，而不是同样已经到来、甚或还在路上的某个博爱到丧失理智的时代。这个道理，也许就是感受的顺序和它的滞后性。写者看得更远，我们却无法看到更多。后知后觉的读者与“先验”的作者之间横亘着时间的屏障，于是人们更乐于接受对已经实现了的乌托邦进行的描述——尽管《1984》同样是一种预言，但《1984》的预言已经终结。

奥威尔写过《1984》之后，传统的威权政治已不再是反乌托邦小说关注的对象，甚至可以说在此之前，有的作者已将目光投向了政治以



后的事，如扎米亚京。以上列举小说，扎米亚京的《我们》创作时间最早（1921），并且直接影响到三部曲中另外两本小说的写作。奥威尔在1946年曾为扎米亚京的这本书写过一篇评论，在其中他提到《我们》与《美丽新世界》之间“存在一种惊人的相似”，即国家将人民的自由悉数剥夺，但与此同时也让人民重新享受到他们的先祖被赶出伊甸园前曾经有过的幸福。在这部由四十篇日记组成的小说里，男主人公开篇即在日记上写到：“如果他们无法理解我们带给他们的数字般准确的幸福，我们有责任强制他们成为幸福者。”¹他进而指出：“人的自由等于零，那么他就不会去犯罪。这是很明白的。要使人不去犯罪，惟一的办法，就是把人从自由中解放出来”²；“上帝曾经让天堂里那两位作出自己的选择：或者选择没有自由的幸福，或者选择没有幸福的自由，第三种选择是没有的。他们这两个傻瓜选择了自由。”³自由与幸福被设定为一对二律背反，但对最高意志而言，幸福则成了一种强制的效忠方式。

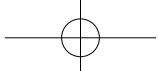
《我们》一书的国家暴力机器从“1984”里繁冗严密的机构简化为大恩主，大恩主是力量的化身，辅佐有护卫局和卫生局。亦如奥威尔所言，上层的人既无权力欲，亦非虐待狂——他们缺乏待在那里的任何动机。国家的高度稳定只是依赖于卫生局与护卫局对个体实施的手术和监视。例如男主人便“把护卫局人员比喻为古人曾幻想过的天使。古人许多美好的憧憬，今天在我们生活中，已经变成了现实。”⁴此外，这个故事里的每一个人都没有自己的名字，他们生下来即以数字命名，主人公是一个代号D-503的成年男子，他的反叛则源于对另一个陌生女人I-330的爱慕。扎米亚京的写作虽不像奥威尔那样富有戏剧性的抱负，

1 扎米亚京：《我们》，作家出版社1998年版，第3页。

2 同上，第36页。

3 同上，第60页。

4 同上，第65页。



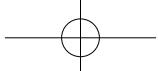
但当他在革命与爱情的古老冲突里让主人公“出轨”时，D-503也就远比仅仅出于认识而反叛的温斯顿、仅仅因为孵化时多放了酒精的伯纳，更富有人情味。

激烈的肉身渴望使D-503不必费太多周章就能对周身环境产生怀疑，——“我紧紧吸附在她身上，就像铁块和磁石一般必然，我甜蜜地陶醉了，听凭不可抗拒的必然规律的支配。没有粉红的票子，不必计算时间，不再存在大一统王国，我已化为乌有。只有两排紧如列贝温情脉脉的利齿和望着我的、睁得大大的金光闪烁的眼睛——我往这双眼睛里慢慢地、愈来愈深地走进去。”⁵可是不难理解，他想要的只是爱情的自由，而非人性的自由；性是他人性觉醒的诱因，却无法担保一种真正的人性觉悟。正因为此，归之于爱情的反叛注定了他要为自己的觉醒付出远比温斯顿或野蛮人约翰更多的代价。D-503徒劳无功地在政治顺从与爱情反叛之间寻一个落脚点，结果是，“两列逻辑火车相撞了，撞了个正着，车身断裂，发出轰响，全毁了……”⁶书中写他在历经幻灭之后悲恸地俯在大地，渴望有一个能够向其倾诉自己痛苦的母亲，这大概是回归种子的冲动。爱情激发了他的人性，但没有拯救他的人性；反过来，除非他真正想要自由，他也永远不会拥有自由。

俄国革命前后有过两次牢狱经历的扎米亚京注定是一个悲观者，正如他拒绝给作品一个光明的尾巴。相比之下，像莱文那样让主人炸掉统一电脑，似乎就更属于一种“虚构”。《我们》的结尾是，国家为了维持社会秩序的稳定，决定为每一个拥有自我意识的人进行改造——通过X射线对瓦罗里桥部位一个不起眼的脑部神经结做三次烧灼手术，以此切除幻想。“幻想是蠹虫，它们会在你们的额头啃啮出一道道黑色的皱纹。幻想是狂热，它撵着你们向远方不停地奔跑。其实这‘远方’正始于幸

5 同上，第 72 页。

6 同上，第 176 页。



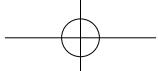
福的终点。幻想是通向幸福之途的最后路障。”⁷男主人公最终主动接受了手术，在高呼理性必胜的荒诞中踉跄走下舞台。

奥威尔从政治伦理的角度指出了扎米亚京小说中的政权难以持久：“目的不是经济剥削，但动机似乎也不是威吓和支配的欲望。没有权力欲，没有虐待狂，没有任何种类的铁石心肠。在上层的人并没有留在顶层的强烈动机，尽管大家都是傻乎乎地快活的，生活却变得没有什么意义，使人很难相信这样一种社会是能够维持下去的。”⁸而他正是在阅读了《我们》之后才决定用前者作为自己下一部小说的模型。可是，奥威尔的借鉴并非延续《我们》的叙述伦理，他似乎更倾向于将扎米亚京的叙述起点向前推动，在反乌托邦的现实源头，基于人的视野展开讲述。如前所述，“反乌托邦三部曲”的隐含时间并不来自于它们创作时间的先后：恰恰是写得最晚的《1984》中离现代人的处境最近——暴力机构依然是维持国家运转的支柱，人与人之间互不信任——而扎米亚京的开山之作，则要推到《1984》之后，它是介于“1984”与“美丽新世界”之间的政治寓言。《美丽新世界》则是三部曲内可以预料的最坏结局。

《1984》写的是现代社会，其余的几部一概涉及将来（这当然是明智的：奥威尔已将前者的路数写绝；并且是清醒的：不顾后果的科技发展在苏联解体后的确成为了全人类共同面临的灾难前景）。温斯顿所处的那个世界还存在恐惧，还时有战争，还频发告密，是显而易见的冷酷无情，待到伯纳与野蛮人约翰的新世界，恐惧与战争都已消失殆尽。在温斯顿的世界，社会结构由仇恨稳固，人与人之间缺乏正常的交流，然而在伯纳与野蛮人约翰的新世界，尽管仍有告密，彼时的告密已经是一种新型的交流，它被人们称为帮助，人们也真诚地相信他们告发别人是出

7 同上，第170-171页。

8 奥威尔：《评扎米亚京的〈我们〉》，《奥威尔文集》，中央编译出版社2010年版，第536页。



于自身友好博爱的胸怀。因此，《美丽新世界》中连切除神经的暴力机构也不复存在，维持社会稳定的主体变成群众。当人人眼含热泪，微笑将一二“病人”告发时（连告发都很少了，而是真诚地劝你服上半片“梭麻”），我们大约就看到了一个乌托邦的终极之境。

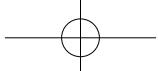
《美丽新世界》无疑是“科技治国论下的乌托邦”的典型代表，此时的个人利益已被取消，大家都为了“爱”而生活。在《这完美的一天》，艾拉·莱文也借着奇普之口道出了问题所在：“我们没有毛病，我们是身心健康的人。真正有毛病的是这个世界——在用化学制剂、用工作效率、用温顺恭敬、用助人为乐之类的谎言毒害着我们呢。”如果人类的历史就是一部主体征服客体的历史，而在这样的历史中人类早已战胜一切，那么奇普指出的这些问题就会是一种暧昧的软性价值，它们更像“无物之阵”，也就更难被人们所克服。赫胥黎在小说末尾策划了野蛮人约翰的出走——即抛弃“舒适”权利之后的事情——由于不堪忍受各路记者前来采访自己，他选择在隐居的灯塔上吊死。作者由此进一步透露出那个时代之后个体存在的真相：脱离集体、拒绝享受便意味着死亡。人们在“美丽新世界”比在“1984”的世界丧失得更多，多到了已然丧失抗拒幸福的权力。在野蛮人约翰与总统的对话后，这个结局恐怕并非赘笔，阿道司·赫胥黎只想给那些耽于宏大叙事的读者带来一次更大的幻灭。

二

“反乌托邦三部曲”中大体存在一套相似的叙述伦理，读者往往可以从小说的大他者那里归纳几条显而易见的特色：

（一）感性是恶的

“党告诉你不要相信自己耳朵听到的以及眼睛看到的，这是他



们最主要、最基本的命令。”(《1984》)⁹

“理性必胜。”(《我们》)¹⁰

“在一切形势下道德教育都是不可能诉诸理智的。”(《美丽新世界》)¹¹

(二) 销毁或篡改历史

“自然，所有光荣都归于受害者，所有的耻辱都归于把他们烧死的人。到后来，二十世纪出现了所谓的极权主义者。他们是德国纳粹和俄国的共产党。俄国人对异端的迫害比宗教裁判所还要残酷。他们想象自己已经从过去的失误中吸取了教训，至少知道不能制造烈士。”(《1984》)¹²

“大一统王国的历史学家正申请退休，他们不愿来记述这类不光彩的事件。”(《我们》)¹³

梭麻，自我麻醉(《美丽新世界》)

(三) 方式

极端的暴力手段(《1984》)

极端的逻辑思维(《我们》)

机器孵化，条件设置(《美丽新世界》)

赫茨勒说：“除傅立叶之外，别的乌托邦思想家都不认识人的本性与社会生活中由这些本性发展起来的社会力量的重要性。他们只考虑人

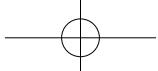
9 奥威尔：《一九八四》，译林出版社2010年版，第66页。

10 扎米亚京：《我们》，作家出版社1998年版，第223页。

11 赫胥黎：《美丽新世界》，漓江出版社2005年版，第26页。

12 奥威尔：《一九八四》，译林出版社2010年版，第191页。

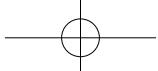
13 扎米亚京：《我们》，作家出版社1998年版，第170页。



应当是什么样和应当需要什么。”¹⁴反乌托邦小说中描述的那些社会，多半将个人本性与情感反应排斥在正当范围之外，而反复言说的是诉诸理性。不过，大他者话语教导的诉诸理性，既不是艺术理性，也不是认知理性，而是道德理性。由于种种禁忌，理性已被缩减为僵化的善恶对立，并且它不再是让人们思考善恶，而是让人们通过教育来指认一种被规定的善恶。说来反乌托邦小说“反”的并非理性，而是禁绝思想的命令，是反对乌托邦思想家那个自命绝对正确的“应当”——人应当是什么以及人应当需要什么。在理性的三个子项中，认知理性恰恰是小说作者最为推崇的美德，假使那是真正的认知理性。

近代思潮中颇为显著的一点即是理性与非理性的此起彼伏。二者的关系实际上等同于真与假的辩证，可以说理性与真都不具备终极价值。之于理性的狂信亦是非理性，与“真的假”如出一辙。自苏格拉底提出“知识使灵魂尽可能善，而恶行则源于无知”之后，柏拉图又将自己老师的理论推到极致，生成了排斥肉体的理性精神。由此出发，哲学便开始了长达几千年的将一切诉诸理性、同时贬低感性的颓废之旅。后来，经由启蒙时代学者设计，理性被正式规定为现代社会的精神内核，依靠它可以使社会由农业文明准确地衔入工业文明。但同时这一套设计也带来了精神上的诸种危机。一言以蔽之，理性对世界的把握是抽象与局限的，甚至可以说是一厢情愿的。正如康德所言，这个工具的可靠性远没有那么乐观。这就是我们越过漫长的几个世纪才得以认识到的理性的虚妄。因此，理性的一方面是脆弱与不可靠，另一方面则是人类日渐感受到的理性之可怖。奥威尔笔下的温斯顿就道出了这种对道德理性的怀疑：

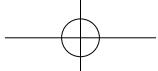
14 转引自赵一凡等：《西方文论关键词》，外语教学与研究出版社2006年版，第617页。



党所做的最坏之事，是说服人们仅靠冲动或感情解决不了任何问题，而同时让你在现实世界上变得彻底软弱无力。一旦落入党的手里，你感觉到什么或者没感觉到什么，你做了或者控制住没做什么，那都完全无关紧要。不管发生什么事，你是消失得无影无踪了，你和你的行为从此湮没无闻，你被不留痕迹地从历史河流中清除掉。然而对仅仅两代之前的人来说，这点似乎并非很重要，因为他们无意篡改历史，他们遵从的，是个人之间的忠诚，从来不会对之怀疑。重要的是个人之间的关系，一个完全徒劳的动作、一个拥抱、一滴眼泪、向垂死之人所说的一句话等等，都具有自身的价值。¹⁵

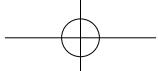
是的，这些无足轻重的人间情感与人性冲动也具有它自身的价值。所以“我想出去”这句话在刻画了144层地堡的《羊毛战记》中是一个禁区。倘若有人公开说出，他就会被立刻送出地堡。可事情的结局依然落实在一个个出逃者的反叛上。这恐怕正是赫茨勒所说“别的乌托邦思想家都不认识人的本性与社会生活中由这些本性发展起来的社会力量的重要性。”人的本性自由，终究不可遏制。社会的压制只会让人性中积聚的力量化为一股推动社会变革的洪流。此老生常谈，或不必赘言，不过，《羊毛战记》虽然在以上所举书中写得最晚，却仍是《1984》的写法，这就不能不让读者感到遗憾。晚近以来，反乌托邦的小说创作面向也许首先就是对现实的贴近：它既要合乎这一系列的叙述伦理，也要对此有所突破。因为前辈作家已将路数写绝，历史的发展又在兑现或“做旧”他们的预言，如何让这一“亚文类”写出现实的可能性，并且落实在读者的想象力以内，正是对这一批作家的严峻考验。

¹⁵ 奥威尔：《一九八四》，译林出版社2010年版，第126-127页。



《羊毛战记》不尽理想(或者还有更多的《羊毛战记》正在被制造出来),但瑞典女作家妮妮·霍克维斯的《单位》却是晚近以来反乌托邦小说的翘楚。同样是写后极权时代的可能,《单位》已然涉及到了一个更加现实的问题,即西方福利社会下个体的存在处境。小说的场景大部分被置在一个封闭空间,亦即书名“单位”所在。故事开篇之后,五十岁的主人公多丽特立刻被送往“单位”,这一点也引出了小说的叙事前提——凡年满五十岁的女性和年满六十岁的男性,若单身、没有子女、没有为社会做出重大贡献,就会被定义为“无效用人”,被政府强制送往“单位”,享受舒适的生活环境和无微不至的照顾。代价是接受全方位的监控,参与各项医学实验,无条件地捐献器官以延续外面世界中“有效用人”的生命,直至身体的重要器官被逐项“清空”。“单位”是封闭的,封闭是反乌托邦小说一贯特色;但这本书着力强调(虽不免有些夸张)的又是作为福利社会普遍存在的器官捐赠。主人公多丽特甫入单位,曾愤怒于这套社会规则,咨询她的心理医生阿诺尔德。两人就存在的意义针锋相对。尽管如此,她还是慢慢接受了“单位”的运转规则,这也是此书与其他反乌托邦小说的又一不同,也因此故事始终在凝重而令人绝望的气氛下展开。

在这个封闭的世界,多丽特遇到了她的爱人、朋友,乃至生下一个女儿。虽然小说接近尾声时多丽特被好心人施救,得以逃离“单位”,但她又为了与朋友的承诺再次归来。相比《美丽新世界》是可能预料的最坏结局,妮妮·霍克维斯的小说无疑要更贴近日常生活的叙事,但我们觉得亲切,又不过是感同身受、可以想象的悚然。关于《单位》“在于我们的想象力之内”这个特色,还可以再举一例。多丽特曾问男友约翰内斯:“你觉得我们在这里写的那些违背主流观念,或是触及政治禁区的作品,会有什么样的遭遇?会被销毁吗?”约翰内斯对此持否定态度,他说:“一方面是因为,我们生活在民主社会,而言论自由是民主社会的一大根基——如果没有言论自由,这个社会就会崩溃。因此,因为

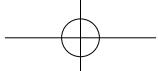


所表达的主题与社会行为准则和价值观念不符，就销毁文学或是艺术作品，这是不可想象的。所以即使是让政府厌恶的作品也会保存归档。”主人公对于“单位”不予反抗有很多因素，性别是其一，“单位”这个世界与我们现实世界有着极大相似也是其一。多丽特像是在接受着这个世界运转规律一般接受着自身的沦丧。当一切都符合常理，也就表明了这个世界最为深刻的异化，而悲哀的是作为读者的我们也失去了异议的反应机制。此刻再回过头来看主人公最后重返“单位”，恐怕就有着更深的悲凉体会。

三

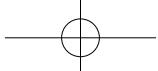
乌托邦作为一种思想诞生之初，始终没有逾越理想的界限，归根结底还是人类关于美好社会的一份期盼，而等到乌托邦实现之后，这个词也就成为了对其本义的一个戏仿。在我看来，反乌托邦的思想家或作家，与其说他们反对乌托邦，还不如说他们反对一种实现乌托邦的思想；正因为此，他们的所作所为不是在重蹈乌托邦思想家的覆辙，而是将目光从整全的社会一统转移到个别的无法被归类的人性之上。某种意义上，这也是唐·德里罗《地下世界》的叙述起点，他关注的是在现代社会正在变成它自身对立面的、无法发现本真自我、生活也丧失现实性的个体，于是就有了同一时间内——上承五十年代（1951年秋），下启九十年代（1992年春夏）——的两种历史：第一种历史是诸如1951年的世界职业棒球锦标赛、1963年的美国总统肯尼迪遇刺、1969年“阿波罗”11号飞船登月等“显性的历史”，第二种历史是与之平行且下沉到日常生活中的“隐性的历史”。

德里罗，以及我们所在的时代大概已不再需要预言，或者换个说法，历史的加速度让一切预言都失去效力，也让一切抵抗都失去意义。因此，《地下世界》就属于这样一种反乌托邦小说，它更像是对福克纳在



246 《今天》总 126 期

《修女安魂曲》中那句名言的实践：“The past is never dead. It's not even past.”通过将目光投向过去以及正在成为过去的此刻，人们艰难地理解着尽管难以索解含义的眼下现实。



系统故障：诗是在禄徕双反左边“漏光”的冷肖像

宋逖

这是一个诗人在回答：摄影是什么，
这是一个摄影师在回答：诗是什么？

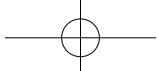
错过了梁小曼在上海思南书局的读诗会，但是出版社还是发来邮件，问我对在2020年1月出版的这本梁小曼的新书《系统故障》（译林版）有什么特别的“观感”。我的回复是：她造成了我的（对摄影的）迷信，仿佛乌鸦本身就是灰蓝色的，是必须使用“借来的”旧版禄徕双反相机才能真正拍好的。

一本新书或者私人摄影展，就是在“等待出城的信号”，让阴影里“事物的次序，被星盘调动”。于是，《系统故障》的首发，让2020年的诗有了神秘的摄影开端。

读这本书知道，用借来的照相机来拍摄，还真是梁小曼的有意思的“执念”。不过，真正的女摄影师是如此“抗拒”作为“工具”的照相机吗？真正的女摄影师来自于诗歌的哪一边还是来自诗歌的“对立面”吗？像我这样的诗人是无法理解梁小曼总是习惯用“借来的照相机”拍摄的，这“借来的照相机”作为他者的摄影师曾使用的“工具”会如何影响到她的创作呢？摄影的观念、摄影的基调也被“借到”诗歌的这另一边了吗？

“我病愈了。”

有着初潮的颜色

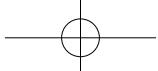


这是梁小曼早期的诗歌，她的内敛的诗句仿佛从不“凝视”，像一名女摄影师那样凝视着取景器，夏天是如此漫长吗？乌发比以往更黑吗？打开这本刚拿到手的有着摄影的灰蓝色封面的诗摄影集《系统故障》会立即被梁小曼那内在的“恐怖的晚期语法”所打动，这是一种少见的不同于以往的诗，不是女摄影师的诗，而是来自笼罩着语法恐怖的次田野的录音搜集者。我写不出这样的诗句，即使我也习惯如她那样惯于使用一台借来的禄徕双反让另一重的平行宇宙“漏光”。也只有在梁小曼这里，我们能觉知有一种摄影者几乎从不使用“凝视”，她们是如何使用从别人那里借来的照相机并让我们的世界发生“系统故障”，这是她们自己所拥有的谜。

我想，和我们这些诗人不一样的诗，梁小曼的诗经过了“暗房”而变成书写或用粤语朗读的样本“肖像”，但是诗人有必要拥有自己秘密的技术史的“胶片暗房”吗？在斯里兰卡而不是在日本，她拍摄出契入深濑昌久观念的灰蓝色的鸦群，这样的“基调鸦群”让她的摄影世界晦涩又诡奇，充满的意识流层面的胶片感。手动禄徕双反特有的摄影基调几乎“校准”着她的诗世界，谁是那里的观察者，谁是那样的描述者，谁是会回来的旅行者，她们总会回到那个说南方话的夏天：

夏天如此漫长
火将烧光一切

摄影会挡住或影响我们以往的诗歌吗？这本诗摄影《系统故障》的出版设计基调起码让我觉得梁小曼的诗歌有着强烈的胶片感。是的，有着强烈胶片感的诗歌使用的技术手段上的“系统故障”，表面来看，她的诗歌高度内敛或内省，高冷节制，来源神秘，有点晦涩或古怪，描述传统甚至小心翼翼，仿佛是在“暗房”里操作出来的意识流，有着波拉尼奥的气息。但是在这一切显象之后，缪斯作为古怪的旅行者在这时出



场，——“乌发比以往更黑，乌发里有鸟儿的叫唤”。而“此处有河流”，“秋天来时，天边的山，将会更遥远”。在这本诗摄影书里，开篇第一首诗歌就是如此“高冷”，充满着强烈的让人不安和疏离的胶片感：

岸边抽搐的鼠尾草

乌鸦哼着忧伤的歌

世界如此寂静

只有我们的身体在颤抖

这是写于 2010 年的诗，那么诗人为它加了什么性质的“防抖镜头”呢？在 2020 年这样可疑的新世代，在摄影师云集的南京先锋书店，在思南书局诗歌书店的读诗会上，《系统故障》这样的新的观念性的诗摄影书的出现，让这一年有着海报般期许的开端。我阅读的第一感应是，《系统故障》这本潮流感满满的书应答的是观念性的问题。梁小曼的诗电影感强烈：

火车在天空穿过东京的高楼

而天空也倒映在穿过高楼的

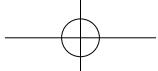
火车中，我的耳边响起一部

电影记录的声音，倾听的姿态

像一只云中降落的鸟

等候暴雨的信号

这样说来，《东京》成了电影里更恍惚感的东京，“汉语的甜”被摄影镜头洗掉了，而“夫妇之间谈情说爱是多么失礼”。“只需要一些低语的时刻，或借你的目光凝视一株玉兰花树”——如果连目光都是向他者



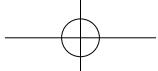
(死者)借来的，那会是哪一把椅子落入冬天呢。

在诗人圈里，我知道的传说中的梁小曼，是《心是孤独的猎手》新版本的译者，喜欢古尔德的巴赫，有着马慧元这样的管风琴手通信笔友，还养了一只叫“元首”的猫咪。她往来于深圳、香港和上海这样的潮流迷城，她也总是携带着并不便携的海鸥或禄徕双反照相机。在我看来，她的诗是写于“密室”的迷失性赋格，她会弹钢琴吗？她像我们一样疯狂收集唱片和书籍吗？她除了拥有照相机会不会在衣柜里还藏着古怪的小提琴？她真的拒绝听马勒吗？如果不谈音乐和摄影，她要怎样和北岛或阿乙在网路或咖啡馆开幕式上交流话题呢？“热浪只在夜晚消退，大海摇动”——“星辰何曾来过”。前段时间我在读北岛的《歧路行》时，脑海里却是想的梁小曼的这首《十一月》。是啊，星辰何曾来过呢？在这本《系统故障》里，我最喜欢的诗就是这首《十一月》，感觉上更像是是一名作曲家写的诗，而不是有着20年摄影龄的摄影师。这样的诗有着来自她的朦胧诗前辈的气息，更有着一种高冷的开放性的预兆感和宇宙感——那么梁小曼是科幻文学的铁粉吗？比如《神经漫游者》《火星编年史》那样的后科幻经典。对此我一无所知。那么是什么在“在那里禁锢的一个宇宙”呢，当摄影镜头如“大海摇动”——在这样打开的后科幻视野里，或比如我们置身于美剧《相对宇宙》《西部世界》那样的蒙太奇场景中，听着“宇宙塑料人”的迷幻摇滚，而不是古尔德的巴赫，我们会更理解和惊叹这名女作者为我们“简约”化递交过来的意识冷肖像。诗是什么？诗是在禄徕双反左边“漏光”的冷肖像。

奇怪的是，读这本《系统故障》我似乎感觉自己对以往的认知也发生了“系统故障”，我感觉这是一名生活在上海或南京的诗人完成的文本。比如那首《二月——写给东东》：

粗颗粒的赫鲁晓夫与梁祝

昏暗的房间里唯一的亮光

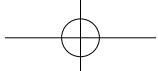


在逼仄的楼道笑谈傅先生的轶事
旧事缠绕，分不清黄历的哪一页更革命

在“梅雨落向老虎窗、弄堂和衣裳”的天空下有“一株金色的腊梅”进入还是照亮了我们的和平年代。同样，那张2017年在上海弄堂拍摄的照片《桌上的瓜》曾让我感到震惊，“你是怎么拍下这样的照片？是摆拍吗？”记得我第一次看到这张照片就曾发问，“我只是随着他们在弄堂里乱走，聊天。然后走进一个地方，看见照片上的这个景象，几乎潜意识地就对着它们按下了快门。”是谁，为摄影者在那个无人的大概是傍晚的弄堂深处，在一张室外的桌子上放下了十几个黄色的瓜，仿佛被焕然一新的光源，让摄影本身找到她。这张似乎是摄影女神送来的意外的“瓜”，使用器材是徕卡MP照相机。如果那个时刻摄影者手里只有一台手机，估计也会同样记录下来这样的“仿佛推到我们眼前的光”吧。在这里，摄影本身成为我们的光，有着信仰般的颤栗的光。景深处朦胧的窗子里隐现的灯火，让照片更有氛围的诗意。不是摄影的镜头，而是光本身在凝视着，“她像一束光，照亮外部世界。”

载着所有渴望
最初的渴望

这首《童年》会对这幅摄影之光发生应答祈祷的效应吗？“惊蛰已来，我却尚未，走出旧年的影子”。北岛对梁小曼的摄影和诗曾经有过一个评价：“在幽闭的内心和敌对的世界之间，梁小曼是负有神秘的信息的使者。”但是在同时，也许北岛没说出的是，小曼同时也是用比如“复古感”和怀旧来特别藏起这种“神秘的信息”的作者。还有敌对的世界难道仅仅是那个外在的“敌对的世界”吗？那是她所借不来的，她借来过的那个“敌对的世界”就是她的别人用旧的海鸥双反、禄莱双反，或者



他的先生(以写幽闭性另宇宙而名声卓绝的上海诗人)送给她的两台徕卡照相机。那么如此说来，突然发生的“系统故障”是在我们所“敌对的世界”，还是在我们高冷的灵魂所在的这个世界呢？来看这样的诗吧：

正演奏的序曲

戛然而止——从此

夜晚在倒退，装甲车在倒退

子弹在倒退，人群在倒退

寄往北京的信在倒退

我们紧握的手心上的汗珠在倒退

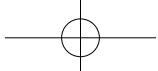
说出的词语在倒退

那些本该出生的孩子在倒退

记得在诗人为她的朋友们推荐了那部欧洲电影《陀思妥耶夫斯基的恶魔》后，我读到了她写的这首“电影之诗”，这首写于2018年的《倒退》在那部反映1937年代的欧洲电影里“倒退”出女主人公的“词”，或在一首1960年代演出的肖斯塔科维奇的交响乐里“倒退”出一首诗可能和不可能的部分，作为电影迷的诗人和作为爱乐迷的摄影师在“倒退”的时代胶片中有那“寄往北京的信”，“密集的鼓点震动”将我们包围在落日的剧场，让“隐疾击中夜晚”——于是有了“敲钟人”。这一层面或是梁小曼诗里最沉重和有力度的“年代之痛”、“年代之殇”，怎一曲拉赫玛尼诺夫或老肖的交响乐可以抑制呢？在女主人的面具之后是最深沉的大地，是一张“圣愚”的序曲之脸，让一切(未发生的)呼之欲出，也让一切(已发生的)呼之欲出。

却在犹豫，应否向大海走去

那里一无所有



只有灰白色的时钟，它滴答
滴答——曾将你吸进去
那鸟有之乡，布满血腥海藻

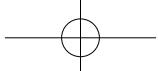
我们很难想象摄影师的镜头之前会如此犹疑，“停顿，怀疑”诗在这里出问题了吗？剧场的大海着火了吗？诗歌，这“犹如暗房里冲印的底片”，被这个时代的白夜“漏光”，即使我们可以“万念俱灰”，即使我们“不曾为生活写过诚恳的诗”，或者“不曾好好善待过一个人”，我们都已经无法命定看来完成这时代曲。那么：

我们需要危险的爱
来照亮此刻

而这“此刻”，实质就是我们的“系统故障”。如果我没有搞错，2018年我读到了陈东东（梁小曼写有一首《室友》来给他的“宇航员”先生）写的一大波宇航诗，而2018年我也读到了她的这首《系统故障》。那“从暗房里出来的孩子们”，会为此刻拿起小提琴吗？

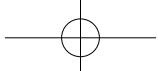
“直至2009年，我才拥有了一部国产海鸥4A双反相机——这部相机一直松松垮垮，外壳处于要脱落的状态，我用橡皮筋捆绑他的身体，如常使用，洗出的照片偶尔会发生漏光现象。”这就是摄影的彼刻和此刻。收入本书的摄影作品没有收入我以前见过的那些她拍摄北岛、平田俊子或庞培或多多、王寅等诗人的照片。有一张诗人陈东东和猫对视的室内照片，但是大量的在东京等地拍摄的陈东东的照片也没有收入。在一张圆镜含混不清的镜面上，我需要仔细辨认，才分辨出是梁小曼本人举着照相机在拍自拍照，镜子表面还用透明胶带捆绑起来，“如同暴雨斜打在身上”。

写这篇随笔的时候，我放的是德国作曲家 Helmut Lachenmann 的

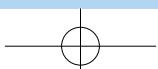
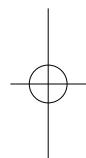
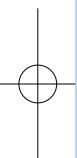
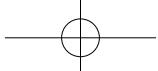


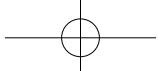
《卖火柴的小女孩》歌剧CD，极端契合我读这本《系统故障》的亚摄影状态。这样来读她的诗摄影，在意识恍惚到来的时刻，有一个“暗房里的剧场”出现了，如果摄影师是哪个在幕间后台工作的人，（“住在一个不吉利的楼层里”——在她的诗里经常会出现这样有灵异感的句子，“即使灯塔迟迟未发出信号”）在诗歌的声部，我觉得梁小曼是谨慎藏起（或伪装了独属于她自己的）诗歌高音的诗人，这让她的诗有时显得暧昧和模糊，这会不会是她有时必须用黑白胶卷来拍摄的原因呢？记得一次她曾问起我对她诗歌的“建议”，这次出版社邮递来她的这本冷调的《系统故障》。“久视让人恍惚”——我想我终于可以“回答”她了：“如果你还没有一台二代徕卡M Monochrom照相机，怎么能真正写好诗呢？”——因为，“再耽搁下去，恐怕那山水要消失。”虽然摄影或诗，说起来都是“必要的耽搁”。

我们都会“遇见七年前写下的诗句”，更危险的未来在哪里出现？“细雨依旧下着”，为了我们“需要辨认方向”——在梁小曼的诗和摄影镜头前，有这样一名“卖火柴的小女孩”，她或许有着“借来的祿徕双反”。我想对于诗和诗人来说，即使在没有缪斯的时刻，我们也知道了从那一边递送过来的秘密——长久以来，我们知道，那个“卖火柴的小女孩”有着一台借来的照相机，这样来自于以往年代的“凝视”，比打字机、大炮或鲜花更有力量。



「生态与人」专辑



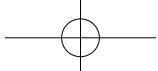


写在前面

不论个人有怎样的故事，生于当今时代的所有人都面对着同一道前所未遇的“坎”：其一端是迫在眉睫的气候变迁和生态灾难，另一端是尚未彻底完结的疫情，而横在中间绕不过去的，是“生而为人”的谜团。之所以“谜”，因为生态灾难和疫情这两个可以将人们带入绝境的坑，是人们自己挖下的。

就是说，在当今世界“生而为人”意味着难以逃避的自相矛盾和自我分裂。就生态危机而言，生而为人是那样渺小可怜，在气候变迁、冰川消融和物种消亡面前似乎无能为力；可是同时，生而为人又是那样霸凌天下，一衣一饭皆可致其他物种于死地，在生物圈里无可匹敌。就疫情而言也一样，一方面人类的处境空前地脆弱敏感，一个小小病毒就使全球空巷，各国自危，引发有关政治、公平和行政有效性的种种争端；同时另一方面，人类似乎又空前强大，小小的恣意妄为就足以导致超越想象、无法控制的后果。人们对野生动物的伤害和利用尤其任性，随便就激活了数种前所未知的病毒，不知怎地就扩大为地区和全球瘟疫，一次比一次更凶险而不可预知。

关注政治、公平和公正的人文工作者们也许已经想到，在生态和疫情面临双重危机的新时代，政治和公正的标尺变得飘忽不定，正是因为“生存”和“生而为人”这件最基本的事情变得不可思议，变成对生存本身的政治无意识。印度环保女性主义者范达娜·席娃(Vandana Shiva)一



语戳中了这背后的真相。她把生态危机和疫情的根源归结为生而为人的一个根本“妄念”(illusion)，即“把地球及其生物当作了剥削牟利的原材料”。原话是这么说的：“把地球及其生物当作剥削谋利的原材料——这种妄念创造着一个以瘟疫来勾联的世界。”¹“全球化的饮食模式和工业化农业侵犯了其他物种的栖居地，毫无尊重地操控动植物的生命和健康”，从而导致新疾病以及气候变迁的出现。²

细思极恐，又极真。现代世界的生存正是动用科技、经济、行政乃至暴力手段把地球及动植物一再变为原材料的生存。每年我们从海洋中捕捞高达3兆吨的海洋生物，导致了90%海洋生物的灭绝。³每年我们吃掉700多亿头陆地动物⁴，人类人口的十倍，并因巨量的饲料需求而不惜毁掉宝贵的热带雨林和大地植被。每年我们向陆地和海洋撒入2500亿吨化肥农药和其他毒素⁵，以至夺去了地球本身的磷氮循环系统。我们大举占据其他物种的栖息地，仅剩7%地球土地还留有没被经济化的森林。⁶是我们把地球生态推到了临界：从1970到2012的短短42年，近百分之六十的有亿万年历史的野生脊椎动物已经灭绝⁷；同时，人类经济带来的气候变迁只差0.4摄氏度就达到高于工业革命前1.5度的危险红

1 见 Vandana Shiva, “Ecological Reflections on Coronavirus” 对新冠病毒的生态反思, Medium, March 23, 2020. <https://link.medium.com/4xgrwNN6j6>

2 同上。

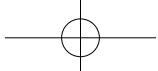
3 Mood, A & Brooke, P. “Estimating the Number of Fish Caught in Global Fishing Each Year,” July , 2010.

4 FAO, Food and Agricultural Data. <http://www.fao.org/faostat/en/#home>

5 Julian Cribb, *Surviving the 21st Century: Humanities’ Ten Greatest Challenges and How We can Overcome Them*. Springer, 2017.

6 IPCC, *The Fifth Assessment Report*, 836.

7 WWF, *Living Planet Report*, 2014.

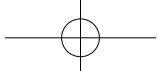


线，一旦越过，即将断送的不是一家一国，而是地球的整个生物圈。能否停止对地球及其生物的掠夺，已经是当前最紧迫的道德和政治。

人文思想以探询“我们是谁”为职责，但是“人”却已沦落为自身的谎言。那个居于万物之首、自诩比动物更“进化”的“人”，其实根本不觉得自己是谁，以至于违背了自己作为生态成员的本真。对于“人”陷入的这类危机状态，鲁迅在《狂人日记》中曾经做过深刻的描述。狂人故事中的“他人”策划了吃人——一个以人为“原材料”——的巨大阴谋，而“我”则莫名其妙地沦陷其中，“未尝不吃了妹子几片肉”。“我”最终发现自己同时是受害者和同谋者，因而陷入了癫狂中的癫狂。若是鲁迅活在今天，愿意直面现代“生存妄想”背后的真相，他应该很可能会以生命网络为始点来重置和重述狂人的故事？很简单，那个巨大的、以生命为原材料的吃的阴谋和习惯仍在延续。这一次，被吃掉的是南北极的冰川冰盖、森林大地海洋、无数物种构成的生态系统、生物圈。我们自愿或被动地吃了同为生命网络上无辜的手足，因此沦为生态暴力的同谋，同时，也变成生存妄念的受害者。

专辑的作者们试图破除“把地球及其生物当作牟利的原材料”这个当代妄念，把被“原料化”的生命系统和地球万物，重新引入人文想象，重建我们作为生物圈一份子的人类意识。同时，我们也尝试一种广义、跨界但切中问题的生态人文书写。在中文中，“生态”的“生”本来就像一张可伸可缩的万物网络。为名词，它联贯生命、众生、生态系统的概念；为动词，它连着生存、生计、生而为人的母题。“生”的网络和对生的书写一度被民族国家、族群身分、物种等级上分野所旁置，被现实及知识所割裂。我们试图通过凸显那些被掩盖被遗忘的链接，再接生命意义之桥。

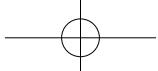
陈曦《重返生命的家园》和王楠《有脉搏的树》是两篇切中当下、见解独特的文学和文化评论。现代以来，自然界被当作无生命、无道德、无智慧的客观对象，使我们与地球的真相隔了三层。这两位作者则相



反，以地球是有生命的星球作为人文论述的出发点。“重返生命的家园”透过“封锁”中的“流浪”来分析经济起飞的城市与生命家园之间的渐行渐远。作者对护生艺术的读解展示出，“家园”不仅是一方山水，而首先是一种人文能力，一种可以感受和想象“生态共同体”、在“活宰现杀”的野味中见出“可哀悼的”生命的能力。“有脉搏的树”则叩问着印度作家高希的叩问：人类中心主义的、以中产阶级生活为叙述框架的现代小说能否、如何表现生态危机？作者同样呼唤人文能力的回归，描述着生命的自性如何藉“传奇式”叙述进入意识和语言，从超现代的都市机器中艰难自救。

穆萨《气候变迁时代的经济主人公》、孟悦《第一步是戒杀》、张嘉如《精神维度的拓展》从大主题着眼，又各自精辟而独道。《气候变迁时代的经济主人公》是一篇实验性鲜明的、人文立场的政治经济分析，不可多得。穆萨对当代气候政治和资本原则的阐发前沿性强，信息丰富，相当开人脑洞，加之用半虚拟、半解读的叙述穿插于作品与现实，精准地切入了底层和中下层主人公在经济自我和生态自我间的分裂，也展示出他们在气候变迁时代可能和不可能的前路。《第一步是戒杀》一文则举出了人类作为物种的进化主题，从今天穿越到五四之前，自达尔文的批评者们笔下拉来一道历史边框外的人文风景。孟悦在其中铺陈不一样的现代人类想象和道德对话，凸显他们的物种关系论述和人类进化思考，以历史的地平线来衬垫出当下人类想象中的缺席者。

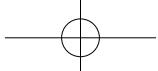
最后，《精神维度的拓展》是一篇富于开创性的访谈。张嘉如教授在揭示消费文化带来的普遍不幸福感同时，深度阐述了精神维度对于当今文化的重要。作者在和西方文化以及其他传统的比较中，展现亚洲传统的人文深度、特点和可实践性。文章对佛教幸福观和佛教生态思想的阐发尤其精彩，如此了解佛教的经典和当下的实践，同时又站在跨文化生态人文研究前沿的书写，屈指可数，难得一见。



2020年春的一天，疫情惶惶。北岛从微信另一端打来电话，慨叹全球步入不测之年，提到了为《今天》编一期环境人文专辑的事。感于北岛的人文关怀，震撼于生态危机和疫情的急迫，我未加思索地应了下来。付梓之际，谨代表作者们感谢北岛的动议，以及鲍昆、肖海生两位《今天》同仁的建议和包容。风雨如晦，世事如惑。唯愿乱云之上，星月清明。

孟悦

2020.5.20



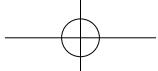
重返生命的家园

——疫情中的生态书写

陈曦

2020年春节，有些人阖家出外旅行，也有些人像笔者一样，从老远的地方、长途跋涉地回家过年。原本是一次为了团聚的行程，未料却在老家武汉卷进了一场前所未有的全球大疫的风暴之眼。在家中隔离的大年初一，觉得有点失重的我坐下来第一次观看去年同一天发行的贺岁片《流浪地球》。看着这部错过了一年的影片，发现它去年还算是科幻故事的那部分主题，今年已经变成了当下的现实。影片中，人类尽管身处地球，却失落了家园，不得不流浪。而在现实中，在当下的大灾难刚刚开始的时候，许多人在努力返家团圆，却陷入了家园岌岌可危或是支离破碎的境地。在被封锁而又处于流浪状态的武汉家乡，笔者深切地感受到的不仅是大灾之下焦虑恐惧的情绪，更是地球家园巨变之时人的矛盾的生存状态。

电影开篇是一连串“太阳引起”的生态灾难，地球面临烧灼，难以生存。树木在燃烧，土地在干枯，鱼在海滩死去，物种在灭绝，城市消失。而人类因为对地球的挚爱，准备带着地球流浪，用两千多年的时间迁移到宇宙中的新家。不过当真从生态角度看，影片中人类对地球的爱反而凸显了一个矛盾：一方面，人们对地球难以割舍，于是制定了“流浪地球计划”，要用高科技带着地球所有的一切逃离，主人公宁可牺牲生命、牺牲在宇宙中保存人类技术文明的机会，也不放弃地球和那里生存的人们。而另一方面，人们却把地球打造成了人类独居的宇宙飞船，

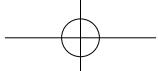


上面没有任何情节涉及其他物种的未来，没有保护地球的生命网络的任何举措，反而为了建造推进器开山毁林地破坏仅存的地球生态。故事的高潮，主人公、在空间站工作的宇航员刘培强驾驶着负载着人类文明记录的飞船撞上木星，以阻止其与地球相撞。在高科技文明和地球活生生的人之间，他选择了后者。他以对地球和人类的爱和自我牺牲，完成了他的“回家”。

我想指出一个影片绕过的真实，那就是今天，地球生态的毁灭、不可居住的现实不是外来因素造成，而是人类自身行为的结果。气候变迁、生物多样性消亡已经把第六次大灭绝的景象摆在了我们眼前。《流浪地球》开篇中描绘的地球生态巨变、物种消逝和城市荒芜，人们在2020年初全球各地的各种灾难——森林大火，蝗虫灾害，正在蔓延的新型冠状病毒，以及因气候变化而出现的极地变化——之中有了切肤的感受。面对这样的地球现实，什么是回家？一个失去了生态的星球、一个抽离出生命的文明还算是人类渴望的完整的家园吗？实际上，假如我们承认自己是地球生态危机的肇始者，那么就不得不承认，带着地球去宇宙寻找新家是没有意义的。迁移并不能逃开生态危机，宇宙的新家不能拯救地球。而在这迁徙也逃不脱的生态危机面前，人类对地球的爱该怎样体现？如果说“流浪”启动的是一个拯救地球、而不是弃地球而去的旅程，那么这为了拯救的“原地流浪”，究竟应是什么样子？我想，应该仍然重建地球的生态环境，以我们的城市、想象和生存方式帮助地球恢复它生命、生态系统的本来样态。

两种视线之间

饶有意味的是，刘培强心系不忘的地球，和计算机里再现的“行星飞船”之间实际有着巨大不同。人工智能绘制的地球图景如同一张死的数据图，有地理和经纬，肯定还有人口和各种物种材料的集结，但没有



活物。在刘培强眼里，这样的地球属于“没有人的文明”，毫无意义(图1)。而刘培强心中的地球与此不同。影片的一个镜头说明这一点：当刘培强在太空站服役多年准备返家的时候，他站在宇宙飞船的窗口回望著太空另一端，窗中远远漂浮着地球的形象(图2)。这个从太空回望地球的场景，应和着在上世纪七十年代人类初次登月的时刻。阿波罗号从月球背面转出，上面的人们和失联的地球恢复连线，从太空中拍下了脆弱而美丽的地球。这些地球照片有着有趣的名字，“地升”、“蓝色玛瑙”，有水有空气、生命充盈。也就是在那个时刻，人类意识到地球是生命的所在，是生态的系统，从而掀起了各种环保运动。刘培强心系的实际是这个地球，脆弱而又独一无二，从窗口可以看到它动人心魄的生命弧光。凭借心和想象，他看见了被科技智能无视或视而不见的地球生命，也深知抽象的科技文明不能打造人类真正的依托之所。在某种程度上，主人公最后时刻“回家”的选择，开放了一种可能，将人的最终的归属与未来的期许，与地球承载的独特而又脆弱的、大于人的生命网络联系起来。

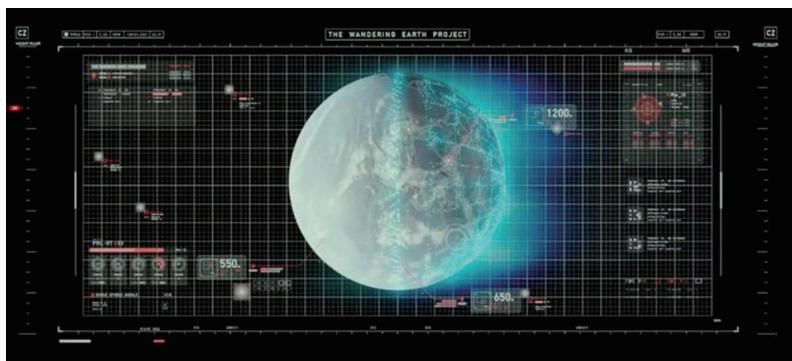


图1 “流浪地球”计划中计算机再现的地球

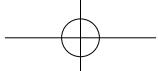
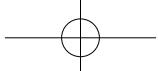


图 2：宇航员刘培强从太空中回望地球



图 3：蓝色玛瑙 1972 年摄于阿波罗 17

我意识到，是将地球和家乡看作计算机“眼”中那死的数据、信息和材料的集合，还是看作刘培强心中的生命的家园，这两种视线实际上已经构成了我的城市和生态环境之间的矛盾，构成了摆在面前的双重现

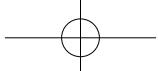


实。这两种现实中的一种是全球化资本主义经济下“材料化”、价格化、数据化了的人口、劳动力、消费方式和商品，而一种则只有把地球、环境和人当作活的生命系统时才能看到，那就是已经难以不面对的全球生态危机和物种剥削。而这两种对立的场景，魔幻般地交织呈现在了这场病毒危机的初始地之一——武汉的华南海鲜市场。¹

武汉华南海鲜市场这个物种剥削经济的场景，乍看之下似乎是数据和信息的漏洞，实际却是生命被材料化、价格化、活物被“死化”最为严重的场所。华南海鲜市场的商贩和劳工们的生计处在武汉近年打造的一流信息产业、生物制药业、物流业及地产经济的阴面。从2003年的非典和2009年墨西哥禽流感的爆发告诉我们，全球致命病毒危机的爆发地往往是发展中经济体之法律和监管缺失的灰色地带。不难想象，正是武汉市在华中地区贸易和物流的中心位置使其成为了一个野生动物灰色交易的隐形中心。但这里同时又有对野生动物原材料化的最赤裸裸的宣布。这里“野味”买卖的“幸运儿”，比如靠竹鼠养殖成为社交媒体网红的华农兄弟，是凭借着“萌宠”竹鼠提供的情感劳动，农家乐田园环境的免费布景，以及娴熟地掩盖动物由生到死的视频剪辑技术，成功地将动物们转化成新媒体环境下的发家致富的象征符号资本。²同时，在这个市场劳动者的剩余价值化也最鲜明。这里小商贩和临时工们（帮工，运输工人，清洁工等）是边缘或剩余劳动力，做着最肮脏的工作，承受雇佣者和地产商对生命成本最大的隐形剥削，在经济上最为脆弱，生存条件最没有保障，在病毒危机中也承担了更多的风险，也暴露出更多的脆

1 武汉华南海鲜市场的动物交易场景曾被多家媒体报道，详见凤凰网
<https://news.ifeng.com/c/7tTHDjhRl0Y>。

2 华农兄弟拍摄的关于竹鼠和农村动物的视频在国内外网站上（比如bilibili和youtube）吸引了大量点阅，其中的文化政治仍有待深入探讨。竹鼠视频例子见<https://www.bilibili.com/video/BV1YYW41167sQ>。



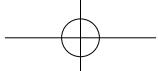
弱性。

这种物种剥削经济对生命和生态的材料化和价码化突出表现在一张叫“大众畜牧野味”的价格表里(图4)。这张图的边框地带是18种野生和养殖动物(有的包括母子)的照片——孔雀、骆驼、野猪、鳄鱼、狗等等，中间密密麻麻地写着112种野生和养殖动物乃至昆虫的价位，下部是服务方式“活杀现宰、速冻冰鲜、送货上门、代办长途托运”。这些动物们被否认了生命真实、野味市场交换价值取代了它们独一无二的生命价值，以及它们巨大得多的生态重要性。这种排除生命维度、将活物看死的计算方式，否定着刘培强眼中的生命家园。而商家用动物图片凸显的动物们的“活”和“野”仅仅是为了服务于人的味蕾或彰显人对于动物们的征服，是和卖价一起对它们生命性的抹煞。而用活杀现宰，干脆把杀戮变成了服务，用的同样是“行星飞船”上计算机的那种看活物为“死物”、为材料的眼光。

大众畜牧野味

品名	价格	品名	价格	品名	价格	品名	价格	品名	价格	品名	价格	品名	价格
活孔雀	500/只	活鸭	50/只	狐狸肉	45	活兔	40	活海鱼	38	鳄鱼肉	45		
孔雀肉	25/斤	活鸽子	15	活狼	75	活兔肉	40	鹿肉	100	野山参	60		
活大雁		活贵妃鸡		鸵鸟肉	30	活果子狸	30	熊肉	100	野山参	100/根		
大雁肉	15	鹅	15/只	蜂	150	活果子狸	130	活豪猪	45	牛筋	150	野山参	30
活天鹅	15	土鸽	18/只	蚕蛹	15	果子狸肉	70	活猪	30	鹿茸	1500	鳄鱼舌	35
活鸽子		鸭		蚂蚁	0.25/斤	活蒜苗	18	香猪肉	15	鹿茸	50	鳄鱼肝	30
活火鸡	28	活白鹅		木虫		香猪内	15	野牛肉	30	袋装鹿肉	30	活鹌鹑蛋	25
活斗鸡	50/只	活麻雀	15/只	虫	25	活肉蟹	25	牦牛掌	45	鹿茸	40/根	野山参	90
活野兔	60	活蛇	40/条	活竹鼠	85	活猪排	28	貉皮肉	30	野兔	38	田螺	55
野鸡肉	35/斤	活鸟肉	45	首最佳肉	75	花猪肉	75	貉屁掌	45	活兔子	15	活水饺	50/斤
斑鸠	130/只	活鸟掌	80	活猪舌	30	貉蛇肉	20	鹿子肉	40	活树熊	70		
竹鸡	15/只	活骨根球	60	狼子肉	75	活梅花鹿	50	双连鱼苗	60	鹿茸	60		
斑鸠	9.4/只	活鸟蛋	15/个	海螺肉	30	活野猪	15	小活鹿	600/只	野猪肚	65	斑马肉	60
斑鸠		活野山羊	40/只	袋装肉		野猪肝	120	鹿白条	35	活野兔	40	活海螺	40
斑鸠	15/只	活毛野兔	25	活鼠肉		活野猪	75	冷鲜鹿肉	38	鲤鱼肉	40	活海参	220
斑鸠	19.9/只	活野兔	50/只	活猪内	26	鹿尾	40	嫖鱼苗	25/斤	活海参			

图4：武汉华南海鲜市场中“野味”价格表

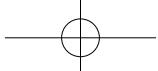


如果刘培强不那么人类中心地看地球，他一定会在今天的武汉发现，在病毒肆虐背后的，是更加脆弱的物种在消亡的故事。武汉的自然环境本是一个物种丰富的地区。城市的扩张将湖泊湿地变做公寓楼盘和钢筋水泥设施，侵占了多种生物的栖息地。我们从公共空间的照片和视频中可以看见蝙蝠的栖息地在燃烧，穿山甲只剩下被缴获的鳞片³，果子狸在笼中等待死亡，竹鼠被贴上一百种被吃掉的理由。它们要么是丧失了栖居地，要么是被从自然的家园中生生剥离，因供城市人饕餮滥用而濒临灭绝。这个生态危机的场景上，病毒从一个物种跨越到另一个物种已经不是“自然界”的偶然，而是物种失去家园之后的必然。事实已经证明，几乎所有危险病毒都来源于人类捕猎食用野生动物，侵犯她们的栖息地，以及工业化的畜牧家禽养殖，这次更是如此。

生态层面的现实，使解决人类社会内部问题所能使得上的手段都好像只是治标而不是治本。尽管日新月异的生物技术可以迅速准确的探测病毒，尽管在短时间里政府建造了医院并调动了医护力量、有效控制了蔓延，尽管可以寄希望于疫苗和药物的生产，法律法规的完善，尽管我们尚有文学作品和新闻报道在反思人类社会的一系列错误，但是却仍然无法描述和预控病毒的跨物种传播。甚至，即使我们清除了经济灰色地带，关闭了海鲜市场，调整了对底层人民的帮扶政策和给了他们更多就业机会，甚至内化国家的生命治理方式去讨论“战胜”，我们可能仍然无法回答一个简单直接的问题：如果阴谋论不可信，那么，一切病毒危机的源头在哪里？我们该怎样摆好和野生动物的关系，才能没有下次？

这里并不是在挑法律法规监管的漏洞，而是想触碰这漏洞的人文思想的源头，那就是我们对于生态现实在想象和表达上的结构性缺失。这

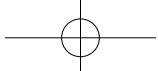
3 例如，在疫情期间，2020年2月23日，温州查获10.65吨走私的穿山甲鳞片，其中一部分来自非洲。<https://news.sina.com.cn/o/2020-02-23/doc-iimxyqvz5216499.shtml>



一个缺失使我们丢掉了想像多物种城市的能力，难以认识生态暴力，难以了解生态暴力的来源，和由资本主义、消费主义所助长的物种剥削经济的实质，无法对工业化养殖、野生动物的捕猎和买卖进行有效的批评，也难以真正理解保护野生动物和生态系统的重要性。这也是我们了解自己的能力所陷入的缺失。结果，我们一方面在维护和修复家园，一面却任凭这个多物种的家园变得岌岌可危。



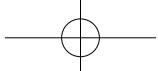
图5 子杰《武汉封城日记》插画



怎样冲破这种结构性缺失，去表达和想象生态的现实、我们与其它物种同生共存的现实？漫画家子杰的一幅画给了我某种启示，原来，艺术可以使我们看见生态和物种，把它们从资本物种经济下的“死物”还为活物。他的《武汉封城日记》有一幅题为“封闭”的插画，取材于一月底的一个网络视频中的场面，一只野猪在空旷而没有出口二环线上狂奔。⁴野猪可能来自附近的山林，说明我们的城市原本是人和多物种生命互为邻里的栖息地。子杰附上的文字将读者对野生动物的理解从价格表上的“野味”转向了在城市里流浪的动物们的生命。子杰显然对于多物种生命邻里关系有丰富的记忆，他“小时曾经想写一部小说”，其中人类进入百年沉睡，大自然恢复生机，世界变成动物的乐园。⁵子杰是对的，只有当人类沉睡时，动物才会生存。

但这幅画还有另一层意思。子杰并没有去画社交媒体上常见的场景，即人类锁城时动物们的出游。画面很简单，野猪那黑色的身影，在白色的水泥黑色天空的背景上，显得分外孤单、诡异、脆弱、压抑。图下的文字表明，在这个生命政治的特殊时期，很多动物被活活埋葬，这只野猪的性命岌岌可危。如果疫情揭示了什么，那恰巧是我们和动物的一致性。病毒的爆发打破了仅凭经济发展和高楼大厦就可以营造家园乐土的幻象，也活生生证明着这种物种剥削经济的不可持续性——不仅是超出了地球负荷，而且超出了我们生命的负荷。同时，对野生动物的态度继续着同一种对生命的操控。那只侥幸活着的野猪之所以会成为奇景

- 4 2020年1月30日晚一位武汉市民遇到在二环线上奔跑的一只野猪，将画面拍摄下来，视频在多家网站转载。详见 https://www.sohu.com/a/369842957_335896。
- 5 疫情期间全世界各地各种动物出现在空荡的城市，有网友记录收集了有关视频。例如“疫情导致人类活动减少，动物们回到了原本‘属于’他们的领地” https://www.bilibili.com/video/BV1St4y1m7kv/?spm_id_from=333.788.videocard.7。



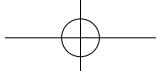
引人关注，是因它既无处可逃又无家可归的赤裸裸的生命处境，正是我们自己的写照。它在封锁中的流浪和求生，让我们认出了陌生的自己。

《流浪地球》中的刘培强因为把地球“看活”的方式而认出了生命的家园，作出了自己“回家”的选择，子杰的漫画则呈现了大灾之下当代艺术关注生态、关注家园的可能性。他展示出，视觉与文字创作可以通过“看”和“写”的互文方式与动物为邻，反抗物种剥削经济对生命价值的习惯性否认，使我们有机会承认与其他动物共有的脆弱性。事实上，病毒和极端气候并非只是引发了地理上的灾难区，而是为我们划出了一个超越种族、国籍、性别、年龄和物种界限的共有时刻，这里，我们所有生命体之间的联系从来没有像现在这样的紧密同一。

看顾生命的能力

华南海鲜市场关闭了。经济灰色地带也被清除。不同社会群体在疫情中忍受着不平等的境遇。但人们对生态现实的态度，了解生态现实的能力，似乎在法律规定之外仍需要长进。人文工作者所能做的，乃是人文的方式与其它物种为邻，以书写和艺术建构生态共同体的家园。

与动物为邻的“多物种”的艺术，实际上是中国现代文艺史上的宝贵传统，也是特有的艺术样式。子杰那种以图文并列的漫画方式将动物主体置回视线中心的艺术策略，使我联想到大半个世纪前丰子恺的《护生画集》。今天，在当关于保护野生动物和禁止食用伴侣动物等等议点不仅成为法律法规国家政策的当务之急，也构成了公众空间的议题。疫情当前，总有人会觉得动物、生态是次要的事。当什么动物可以养殖成为网上热议时，我们每每忘记以生命的眼光去看待地球及其生物的角度，也就是刘培强和子杰的角度。“保护动物”实际上不仅是保护某种动物，而是保护人和多种生命之间的纽带，所以不仅是政策法规以及科学的研究范畴内的问题，而且也是人文和文化范畴里的内容。儒家思想早有



关于恻隐之心、不忍之心的言说，佛教早有有情众生的概念和戒杀放生的实践，它们至今仍是全世界生态环保思想取之不尽的资源。二十世纪上半，以弘一法师、丰子恺、夏丏尊、吕碧城等佛教和文化界人士掀起的“护生”文化艺术运动的主题、本身就同“保护动物”有十分密切的呼应，已经是保护动物、保护生态的文化实践。⁶

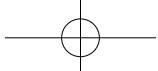
《护生画集》这部流传甚广的艺术作品为如何想象生命家园提供了重要的人文遗产。《护生画集》是1927年由弘一法师提议，以他曾经的学生丰子恺绘制新式漫画和弘一法师题写诗文的方式创作新式画集，来传达戒杀护生的人文主题。表现不能发声的动物实际上是对艺术的一种挑战，而丰子恺的漫画与弘一法师的文字，使“护生画”成为一门独创的艺术体裁。

漫画如何能“护生”？除了保护动物的心愿，丰子恺对漫画艺术的理解和运用以及文字的互相辉映也十分关键。可以说，护生画是以漫画艺术来展现画者看顾动物的方式。丰子恺称漫画为“白和黑的画”，“力强、明晰、潇洒”，其自由和介入性“为庞大的油画水彩画所不能致”，这正巧说明了护生画与一般表现动物苦难的油画和水彩画之不同。⁷他画动物不是呈现或复现，而是取要和点悟，用示出“要点”、“大轮廓”或“只示对象之一部”的“省笔法”，让读者的想象去弥补其它。⁸最能够打动画者之处往往迅速留在纸上，变成最能打动读者之处。读者看到的不仅是动物，也是画者看顾动物的眼睛——护生的眼睛。

6 关于民国时期的护生文化实践，可参见白杰明 (Geremie Barme) 著，《艺术的逃难：丰子恺传》，第四章，浙江人民出版社，2015。本人的博士论文关于护生文化的历史背景及意义也有探讨。详见 Xi Chen, *The Birth of the Animal: The Politics of Interspecies Culture in China, 1900—1959*, Ph.D. Thesis, University of Toronto, 2019, 第 3、4 章。

7 丰子恺，“漫画浅说”。《小说月报》1925 年第 16 期，第 2-3 页。

8 同上。



护生的眼光，是让我们看到动物生死、看顾动物生死的眼光。比如护生画会通过画者独特的眼光让我们“看清”食品和生命的对立，将对动物生命的想象从人的口腹之欲中解放出来。二十世纪二三十年代，中国大城市消费主义兴起，各种现代的新式视觉媒介——广告、照片、漫画、电影等等成为把动物转换为美食的先锋。《护生画集》第一卷中一幅题为“开棺”的作品，提供了和“美味”鱼罐头广告不一样的看的方式（图6）。

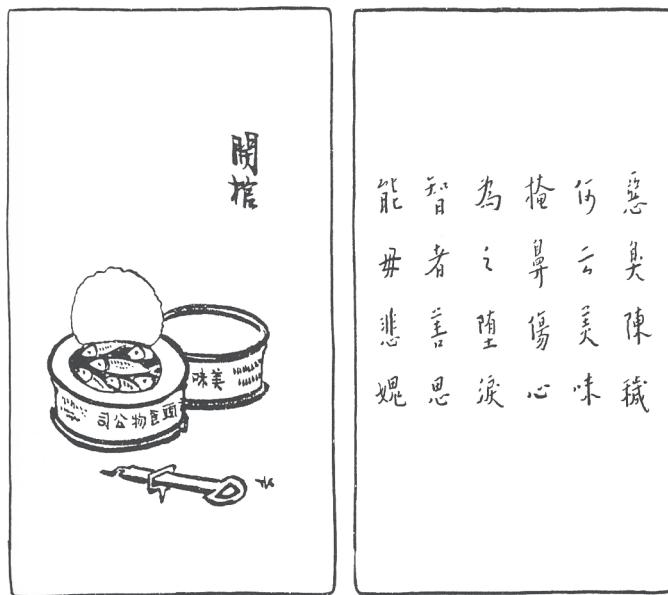
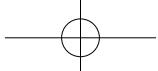


图 6 开棺

初看之下，这幅画似乎与现代视觉媒介生产的肉品奇观没太大不同。从民国时代的报纸杂志，到如今的灯箱广告、农家乐视频、淘宝直播，资本主义动物制品工业无不试图表示鱼和肉的喷香美味、开罐可食。但细看之下，丰子恺的图画却不是对一个资本主义商品瞬间的记



录，而是有夸张地凸显了鱼的整体身体。他画中的鱼太过清晰，画者看到的是有眼睛的动物。“开罐”变成“开棺”，更添画面的张力。棺的隐喻带来了肉制品视觉广告所隐藏死亡的瞬间，提醒读者“美味”之下的暴力。

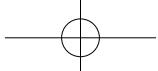
护生概念中的“生”，实际也是这种看顾动物生死的眼光之所见。它和现代观念里人看动物的眼光非常不同。法国思想家德里达曾花了很大篇幅指出，“动物(*the animal*)”这个概念在西方人文主义传统中的发明，实际暗含了人类的傲慢和暴力。⁹动物概念的出现反射的是以权力和理性自居的“人”和人类中心主义的目光，它抹杀了生命种类的多样性，掩盖了生命网络中比“理性”更重要的东西。以动物做比对的人文主义话语实际上早就陷入了自己制造的泥沼。将动物看得低于人类的结果，反过来强化了人类社会内部的等级秩序。意大利学者阿甘本说，人与动物间的等级引生了人类社会中“政治主体”和“赤裸生命”的等级，其中只有后者是可以被牺牲的。¹⁰美国学者朱迪斯·巴特勒(*Judith Butler*)指出，911之后，美国民族主义话语曾把同样面对暴力威胁的人群中区分为“可哀悼之生命”与“不可哀悼之生命”的差序。¹¹

幸好，护生文化中的“生”看的是动物和人的相近相通。护生之“生”来源于佛教中的“众生”，也称“有情”，有情众生四个字包含了佛教对于有感知能力的生命体的认识。对于为什么动物会成为佛教戒杀的对象，民国时期著名佛学大师太虚曾经这样解释：“然动物能将吾人所同有贪

9 Jacques Derrida and Marie-Louise Mallet, *The Animal That Therefore I Am*, Perspectives in Continental Philosophy (New York: Fordham University Press, 2008).

10 Giorgio Agamben, *The Open: Man and Animal*, Meridian, Crossing Aesthetics (Stanford, Calif: Stanford University Press, 2004).

11 Judith Butler, *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*, Verso, 2004.



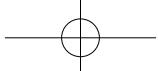
生畏死之情，恐怖呼号以动吾心，令吾心感之恻然而不安。”¹²太虚大师熟悉西方进化论和现代科学中的动物话语，却还是将动物定义为与人具有一样求生惧死的有情生命，强调这些生命对于人心有强烈的感染力和影响力。也正是基于佛教对于动物和有情生命的理解，弘一法师和丰子恺在他们广为流传的作品《护生画集》中，将护生文化中生命与人心的纽带凸显了出来。丰子恺自己曾这样解释护生的目的：“护生者，护心也。”¹³这里的“心”既是佛家所讲人和有情生命之间共有的慈悲之心同情之心，也是中国人文传统孜孜探索的人之为人的根基和家园。可以说护生文化并不是将生命作为抽象的可控制的对象来看的，而是始终在生命的互动关系之中去探寻和建立人之为人的“情”与“心”。

护生实践又是怎样通过艺术和写作的方式来连接“情”、接通“心”呢？除了上面所说用画者看顾动物生死的眼光看和用点悟的方法取象，还有以文字解放读者被物种剥削经济所压抑的生命感受力。¹⁴比如上面那幅《开棺》里，弘一法师的题诗在图画之外引申出一个更深远的“人心”的维度。诗曰：“恶臭陈秽，何云美味？掩鼻伤心，为之堕泪。智者善思，能毋悲愧？”这首诗首先唤起了画面上看不见、甚至开罐头时可能也闻不到的嗅觉感知，把肉食品工业生产过程中动物尸体的气味带到读者的想象里。资本主义肉食品工业通过视觉和营销策略将动物变成“不可哀悼”之商品，不论是“美味”的“肉”还是视觉媒介本身都成为暴力的中介物，不论消费者是吃还是看都参与着暴力。但是弘一法师的诗句却

¹² 太虚，“佛教不食肉之真理”，原载《觉社丛书》第四期。亦可见 <http://foxue.163.com/17/0530/22/CLNFL83U03240M22.html>。

¹³ 丰子恺，“护生画集序言”，《护生画集》，上海译文出版社，2012。

¹⁴ 本文中所选图片来源自丰子恺与弘一，《护生画集》，上海译文出版社，2012。



改变了观看的意义。当人心和所看的生命形象有了感知上的连接，观看和阅读变成一串包含“伤心”、“堕泪”、“善思”和“悲愧”的复杂体验。观看和阅读于是可以变成见证暴力，反思行为以及哀悼生命的实践。弘一法师的诗句恢复了“美味”和当代人称之为“野味”的真相：死去的生命同逝去的朋友与近邻一样，是可哀可悼的，有情感价值的。这种对逝去生命的哀悼之情使护生不仅是宗教仪式或法律条文，而也是人文领域里的价值担当。生命该不该杀？该不该吃？该不该变成商品？这些问题不仅直指当时的人心，也震撼着令疫情中的今人。

丰子恺的护生艺术告诉我们，怎么看——即看的角度和方式——直接关系到看见什么。而拯救地球家园计划首先意味着重拾“看见”和人类共生的其它物种的能力。《护生画集》第二卷中的几幅画呈现了一个主题，即人与动物的相遇和相认。画者给看者锁定的是近邻的物种产生互动的时刻，从这角度上看，动物非但不是食物和它者，反而是我们的共同体。“蚂蚁搬家”中，逃难迁徙的儿童一起帮助遭遇困难的蚂蚁搬家（图7）；“襁负其子”中，一位背着孩子的母亲与背上驮着小鸡的鸡妈妈相遇（图8）。画者所“取要”的是人和动物的互知互懂——他们认得对方的行为，并在对方的身上认出自己。相知互懂，而能共存互助，这正是邻里般的共同体关系。画者带给读者的这种对动物的“共同体眼光”，是人类放弃物种剥削经济、放弃暴力的前提。“已死的母熊”是一个真实故事（图9），一只母熊被猎人射杀，死后身体仍不倒下，以护佑怀中的熊仔。猎人得知真相之后深受触动，遂放弃了捕猎。猎手被对方打动、乃至被对方感动、被对方改变的瞬间，实际也是猎手与自己的相认。丰子恺画这些作品时正是二战期间，在这些画里，画者所要“看顾”的不仅是动物，而且也是人与动物间相知相认的能力，甚至是人们从动物身上认出自己的能力。因为正是这样的能力，使人成其为人（动物）而不是战争的机器。

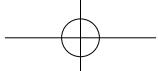


图7 “蚂蚁搬家”(《护生画集》第二卷)



图8 “襁负其子”(《护生画集》第二卷)

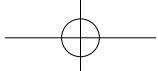
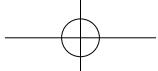


图9 “已死的母熊”（《护生画集》第二卷）

直到今天仍有人在问，在我们人类的亲人朋友(及敌人)的生死安危和经济局面陷入危急时，生态、保护动物，到底有什么防病之外的意义？护生艺术那种对于“生”的看法、那种看顾“共同体”、那种与动物互知互懂、从对方身上认出自己的眼光，已经可以回答“动物有那么重要吗”的提问。丰子恺没有经历过疫情，但经历过战争。二战中，丰子恺不得不颠沛流离，并痛失了两位良师益友——弘一大师和夏丏尊。当时他的不少朋友也对护生画的必要性发出过质疑。在战争的大时代，抵御强敌、保卫领土是当务之急，人命尚且危急，动物的生命还有什么要紧？进而，以护生为主题的艺术似乎就更没什么意义。当时的丰子恺依然坚持了护生画的创作，动力来自他对“生”和生命共同体的特殊理解。他认为战争破坏的不仅是物质的家园，不仅是身体，而且是生命和精神



的家园。而保护家园需要有“精神的空气”。¹⁵守卫和保护家园不仅是打败敌人而已，而且要守卫互相看顾的情感与道德包括爱、友谊和互助。也就是说，护生艺术的意义不仅在挽救具体的生命，更是在保留我们看待生命和动物的方式，保留我们关爱动物和一切生命的眼光和能力。有这样的能力，才能使城市和地球成为生命的家园，而不是计算机里的数据。

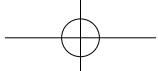
当战争摧毁了有情生命曾经共生的家园，护生诗画成为保留物种之间情感与道德联系的载体。同样的，当疫情造就了隔绝的假象，我们也从子杰的漫画里“它”的身上认出危机之中的孤独、无望和恐惧。而认出了动物的有情，我们最终也会认识自己关爱和给予的能力。

结语

就像战争会过去，也许这场前所未有的大疫情也会终结。但在这场疫情的流浪旅程中，人类终将面临选择：要重返什么样的家园？是一个因为过度生产、消费、滥杀动物而不堪重负的地球，还是一个能够尊重接纳多物种共生的家园？2020年的四月初，清明节，在疫情爆发而又逐渐平息的武汉，一场全国性哀悼的仪式似乎在宣告一场灾难暂时性的终结。然而对于这座城市很多普通市民来说，疫情带来的创痛与混乱并未结束，哀悼之期也行将漫长。借用朱迪斯·巴特勒的解释，对于失去的脆弱生命的哀悼，并非只是私人的仪式，而可以成为重新反思自我，思考社会关系，想象新共同体联系的契机。¹⁶如果《流浪地球》中的人们

15 丰子恺，“桐庐负暄——避难五记之二”，《丰子恺文集》第六卷，浙江文艺出版社，1990。

16 Judith Butler, *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*, Verso, 2004.



在生态巨变物种开始灭绝之时，不是一味忙着打造飞船机器，而是能好好哀悼那些消逝的作为地球家园邻居和朋友的其他物种生命，也许有机会重建多物种生命的共同体，不至于进一步自毁家园、承受更大的流浪痛苦。

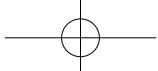
然而，在现实中该如何哀悼我们曾经错失的对于其他物种生命的爱、友谊与互助？即使在疫情爆发后，那本关于果子狸“可食用”的儿童读物仍然赫然写着果子狸“肉可吃，皮毛可做高级原材料”。¹⁷这类把动物仅仅描述为“肉”和“原材料”的语言，再度把在物种剥削经济中逝去的动物们变成“不可哀悼的生命”。我想，我们更该哀悼的是对有情生命体的描绘和想象从中文语言中的流失，这些想象在《护生画集》中还曾经丰富而鲜活过。唯有让死难者，让和我们一样承受灾难痛苦的其他生命，让我们错失的文化想象和感受能力都成为“可哀悼的生命”，去重新激活我们对于生命丰富的观看和想象方式，我们才会有机会重返家园。¹⁸

2020年4月第一稿

2020年6月改定于武汉

17 一本介绍野生动物“可食用”的儿童读物在疫情期间引发争议，
详见 <https://news.sina.com.cn/c/2020-02-11/doc-iimxyqvz2055346.shtml>。

18 这篇文章的修改过程得到孟悦和鲍昆老师的不少指教，特此表示感谢。



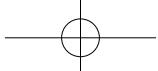
气候变迁时代的经济主人公

——生态人文解读之一

穆萨

生态危机中的人类经济不止一次被喻为风雨中的航船，科学史家、生态理论家布鲁诺·拉图尔(Bruno Latour)的《扎根地球：新气候体制下的政治》(Down to Earth : Politics in the New Climate Regime)一书也一样，把全球化的人类经济社会比作了一艘泰坦尼克。添枝加叶一点说，在历史的某个时刻，富人和中产阶级和穷人都登上了它，开启了一个貌似共同的全球经济航程。驶出不久，特等舱头等舱的富人们已经知道大船将沉，知道地球的有限资源不足以实现那种人人过欧美中上层生活的梦想，更知道气候变迁带来的生态灾难和资源短缺会葬送全球经济。但他们没有广而告之，也没有率先改变威胁地球安危的经济行为，相反却退出了当初抢占的世界领军角色，抛弃了跟随者和世界多数人的福祉，不再喊“人人可致富”的口号，把关注的重心和可及的资源明确聚拢在自己手上，弃船而逃。同船的多数人则判若不觉，如期继续着惯常的一切。拉图尔藉此来说明他看到的气候变迁时代的全球政治，名之为“新气候体制”。这本写于2017年的书开篇就提到美国总统川普的当选，认为那是新气候政体已成格局的最好例证。

拉图尔的这个比喻，让我这个做生态人文研究的人忽然有了种冲动，那就是提起笔来，摹写一下这个故事中另一种经济主人公，即中下舱和底舱的乘船人。如果把故事从1912移到现在，那在全球化经济中占据了二等以下直至底舱之舱位的，一多半会是亚洲和南半球国家的老

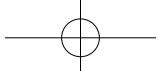


百姓。他们当中甚至有几位中国当代纪录片和文学作品中已经摹写的人物。我选择用半虚拟、半解读的方法来讲述他们这些气候变迁时代之新经济主角的故事。

泰坦尼克上的中下底舱

拉图尔把“富人”气候政治描述得很清晰，操控气候变迁真相是他们重要的政治手段。（这里我给“富人”打上个引号，因为私以为，更该严肃对待的是一种无法以贫富衡量的生态政治逻辑，下文详述。）戈尔（Al Gore）在纪录片《难以接受的真相》（2005）揭露过，早在1980年，美国航天宇航局科学家韩森（James Hansen）就证实了气候变迁，但小布什的环境部长却私自修改了韩森交给白宫的科学报告，使这件头等大事几近化无。若干年后案发，成白宫丑闻，环境部长引咎辞职，却立即被国际石油大鲨Exxonmobil奉做了上宾。从事“反真相”政治的还有有背景的各色媒体。为了延续这必定要沉船的全球经济，那种“气候变迁是地球自身的循环”、“与人类活动无关”等反面论述，尽管和所有科学论述相反，却一度铺天盖地，终于使得美国67%的公众觉得无须当真。今天，“富人”逻辑更加变本加厉：在气候变迁面前，“富人”及其政治代理考虑的是如何拒绝难民、关闭边境、退出世界环保协定，继续否认气候变迁的存在。

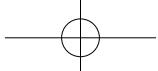
“富人”的原因很简单。在现代经济的基本致富原理正是滥用地球资源、把地球及其物种当作免费的原材料，并用各类科学技术乃至法律宪章来操纵和占有地球资源，进一步压低其价值。不论在什么体制下，现代经济“成功”的秘诀必然包括对土地、森林、矿物、海洋、动物乃至劳动力的巨额欠债。生态马克思主义者杰森·摩尔（Jason Moore）曾以现代经济的“四大廉物”（the four cheap）来概括这个秘诀，即廉价能源、



廉价食品、廉价物料、廉价劳动。¹可以这样理解，能源、食品、物料和劳动力本来是生物圈的物产，但在进入现代人类经济后，它们的生态价值被抹煞剥夺，压得远低于生产和交换的价值。若是四大廉物的生态价值被纳入经济考虑，比如有人算过，把一个牛肉汉堡所消耗的粮食、水和土壤等生态因素都算上价格，那它的真实价格应该是200美金而不是4美金。而那样的话，很多现代经济不仅没剩余价值可赚，而且还是赔本的买卖。赚取从生态产品到经济产品过程中的差价，是现代经济的泰坦尼克之所以启航的原因，也是“富人”们不想泄露的真相。这点下文还会再谈。

回到拉图尔说的这条船，那么处在全球经济中、下、底舱的人该如何应对这种新气候政治体制？很多地方采取退出国际经济的本地保护主义的策略，拉图尔不赞同。他提出欧洲和世界其他各地区应该以建设“地域生态共同体”的方式来对抗新气候变迁政体。地域生态共同体不同于国家，是开放的、以生态为共同体和界线的想象。不过对亚洲的中下底层人众，他的论述还是有点模糊。他们和欧洲北美的中下层不同，一方面受全球化经济冲击最大、被连根拔起，另一方面又是全球经济“新的中坚”。用印度作家高希的话说，在当今世界亚洲之所以重要，因为生活在这里的既是生态变迁的受害者，又是导致气候变迁大剧的主角。能否从中下舱到底舱的角度即从亚洲、华人和南半球的中下层人的角度，把拉图尔开了头的新泰坦尼克故事讲下去？

1 见 Moore, Jason W. (2012) . “*Cheap Food & Bad Money: Food, Frontiers, and Financialization in the Rise and Demise of Neoliberalism*,” *Review*, 33 (2-3), 125-161; “*The End of Cheap Nature, or, How I learned to Stop Worrying about 'the' Environment and Love the Crisis of Capitalism*,” in *Structures of the World Political Economy and the Future of Global Conflict and Cooperation*, edited by C. Suter and C. Chase-Dunn (Berlin: LIT, 2014) , 1-31.

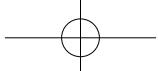


让我来添加几个更适合当今状况的情节条件。比如，影片《泰坦尼克》中那对站在船头的英美平民恋人，在今天的版本中也许要换成当前全球经济的中间层即亚洲人(特别是华人)、印度人或巴西人。不过更要紧的还有几点。首先，当年那座撞沉了泰坦尼克号的巨大冰川，今天正巧可以用做气候变迁的象征，它应是全球经济的大船本身引动或加速了生态危机的结果。再添枝加叶一点，在这艘大船上应该也不乏有像韩森、戈尔、跨政府气候变迁小组、拉图尔，以及了解真相也知道如何扭转危局的环保主义者在大声疾呼，揭示真相，号召改变。最重要的，如果不可续的现代经济直接导致了气候变迁和生态危机，那泰坦尼克上多数人的举动——他们的经济型态和消费行为的改变，也会反过来影响气候现实。在这种情况下，如果他们的选择够准、行动够快，是否有可能在临界点到来前逆转航船？

关于地球能否得救，“气候疗愈者”(Climate Healers)组织的发起人、一系列重要环保纪录片如《奶牛阴谋》(*Cowspiracy*)的制作人，谢立士·饶(Sailesh Rao)已经通过数据分析作出了精确推断。根据他的分析，还有十年，气候变迁就会来到临界点，即地球温度不高于工业革命前 1.5 度的安全线，在 2026 年就会见到陆地野生动物的大灭绝。² 这，也许可以比做新泰坦尼克撞上冰川前所剩无多的时间。即便如此，饶依然相信地球获救的可能性。已有一系列研究证明，世界向植物性经济转变可以了却一半乃至 80% 以上的温室气体排放³，而森林和有机耕种的土

2 见“气候疗愈者”官网，<https://www.climatehealers.org/>

3 这里分别指的是世界粮农组织 2006 年 (FAO, *Livestock's Long Shadow*)、世界展望研究所 2009 年 (Goodman & Anhung, “*Livestock and Climate Change*”)、德国 Institute for Ecological Economy Research 2009 年 (Foodwatch International, “*Organic, A Climate Savior ?*”) 的研究。关于畜牧业环境冲击的更多信息，可参见 Cowspiracy 网页搜集的近百种资料索引：<https://www.cowspiracy.com/facts>



壤可以吸收大量温室气体、恢复生物多样性。⁴饶因而提出，尽管治理污染和发展可持续性能源已经太慢，但世界食品经济若能在2026年前转为全植物经济，同时迅速恢复消失的森林、野生动物的栖息地⁵，地球及其生物还是可以延续。联合国、很多科学家和清醒的政界人士都已经以不同方式数次发出类似的呼吁。这样看，如果那中下底舱的大多数人接受了这类提案并及时行动，那么无疑可以如数生还。

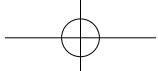
然而，这看似十分符合逻辑的情节，却并不那么简单开展。事实是，多数中下底层、特别是亚洲和南半球国家的人民并没有像期待的那样迅速行动，改变自己命运。倒是有些知道真相的“富人”认清了转机，做了相应的调整。比如，比尔·盖茨已经研究成功并投放全球市场的新食品技术，目的正是以生产人造肉、人造汉堡技术取代排放最大的畜牧业。而位于中下底舱的国家和人民却似乎相反。不论是污染性强的工业和回收业、成倍过量的农药化肥业、威胁生物多样性的野生动物交易、焚毁热带雨林的饲料业，到疯狂增长的皮毛业畜牧业、成十几倍到几十倍增长的肉类消费，无边的城市扩张，无一不和亚洲及南半球相关。如果说“富人”掩盖真相不做改变有清楚的原因，因为他们的财富本就是从剥削地球生态而来，那么这艘沉船上中下底层的人们又是在做什么、凭什么、为了谁？

谋生对生命的背反

显然，中下底舱的人们并非完全不知真相，而是在这个航程里放了太多寄托，当成了他们唯一渴望的生活，当成梦想。而这，变成了从亚洲和南半球角度、从新的经济主人公的角度讲述泰坦尼克故事的难点，

4 全球农业土壤若都改成有机土壤，每年可以吸收39%的温室气体。

5 同上。

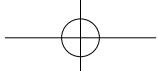


也是新气候政治的另一半秘密所在。新的经济主人公不像好莱坞大片的主角那样单纯，而是具有多重身分、多重角色乃至自相矛盾的特点。

这得从他们为什么、以什么代价登上这条必沉的船说起。现代以来，“赶上发达国家”是亚洲和南半球国家共享的意识型态，而支撑它正当性的是一种关于公平世界的共享看法，那就是中下底层人有权利致富，发展中国家有权利发达。上世纪 90 年代后，这种看法无缝连接地为发达梦铺开了道路。底层的梦想可能只是“挣点小钱”，“为儿子盖楼”，或者像王久良《塑料王国》长版纪录片中那个废塑料回收坊的老板那样，希望儿子以后要上学、上大学，毕业以后“在城里工作，买个大房”。而中上阶层的梦想，借前央视记者陈大惠先生的话说，在很长的时间里是美国白人中产阶级菁英的梦想。比如一个男孩子的中国梦是希望将来能读哈佛、回国后当 CEO、很有钱、有很大很高档的房子。这些梦想有的卑微有的狂妄，但没有它们，似乎就等于倒退、不思进取、没有尊严。

然而，登上这条梦想之船的中下层社会却首先面对这全球经济对生态乃至生命网络的伤害——生命网络代表动植物、人以及非有机物质之间互相依赖的生态关系。那些本来是为了更好的物质生活的谋生手段，到头来却损害健康，破坏生态，使生命变得廉价，更靠近死亡。在很长一段时间，底层劳动者在追求经济和物质价值的极大实现的同时，带来了对自己生命价值极大的否认。而中产阶级梦同样是一种“向生谋死”：“好生活”带给自然大量垃圾、雾霾，城市扩张夺走本已稀缺宝贵的可耕地，为了吃野生动物导致 SARS、新冠和其他不治之病。经济物质层面上的谋生与在生命网络中活着变得互相出离，谋生背反着生命，两者都不是虚构，一边是明白的现实，一边是难以否认的真相。

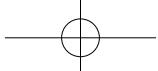
在谋生手段和生命网络之间的势不两立深刻地反映在《盲井》、《悲兮魔兽》、《塑料王国》等一些当代文学和影视和纪实作品里。以《塑料王国》为例，这部电影为公众熟知的“媒体版”展现了发达地区的废塑料



如何藉两地垃圾处理费的差价，飘洋过海地进入中国，将这里的山川平原河流当成了污垢收纳地，而它的“长版”却更深刻地展现了上面所说的“向生谋死”的矛盾。任何看到电影长版的封面图像的人，都会被画面中那种令人困惑的场景深深震撼(图1)：形象鲜明的小姑娘依姐，怀抱刚出生的弟弟，若有所失地坐在漫无边际的废塑料堆上，本来互成反差的两个形象，在这里以亲密的方式纠结一起，凸显出底层人赖以谋生的经济现实如何背反着和他们作为生命体和生态成员的存在。小姑娘的生动鲜活，她强烈的愿望和好奇心，她的爱美、创造力，甚至她怀中的新生弟弟都清楚表达着生命的活力，但她身后的物质世界，也是她玩具、衣服、识字本和发卡的来源及全家赖以谋生的世界，却是不可生物降解的无生无死的非自然原材料。



图1《塑料王国》封面

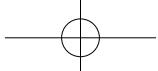


这里，“底层”的经济主人公夹在赖以生存的经济现实和生命网络的真相之间，面对着非此即彼的选择。这彻底挑战了以简单的贫富差别来判别平等的正当性。回收作坊的老板，上面提到，是一对有创业精神的年轻夫妇，精明而勤奋，吃苦耐劳地为儿子的将来打拼，而“雇员”依姐一家来自四川的彝族地区，父亲是残疾人加酒鬼，不问西东，母亲任劳任怨地劳作和生养。作为劳动者，他们和留在家乡的农民同属值得同情的弱势群体，但同时，因为他们选择以进口废塑料回收作谋生手段，无疑加入了全球经济本地代理之列，给自己和周围其他弱势群体及其赖以生存的环境带来危害。正像有学者已经指出的，他们代表了亚洲中下层人众在气候变迁时代和全球经济中所处的共同的矛盾处境，他们既是无辜者又是罪犯，既是受害者又是加害者，既是牺牲品又是主人公。在气候变迁时代之前，抱着发达梦的创业者和万恶资本家之间似还有想象公正的余地，前者的追求被认为是缩小贫富差别，后者则会让穷人永远穷下去。然而，在气候变迁时代到来之后，危害生命网络的谋生方式带来的不公不仅针对人类成员，更针对地球上其他的生物和生物圈本身，这使离开生命网络来谈经济物质层面的平等失去了公正的意义。

故事主角是分裂的——他们一边在通向生态死路的经济型态中谋生，一边必然作为生态人和生命网络成员而活着。他们的故事该怎样讲？他们到底有没有选择？

资本与自我

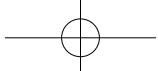
要说清故事主人公的选择可能性，讲故事人得进一步知道他们赖以生存的经济现实和生命网络之间究竟为什么分裂？他们深陷其中的困境是怎样形成的？注意了，经济现实与生命网络的关系在我们熟悉的思维方式中是个结构性的缺失：传统现代政治学理论并不包含对生态和生命的考量；唯物主义哲学和史学、以及主流伦理学也没有给生态和生命网络



留下地位；传统经济学甚至可能造成对于生命网络、自然资源的错误印象。我这个自诩的讲故事人面对着第二道难关。

经济现实和生命网络为什么互相出离？考虑了一阵，我感觉最简单明快的还是来自生态马克思主义的解释，他们抓住了现代经济的逻辑。按传统马克思主义的看法，作为现代经济型态的资本主义用工资等形式从劳动者那里获得了剩余价值，而若是不满于这种不公平，则必须改变社会成员的财富分布结构。但看了生态马克思主义者的书后我才明白，在现代经济中人类并不是唯一中心。在杰森·摩尔和贝拉米·福斯特(Bellame Foster)看来，现代经济的逻辑就是资本的逻辑，而资本逻辑的核心本质就是反生态，人类劳动者是这生态的一部分。实际上，没有对地球资源和生命网络的压榨，就没有原始积累和剩余价值、就没有所谓工业革命和绿色革命，也就没有现代经济本身。所以摩尔对资本的概念作了新的概括，称资本为一种(根据廉价原则)“重新组织自然资源的方式”：资本把人与动植物的生命、劳动、服务连同无机物质一起，共同规划为巨大剩余价值的来源，同时将人类社会对衣食住行的需要转化为消费、交换和对再生产的需求。摩尔的对资本逻辑的这个解释最重要的意义在于，他明确点出，资本以“廉价”原则对自然和生物圈物质的重新组织，实际上包含着对生态和生命价值的深刻否认。

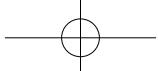
既然资本是以廉价原则来“组织自然资源的一种方式”，是对生命和生态价值的否认，现代经济现实就必然是背离生命真相的。“组织物质材料的方式”和“收入”是两回事。社会分配不均、收入差异、穷人和富人财富占有的多寡，虽然一直被当作资本主义和非资本主义社会的重要分别，但实际上没有触到资本逻辑的根本，那就是对生命和生态价值的深刻否认。(这里我不是在讨论社会主义和资本主义的历史区别，也不是谈经济学，仅仅谈资本“组织自然资源的”的反生态、反生命逻辑。)劳动者不仅要面对人类社会内部的不平等，而首先作为生命网络的成员和其他成员一起受到资本原则的盘剥。资本原则对各类动植物的盘剥更



狠，不仅把它们当作死的原料，还否认着它们为地球生态提供的服务，不论是丰富土壤、传播花粉和种子、吸收二氧化碳、还是维持生态平衡。这样看来，如果仅仅考虑人与人之间的公平和平等，不考虑人与生态的平等公平，那就掩盖了劳动者、动物和生态系统在现代经济体制中被剥夺价值的共有地位。

然而，弄清经济现实为什么出离了生命网络后，我对“中下底层的新经济主人公”有了进一步了解，要讲的故事却更不轻松了。资本原则对生命、生态和生命网络价值的深刻否认，实际上已经延展为中下底舱的劳动者对自我生命价值的否认，形成他们自我否认的自我意识。《塑料王国》很清晰地展示了这一点。每种现代经济都在一定程度上贬低和否认劳动者和生态系统的价值，而塑料工业和回收业是其中最有代表性、最极端的表现。即使是塑料工业中的废品，其经济价值依然大于河流、土壤、山川河流、物种，以及劳动者生命本身生态价值。在《塑料王国》劳动者那里，这种反生态的资本逻辑已经不仅仅是外来压迫，而是深深植入了劳动者和孩子们的自我意识。依姐和弟弟妹妹从污染的河中捞出的已死有毒的小鱼就象是他们生命网络上的近邻，却被当作晚餐的美味，这样的镜头纪录了孩子们的“物质自我”已经出现的颠倒和分裂。孩子们甘愿为了在这样的鱼肉而交换自己可能的健康，正如父辈们甘愿为了收入而无视自己的健康和寿命。在他们的意识中，自身作为会生会死的生命体这部分真实，反而是最无价值、最无需考虑、最可舍弃的。这说明他们看待生命的方式无异于资本和现代经济对待劳动者、动物、山川河流和地球的方式，那是一种被格非笔下的人物名之为“非人”的、反生态乃至反生命的方式。⁶在这个意义上，他们与生命和生命网络相关的那部分自我已经消失，异化成了“资本的自我”。

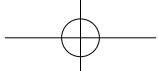
■ 6 指的是《春尽江南》中的人物绿珠，下文还要详谈。



生命和生态价值的丧失不可能不同时是人文价值的丧失，资本对生命价值的否认必然也已经延展为对人文价值的否认。“活着”既然已失去了生命本身的价值，读书识字若不是为了挣钱，不是把自然变成剩余价值的原材料，当然也会失去自身的价值。当代中国文化、人文教育、文学地位在过去几十年的变迁说明了这一点，而不少描述当代生活的文学和影片实际上也纪录和展示了这一点。《塑料王国》“长版”中的依姐错过了上学时间，说明的同样是人文价值的归零。传统的关注底层的话语有把文学和人文教育看作是奢侈之物的倾向，也许是真正摸清资本逻辑的路数。实际上，在资本的反生态政治中正好相反，在以资本的原则主导的现代生活中，文学若不变身为制造剩余价值的原材料，必成为无用、无价值的代表，成为被抛弃被废弃的对象。

格非书写当代生活三部曲的最后一部《春尽江南》，实际上展示的正是这样一幅在全社会的经济起飞中，资本反生态原则和“资本自我”的上位，同时文学和人文精神被“去价值”的图景。小说里的诗人端午已经自知是“无用之人”，而为了孩子的未来，妻子必须进入围绕资本原则形成的种种人际关系来重塑人格，只有像绿珠这样的因为心灵需要过大而游离于社会规范之外的青年，还在通过无用但富于生命和生态意涵的古诗来体味自我。资本原则对生命和人文价值的抹煞在全社会范围发生，如此彻底，以至于在传统阶级论中对立的人物——作为准都市白领的端午和绿珠与作为底层的回收工人——在同时被抹煞了生命和人文价值之后，相遇于一个当时常见的废墟场景。⁷这个场景上，作为山水画和古诗意境之源头的生态本身已经沦为垃圾回收场，而找不到家乡价值的前农民回收工正在废墟上饮酒。这里，都市白领和回收工实际上是被资本原则否认了价值的同类，同处于自我和人文价值的非人化、非价值化的

⁷ 见格非著《春尽江南》，上海文艺出版社，2011年，第200—204页。



状态。绿珠甚至有点象是依姐的姐妹，不同的是，绿珠在识文断字之后失去了生命价值的空间，而依姐在接触识字之前，就被否认了人和人文的价值。

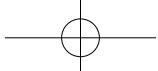
由拉图尔开了头的新泰坦尼克故事依然在进行，而中下底舱的新经济主人公那条不蹈覆辙的路尚待开始。但现在至少有了叙事的方向，那就是中下底层的主人公必须把生态和生命网络的价值从被颠倒否认的逻辑颠倒过来，改变“组织自然资源的方式”和原则，才能沉船逃生。

诺亚的原则

这里，我遇到了这个新经济主人公故事的第三个难点：这种反生态资本和现代经济逻辑的法则真存在吗，生态的价值，谋生方式和人作为生命体的价值真的如何共同实现？



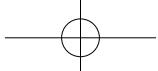
图 2《种子：不为人知的故事》



换句话说，已知现代经济的运行就像一条必沉不归的泰坦尼克，但不乘这条船，又能去哪里？全球经济泰坦尼克大的对立面——一只包容一切物种、可以使生物圈再度兴旺的船——大概只有方舟吧。已知方舟的故事发生在为期四十余天的大洪水到来的时分，诺亚接受上帝的旨意，把造物留在这个地球的所有物种收上了船。上帝交给诺亚的既是生态使命也是经济使命，诺亚的逻辑和原则是保留和保护所有的物种，因为每个生物之间互为价值，它们各自本身的延续就是其他生物的仰赖，就是生物圈的延续。

方舟原则太乌托邦了，没错。但却并不虚幻，也不缺少逻辑，不缺少事实证据，更不乏实践者。前不久笔者看到一部题为《种子：人所不知的故事》(*Seeds: The Untold Story*)的纪录片，所反应的正是这样的经济型态和思维方式。这部纪录片由印度生态女性主义者范达娜·席娃(Vandana Shiva)等人制作，收录了几十位致力于生物多样性农业实践者们的故事和言说，展现各种生物多样性农业实践在全球场景中的分布。其中包括有机农业的坚持者，发掘新食品物种的研究者，有大学和中学老师，有环保运动参与者，有本已破产，藉由种子的力量复活过来的巴西和印度农人，有致力延续古老神圣的生态智慧的北美印第安人的玉米种子银行创办者。他们其中很多人在全球化经济中的共同经历和本文所讨论的“中下底舱人”十分接近。

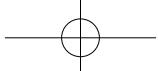
《种子：不为人知的故事》中的一位主人公威尔·邦索尔(Will Bonsall)，就是以方舟的逻辑来展现资本逻辑到达不了的前景。邦索尔在美国缅因创办了名为“散落的种子”的民间组织，发起了纯植物小农场运动，写了数本农业环保著作。他曾热忱投入六十年代的左翼环保运动，自那时起就是自给自足的可持续经济运动的发起者和参与者之一，半个世纪以来坚持用无农药、无化肥的方式生产粮食。同时，这些年他埋头致力的另一件大事是搜集和保存种子。他农场上就有个种子仓库，木架上一盒盒、一袋袋地“囤”了几千类各种各样的种子。在农闲“囤种



子”的私活被他比作是“诺亚的工作”。

邦索尔想要救上方舟的是什么？答曰：农业的生物多样性、以植物生态多样性为前提的生态系统、以及作为生态维护者和知识主体的农民。众所周知，现代农业为了把食物变成“廉物”而将农田和作物变成对地球生物多样性的掠夺：突出单一作物的亩产量，大面积只种一种作物的、适合农药化肥和机器耕种的农田，创造单一作物的最大消费人众，最大控制农产品价格。转基因技术帮助农业大资本企业实现对种子的全球垄断。这一切大大消减了农业生态多样性，同时，把农民从一度拥有土壤和作物知识主体变成了工具化的劳动力。根据影片统计，20世纪世界失去了94%的菜种。而从1983年美国最后一次种子多样性调查至今，白菜种类从544降到28，菜花种类从158降到9，紫菜头种类从288减到17，芦笋种类从46减到1，同时失去的还有98%的芹菜类，94%的洋葱类，90%的彩椒类，91%的茄子类，93%的南瓜类，诸如此类，不一而足。这种农业当然也剥夺了农民的物种知识和生态意识，使他们失去经济立脚点。所以“现代诺亚”救上方舟的几千类不同的食物物种，要逃过的既是天灾，又是资本逻辑制造的人祸。

诺亚原则开启了对经济和财富的重新想象。我们习惯了以价格和盈利多少来衡量成败，单一作物的大资本经济的确似乎有利可图。但席娃指出，从产出的食品和营养价值看，却是世界上的“小农”们在喂养着高达百分之六十的人，把更多的谷物、蔬菜、香料放回人们的餐桌，同时增加了多种多样的就业。实际上，气候变迁使财富和钱的区别变清晰了。如果把大农业造成的生态伤害也计算成钱，那么收入很可能是负的。在这个没有串讲人的纪录片中，人们“寻找”的是资本以外的财富，比如寻找着更有地域特点的抗旱、抗涝、抗寒、抗碱化能力的食物物种，寻找帮助经济和生态自主的种子库，寻找保存种子的古老智慧、文化和生态知识。他们对气候变迁时代所需要的经济以及自身作为新经济主人公的角色一清二楚，那就是以生物多样性来抵御资本逻辑对生命



网络的否认，遏制气候变迁，来达到经济与地球的双赢。这些想清楚了的新经济主人公，和那些深植本地生态的、有机、多样性的种子银行和种子档案馆一起，守望着比金银财宝更贵重的世界植物性经济前途。

我斗胆想，如果《塑料王国》中那些从事回收的前农民们能够朝这个方向迈进一步，会发生什么？有位评论人曾在《塑料王国》的几个版本中找到了几位女性回收工的对话，她们对收入、价值和真正财富之间的区别实际早就心知肚明。

女工甲：都说挣了钱了，钱好……但子孙后代没有好地方了。

空气，空气不好水，水不好。你说这有哪里好？

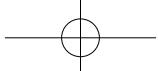
女工乙：挣钱不就行了，当厂长的挣大钱，我们跟着挣点小钱

女工甲：我跟你说，钱买不来生命！

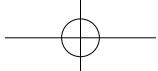
如果这些意识到“钱买不来生命”，买不来水和空气的妇女们有个机会收集和培育不同的农作物物种，会怎么样呢？他们会失去在泰坦尼克底舱挣小钱的机会，但也许会活得更健康，更有尊严，更快乐更满足。也许有一天，她们会举办个网上种子展览，向志道合的人们介绍和交换她们关于种子和植物的知识和信息，她们生态食物经济的小型方舟？

结语

诺亚原则并不是气候变迁时代唯一的生态经济原则。种子银行也并非是我这个中下底舱人故事的结尾，更不是实践诺亚原则的唯一方式。仅就植物性经济言，还有长长一串的经济主人公值得结识。九牛一毛地提几个例子，比如《进化的有机》(*Evolution of Organic*, 2016),《激荡的绿焰》(*A Fierce Green Fire*, 2016)，以及和东亚密切有关的《最后的稻草：食物、大地、幸福》(*The Final Draw: Food, Earth, Happiness*)，《黄



土高原的一课》(*Lessons from the Loess Plateau, 2010*)等。作为自诩的讲故事人，我给新的经济主人公选择性地描画的不过是大千希望前景之一景。最后我只想跳出来说一句，只要能像“气候治愈者”所说的那样按下遏制气候变迁的制动，那大笔的生态财富还在等着为下一代去积累和守候，类似诺亚的工作还很多，亚洲和南半球底层和中下层的经济主人公们真不必非在那条以生命网络为代价的泰坦尼克上蹉跎。



有脉博的树

——叩问想象的边境

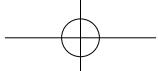
王楠

作家张大春曾在《小说稗类》中细细考据过“稗”与虚构的关系。依许慎，作《说文》解，稗的意思很简单，从字形上即可一窥，许慎将其解为“禾别也”，意思是属于禾类却又有别于一般人所熟知的谷。而这“有别”并不建立于平等之上，《左传》点明稗不过只是“似禾”、“似谷”，是上不了台面的米谷，将小说称作稗说，便也明示了它是“小一号、次一等、差一截的东西”。然而张大春作为小说能手，却倾心于作为“禾别”的稗：

稗字如果不作‘小’‘别’义解，而纯就其植物属性论，说小说如稗，我又满心景慕。因为它很野，很自由，在湿泥和粗砾上都能生长；人若吃了它不好消化，那是人自己的局限。¹

小说很野很自由，就是可以想象和表达一切的意思。这种很野很自由的想象叙述，能否表达当前的生态危机和疫情处境？在印度作家阿兰达蒂·洛伊（Arundhati Roy）看来是无疑的。现实里缺乏的东西只能靠想象。她在阐述疫情对印度的影响时说，无论我们以什么立场去理解当下、努力“回归到正常”，事实上都是疫情以“任何其他力量不可能做到

¹ | 张大春：《小说稗类》，成都：天地出版社，2019年，第3页。



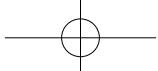
的方式叫停了这个世界”。与其急着回到不正常的“正常”中去，不妨在这个断裂时刻认真审视一下这台“我们亲手为自己制造的末日机器”。洛伊将这停摆时刻的审视和想象形容为一个传送门(*portal*)，一个“连接这个世界和下一个世界的门户(*gateway*)”。²洛伊的乐观建筑于她对“想象”的信心，在她看来，向“一个重新开始的世界”进发的全部动力与指南便是想象。

但印度作家，评论家阿米塔夫·高希(Amitav Ghosh)却忧心着想象的边界和无能为力。他认为生态危机同时是一场想象力的危机，它对我们熟悉的写作方式与内容都发起了前所未有的挑战。在《大错位：不可想象的气候危机》一书中，高希以作家的亲身体验以及对文坛的敏锐观察发现，主流纯文学在表现气候变迁/生态危机方面几乎是完全的失声。令高希惊诧的是，一向标榜自己对于危机，对于灾难有敏锐反省能力的小说——对这场史无前例的生态危机却没多少反应。高希注意到，英国作家保罗·金斯诺斯(Paul Kingsnorth)及上文提及的洛伊都有着深切的生态关怀，但他们涉及生态危机的写作却放弃了“虚构”，而仰仗于纪实性的，描述性的报告文学。

难道他是说，小说的创作原则不提供“想象”这个紧迫现实的可能性？

回溯历史，高希发现小说特别是现实主义小说与概率论是同时问世的。作为概率论在叙事领域的孪生手足，小说承担着将早期的资本主义日常生活合理化或合法化的重任，小说的故事和手法变成了对个人和社会日常生活客观的、科学的、细腻的、忠实的观察与反映。现实主义小说更是责任重大。现实主义小说作为中国现代文学的重要表现形式，努力实现着这种叙事原则。高希认为正是这样的训诫，使传统的、充满想

² 阿兰达蒂·洛伊著，伍勤译，“瘟疫照亮了社会的遮蔽之物”，《澎湃新闻：思想市场》，2020年4月6日。



象的，更加狂野的文学形式（例如神话，史诗等）被斥为“非现代的”，遭到纯文学摒弃。其后果之一是科幻或奇幻的文学被贬为亚文学，被视为特定群体的文化娱乐。当小说成为对既有人类生活的生动细致而客观真实的图解，便难以和那包含人却又超越人的地球建立什么一体性。即使是以反逼真性原则为使命的现代主义写作，也没能达成这一点。³

在客观表达日常生活成为小说规范后，人类生活和自然世界的连接变得不可想象，写作又该如何重新想象生命和生态的连接，在连接中重构人类的故事？布鲁诺·拉图尔的《面对盖娅》提醒我们，地球的第一特性是“活性”，是各个物种之间活的沟通与交换，地球并非静默的资源库而是活泛的生命网络。⁴身处这一生命网络并被滋养了亿万年的人类，因为陷入了现代性所仰赖的二项对立，即自然与人文的二分法，而渐渐远离了活性的事实。自然被对象化为与我们截然不同的存在，是无主体性的客体和要攫取的资源，也可以是被赞美的“诗和远方”，但只有我们人类有智慧、有感觉、有生命和道德。我们对地球活性结构的集体失忆，最终酿造了毁灭自己的末日机器。小说或许可以很野很自由，或许只是如高希所说的现代生活的起居录，但只要这两种不同的小说都重复着人类社会与自然界的对立，就仍然无法想象气候变迁的故事。

文学可以自我革新，但若自然仍是“无生命，无智慧，无道德”的孤立的死物，文学想象就囿于现代性所预设的边界。小说只有在跨越了自然与人的分野之后才可能回到它“很野很自由”的本质。我在这篇文章里想说明，真正“很野很自由”的想象，是对生命和生态的连接性的想象，是对活性世界的想象，更是对身处这个活性世界的人类故事的重新想象。

3 Amitav Ghosh, *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable*. The University of Chicago Press, 2016, 3-133.

4 Bruno Latour, *Facing Gaia: Eight Lectures on the New Climatic Regime*. Polity Press, 2017, 60-101.

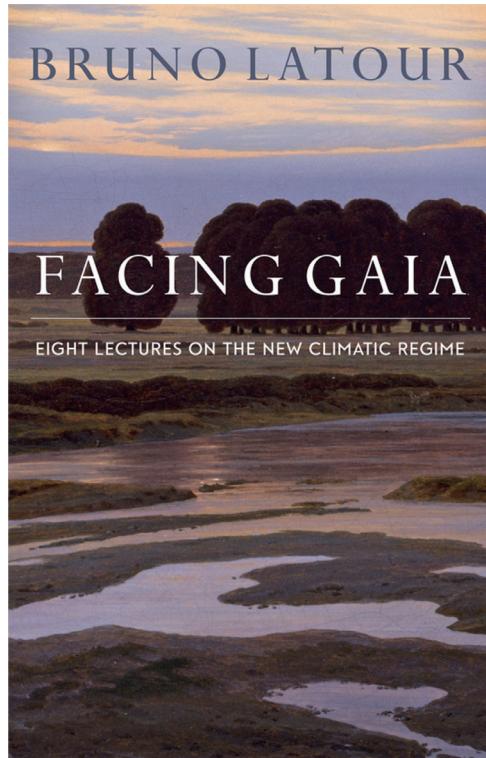
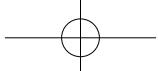
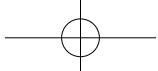


图 1 面对盖娅

不可对象化的根

这样的故事并非没有过。每当现代信念面临彻底坍塌，被现代二分法所压抑的有关生命，智慧，道德的真相反而有了释放的可能。有些寻根写作，比如阿城的小说《树王》就是这样的作品。与三王系列的其他故事一样，1985年出版的《树王》描写知青上山下乡时代的故事。但《棋王》与《孩子王》写知识青年的心理困境与文化突围，《树王》则聚焦在知识青年身处的环境。换句话说，乡村的生态现实不再被当作展演知青故事的背景板，而是主角。《树王》的情节很简单：主人公“我”奉命来云

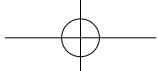


南原始森林烧山砍树，将“无用之树”换成“有用的树”是这群知青的主要任务；然而这砍树任务却遭到当地村民肖疙瘩，即“树王”本人的微弱反抗。知识青年们自以为掌握科学与意识形态的双重合法性：砍树既锻炼了人的意志，又参与了改造自然的经济活动。在这种控制自然的话语面前，讷言的肖疙瘩无法给出山上的大树为何砍不得的理由，对树的保护甚至不符合科学发展的规律（巨树占据过多空间，挤占了“有用的树”的资源）。

《树王》的故事起于肖疙瘩对砍树运动的不赞同，但小说真正的戏剧性冲突却不仅通过情节、而且通过语言与生命间的关系而展开。《树王》



阿城的小说集《树王》(图片由鲍昆提供)



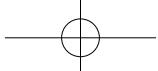
的历史和文化反思与八十年代流行的启蒙人文主义序列不完全重合。实际正相反，《树王》的特殊之处在于巧妙地借助肖疙瘩的讷言，拒绝着社会主义话语和启蒙人文思想对生命共有的文化表述。无论是高歌猛进的社会主义口号还是当时用以反思反抗的自由启蒙之声，都包含这样一种未经省查的人类中心主义：话语/语言是人类独有的，有语言者才有感知、思考和有意义的行动。德里达(Jacque Derrida)认为，“人是万物的尺度”这一启蒙主义信仰，根本依据就是其他生物没有语言。因此主体性只属于人，非人类动物没有主体性，在宇宙中也比人类低一等。⁵后殖民主义批评则揭示出，殖民体制对被殖民文化的“动物化”是一种文化政治。《树王》中讷言的肖疙瘩仿佛德里达所描述的“去言语”动物，他非但无法掌握革命话语，亦无法以人文主义期待的启蒙者姿态与知识青年沟通。但肖疙瘩还是对知青的砍伐做了唯一一次语言的抗议，他的话听起来与社会主义话语和启蒙传统对主体性的共有表达相去甚远：

肖疙瘩仍垂着眼睛：“可这课树要留下来，一个世界都砍光了，也要留下一棵，有个证明。”李立问：“证明什么？”肖疙瘩说：“证明老天爷干过的事。”李立哈哈笑了：“人定胜天。老天爷开过田吗？人开出来了，养活自己。老天爷炼过钢吗？没有，人炼出来了，造成工具，改造自然，当然包括你的老天爷。”⁶

知青积极分子李立引用的那句“人定胜天”，作为社会主义核心口号，首先建立的是“活的人”与“死的树”的对立，同时它又通过对森林树木的扁平化，即把树木压缩成只有物质性的对象，将人类的主体性也

5 Jacques Derrida, *The Animal That Therefore I Am*, New York : Fordham University Press, 2008.

6 阿城：《树王》，《上海文学》，1984年7月，第99页。

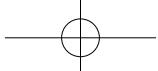


单一化了。这个口号使人类与森林树木分立到了无法共存的地步，人只有通过消灭森林/自然，才“炼出来”，成为取代“天”的唯一有能动性的主体。而肖疙瘩之所以会激怒李立，是因为肖疙瘩用朴实的言语提示着这个过程的失败：天地间那位我们无法用概念逻辑和言语去掌控的主体，老天爷，还是存在。老天爷指称了具有活性的万物之集合。肖疙瘩以树来见证老天爷干过的事，从而把被政治和启蒙话语否认的自然生态主体带到了前台，同时，老天爷“干的事儿”，即长养万物和森林，挑战了人的砍伐与掠夺。

正是出于对掌控自然(包括树与人)的现代话语的反省和拒绝，阿城为文学重新引入了非人类的故事主角：被物化的树，引入了新的树与人的关系。歌颂树的文学不少见，但作为完全物化被剥夺语言个性的树则不多。最初，静默的巨树是在知青的勘察视线中“被看到”的，被凝视的“一株独大的大树”占据着被动的客体位置。远眺时的大树是知青们抒发革命雄心的对象物，知青中的积极分子李立豪迈地“用手一划”，仿佛大树已去，满山的梯田带齐声赞颂“伟大，改造中国，伟大”。但很快，随着视线被拉进，知青们与巨树正面遭逢，它那仿佛没有边界的、溢出眼眶的硕大无朋变做对窥视的天然拒绝。视觉在此时不自觉地转为触觉：宛如受到蛊惑，知青们“呆呆地慢慢移上前去，用手摸一摸树干”。通过触摸，巨树作为生命体的存在变得不容置喙，“手摸上去又温温的似乎一跳一跳，令人疑心这树有脉”。有意思的是，当意识到树是有脉搏有温度的活物这个不期而至的真实时，“我”突然失去了语言，“一时竟脑子空空如洗，慢慢就羞悔枉生一张嘴，说不得唱不得，倘若发音，比如野兽一般。”这个非人类的“有脉者”颠覆了“我”所习惯的语言，或者说，颠覆了一直以来启蒙主义话语和文革政治话语对生命和生态的语词掌控。

《树王》里的这位有脉者，重新激发了我对寻根文学的兴趣。

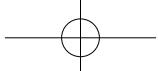
关于寻根文学，我敬重的学者贺桂梅有过很精当的概括。她认为



寻根文学是知青一代作家在历史与西方的双重凝视下，试图克服阶级话语造成的隔阂怨恨，转而以文化认同构筑民族主体性的尝试，同时，也传达了当代中国重又卷入全球资本主义格局的内在焦虑。寻根是在“对西方现代派甚至中国现代化进程的某种疑惑或批判的意识下发生的”，力图通过对传统内部差异性和非规范的民族文化传统的挖掘，重建与本土文化传统间的联系。在写作中，知青一代作家们以个人经验、地方文化及少数民族文化因素作为重构中国“想象共同体”的资源。然而，虽然寻根文学企图寻找一个非西方的、属于文化中国的现代性，却无力拒绝全球化进程中对西方的再次认同。贺桂梅发现寻根文学对书写的对象表达了某种挽歌情调，一种博物馆式的收藏，充满着对“即将消逝的世界中的那些‘最后一个’”的深情注目。贺桂梅认为这与寻根/知青群体特殊的历史主体位置有关：乡村经验造成了他们对庸常都市生活的疏离感，甚至置身在“明天会更好”的发展主义梦境外，但作为缅怀乡村的都市零余人，他们又难以阻挡“滚滚向前”的全球化潮流，因而将书写变作饱含情感认同的告别。⁷

作为寻根文学发轫之作的三王之一，《树王》，在一定意义上的确属于贺桂梅所说的告别文学。我们甚至能从肖疙瘩那螳臂当车的话，“一个世界都砍光了，也要留下一棵，有个证明”，读出对“最后一个”的惋惜。但如果细听《树王》中那非人类的声音，会发现《树王》还有另外的层次。在阿城这里，不可对象化的巨树不仅从抽象的他者变身成为与我们一样有脉博的生物，更重要的是，它呈现了有关人却又大于人的生命真相。《树王》是寻根文学中明确地将“根”回归到其生态的本义，回归其作为生命本源的作品。这充分展现在《树王》故事的制高点即砍树的场面中。豪言壮志的知青终于磨好刀，拿好了工具准备砍树，但当知青

⁷ 贺桂梅：《新启蒙知识档案》，北京大学出版社，2000年，第164-180页。



将刀挥向巨树时，才发现巨树是真的砍不得。眼前发生的是“人定胜天”的翻转，因为整个森林早已“长成了一团”，没有边界。

大树被无数的藤缠着，藤又被周围的树扯住。藤从四面八方绷住大树，抻得有如弓弦，隐隐有铮铮的响声。猛然间，天空中一声脆响，一根藤断了，扬起多高，慢慢落下来。大树晃动一下，惊得大家回身变走，远远停住，再回身看时，大树又不动了。⁸

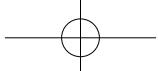
除了藤的缠绕，树王的延展与深度都超越人的视觉与想象。盘根错节的根系早已狠狠扎进土壤，非得烧山不能将深埋地下的树王彻底清除。而烧山，并没有把人变得高大，“我”所目击的是一场大于人类者的死亡。在下面这个场面里，山和宇宙对烧山的反应，传达了某种在高希来看来现代小说很难表达的有超越性、却又不是神话的想象。

山上是彻底地沸腾了。数万棵大树在火焰中离开大地，升向天空。正以为它们要飞去，却又缓缓飘下来，在空中互相撞击着，断裂开，于是再升起来，升得更高，再飘下来，再升上去，升上去，升上去。热气四面逼来，我的头发忽地一下立起，手却不敢扶它们，生怕它们脆而且碎掉，散到空中去。山如烫伤一般，发出各种怪叫，一个宇宙都惊慌起来。⁹

在生死之际，古老静默的树王以巨大的“震颤”发出声音，它那“有关人却又大于人”的生命真相对在场者完全敞开，犹如一种神启。这里被敞开的不仅是树的真相，而是一个生态系统：不仅是根系纵横的树

8 同注6，第94页。

9 同注6，第100页。

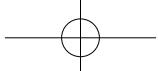


根，枝藤盘结的树身，参天的树冠，而且更是生命之源、生命的命脉，鸟的家，麇子的屋，人类纳凉的伞，它养育也具象着我们彼此相连，互助共生的生命网络。

主人公肖疙瘩与大树共享“树王”之名，他与山顶那颗最大的、“天擎”一般的树有着生命的联系，也给小说增添了超越现实主义的神奇。木纳矮小、而又无从反抗的肖疙瘩为什么会顶着“树王”这个听起来不无反讽的称谓？因为“王”所代表的乃是一种惊世骇俗，或者说一种超越俗世的奇特和超越俗见的真相。在“天擎”般的树王的毁灭的时刻，“我”忽然见证了被俗见、被政治话语包括文革话语和启蒙话语所掩盖的关于“生”的真相。“我”忽然意识到自己对这个真相的无知，“从未见过毁灭，也没见过新生”。正如《孩子王》和《棋王》所展示的，俗世之奇，像一组矛盾修辞法，暗示着一种不可能之可能，暗示着在工具理性的现代世界，那无法完全被言语和逻辑所统摄的超越性。《树王》的俗世之奇还表现在，当讷言的肖疙瘩最终与静默的大树一同死去时，他幻化成为树根一般的、育养其他生命的命脉。此肉身的死亡被写成彼生命的再生，最终再度凸显了那“有关人却又大于人”的生命奇迹：

远远可见肖疙瘩的坟胀开了，白白的棺木高高地托在坟土上，阳光映成一小片亮。大家一齐跑下山，又爬上对面的山，慢慢走近。队长哑了喉咙，说：“山不容人啊！”几个胆大的过去将棺材抬放到地上。大家一看，原来放棺材的土里，狠狠长出许多乱乱的短枝。计算起来，恐怕是倒掉的巨树根系庞大，失了养料的送去处，大雨一浇，根便胀发了新芽，这里土松，新芽自然长得快。¹⁰

10 同注 6，第 101 页。

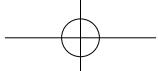


在叙事上，这一幕超越了现代小说在现实性和神奇性之间设立的分野和人与自然的二项对立。肖疙瘩那带有奇幻色彩的死，或重生，借助“狠狠的根”，成为作家重新连接写作和生态的“很野很自由”的想象。这使《树王》的结尾韵味深长：肖疙瘩的棺材被新生的树苗胀破，借着雨水，复又成为孕育新生命的土壤，死亡接续着新生，意蕴着人与自然共同织造的生命网络的永生永在。这种叙事提供的不是向乡村生态世界的告别，而是洛伊所说的“连接这个世界和下一个世界的门户（gateway）”，那个写作与生态重新相连的新世界的入口。

打破隔绝：湿意的魔术

《树王》书写于中国当代社会转折和经济巨变的前夜，新时期开始，但全球化和新自由主义的狂潮尚未到来，现代世界共同仰赖的人与自然二分法的规范被暂时悬置，“很野很自由”的叙事想象似乎由此获得了喘息。而在别处，在已经进入后现代的世界里，一方面更精巧的技术进一步造成了我们与生态世界的隔绝，人类甚至大言不惭地宣告将摆脱对自然物质的依赖，凭借上传意识至云端而获得永生；一方面自然却遭到更变本加厉的掠夺，最终导致全球范围的生态危机。这两种乍看起来矛盾的现象，实际上都源自新自由主义继续把自然作为“异己的死物”的生态政治。在人与自然的沟壑愈发难以弥合的今天，我们还能够“很野很自由”地去想象人与自然的隐秘关联吗？又该怎样书写与自然隔着一道沟壑的人类故事？新加坡新锐作家随庭接过了这个挑战，她的短篇小说《眼眶》试图在极度异化的现代都市寻找自然的微弱踪迹。

《眼眶》与随庭的其他故事类似，志在剖白超现代都市独居女性的心理困境，着墨于“她”对城市异像的感受与读解。表面上看，《眼眶》描述了一场都市奇遇：“她”，一位电子工程公司的数据分析师，与公司的外籍班车司机，不期然地共赴一处坟场，观看一场讲述小岛前世今生的



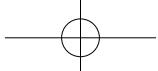
实验戏剧。深层一点看，随庭在线性地讲述这个离奇却有始有终的故事时，为我们展示了当代都市中多种维度的隔绝。第一重也是最易感知的隔绝是现代雇佣体制造成的人际疏离。数据分析师这份精专而重复的工作，让本来就独居着的她活得愈加绝缘。而她并非个例，在公司的班车上，她的同学，同事，午餐伙伴甚至灵魂伴侣们都只是“数个低着的头颅，无意彼此辨认”，“以耳机手机划分世界”。由于现代雇佣体制将受雇者异化为用过即弃的可更换零件，貌似面目雷同的受雇者们最经济的社会选择是最大限度的减少彼此之间的情感交换，代之以轻便而带点自我保护色彩的“独立”。

相比之下，第二重隔绝是一种微妙的隔绝，表现为一种身体的病态，那就是她的身体与水的隔绝。如小说标题所暗示的，隔绝从眼眶的感觉进入她的意识，使她感到不安。绝缘般的生活令主人公反身凝视起自己的身体，隐隐发觉自己似乎罹患了“干燥症”这样的隐疾。超现代都市的写字楼生活、全年无休的中央空调好像抽干了她所有的感官水分：汗水，泪水，爱液。

长久以来，她的身体缺乏潮湿的气氛。她极少出汗，肌肤纹理像密致的针脚，像一把伞的表面，像一段禁止通行的路障，滴水不漏。更少落泪，好似从某一时刻开始，每种情绪都找到了稳妥的表达方式，泪水被排除在外。身体的各种腺体逐一拧紧，水阀关闭。她的知觉随水分的流失而枯竭，从眼眶到阴道，都干燥。¹¹

她的身体仿佛一台屏障缜密的机器，自我运行，谢绝输入亦无法输出，“她的体内，没有一滴水涌落”。这种孤岛一般的机械身体即《眼眶》

■ 11 随庭：《眼眶》，《孕鱼》，新加坡：城市书房，2019年，第39页。

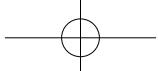


意图展示的第二重隔绝。劳动关系中的隔绝所建构起的“我他/内外”之别尚能被理解为一种恰当的自我保护；但身体出现的异常却暴露它锁铐的本质。对身体异常的痛苦察觉成为《眼眶》深层叙事的起点：小说追查那令我们感官瘫痪，身体残缺的制度性元凶，并竭力想象和召唤一个完整真实的主体。然而，以病态的干涸之身为线头，《眼眶》没有集中在对症候的治疗上，而是继续探索到了这背后超越人际的更宏大的隔绝。

小说第三重最根本的隔绝是人与自然的隔绝，这是导致所有异常，所有“不自然”的终极源头。如果说展现了都市人隔绝本质的第一个场景是公司班车，第二个场景是身体，那么第三个场景则是现代超市。“大小有致，整齐有序，干净而不潮湿”的岛国超市曾是“她”安全感的源泉，“每周三次，她进入超市采购，把所有商品抱在怀中。沿着固定路线，付款，离开，醉心于有迹可循的优美节奏”。她“有迹可循”的固定采购，第一站是瓜果蔬菜，再来是肉类，最后是日用品。牙膏与牛肉最大的区别只在于摆放的区域与它们包装盒上的标签，分区与标签代表了现代超市对物/非人类的标准化处理——无论死活亦不问来路。随庭对购物轨迹的大书特书反而展现出，超市所代表的都市社会的标准化机械化原则已经内化到了每一个感官残缺的主体的内心深处。原本自然的、活生生的生命被“物化”还不算，还进一步被标签化规范化了：

超市里的肉类，按照它们分割前的真身，置于不同架上。否则在她眼中，只有颜色深浅的差别：牛肉是深红的，猪肉是浅红的，鸡肉是几乎不红的。她喜欢超市肉类的包装与摆放，每一张保鲜膜上，清楚标示着身体部位、克数与价格，方便她计算食用份量……标签的内容比包装盒里的更为重要。¹²

12 同上，第35页。



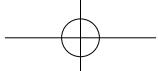
现代超市的分门别类进一步强化了牛猪鸡与都市人之间已经存在的物理距离。而其令人恐怖的结果是她的认知系统故障——她已经失去了从牛鸡猪肉联想到曾经的活物的能力。如果没有标签，牛猪鸡对于她只是一些有差别的颜色体，而有了标签后，标签却进一步代替了猪鸡牛“分割前的真身”，更远离了真实。这里小说已经透露了她的病因：她没有能力去分辨生命体与非生命体，她的认知不仅与牛猪鸡隔着三层，而且更是与完整的自己相互隔绝。

好在《眼眶》展示出，我们这个辨认生命与非生命的能力并不是先天缺失的。随着小说的进行，《眼眶》介绍了在主人公成为独立的职业女性之前，她曾造访过更市井的传统巴刹（Pasar，马来语中的市场，类似于我们的菜市场），一个与现代超市相对立的买食物的地方。这看上去是段梦魇一样的回忆，“肉类粗壮地条条摆放，彼此肌肤相接，血水渗出，在案板上凝为血斑”，

蔬果混杂地堆在一起，不分你我，在眼花缭乱中将需要的一一挑出，是热闹的。最令她不适的是水产类，那些海洋生物，活生生地在水里游弋。鱼摆动它的尾鳍，虾移动细小的须肢，螃蟹挥舞坚硬的、巨大的蟹钳，身上最美味的部分之一。它们被安置于大大小小的水盆，在湿巴刹里待价而沽，开放地与她呼吸同一份空气。于是，整个空气里弥漫海的腥味，涌入她的口鼻腔中。¹³

巴刹是超市的反面，不仅眼花缭乱、热闹，而且赤裸裸地触及着她的感觉。动物们的血、腥味、“活生生”的海洋生物给主人公造成深刻的不安，曾经使“她逃也似地奔离了这座湿巴刹”。那尚未被规训，被隔绝的身体终于在梦中，显现了巴刹在她这里唤起的那些对湿意的感觉，

13 同上，第 36 页。

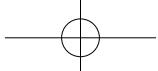


而那也是对生命的感觉。使她惊骇难忍的不止是海鲜与水果的水分，更是“四处敞露的汗珠、唾液和眼神”，是她接过那张贮着小贩汗液的钞票，是巴刹人“肆意地湿着，与鱼水相得益彰，在这个空间里，凸显她的异常”。

应该说，巴刹在她这里唤起是对生命体的感觉能力——她在看到血水血迹时感到不舒服乃至恐怖的能力、看到活生生的海洋生物时感到不适的能力，她不喜欢汗珠、唾液的能力。这些也是对生命本身的感受能力。超市为这些不好的感觉提供了避难所，却剥夺了主人公感受的能力本身。因此她感激现代超市对她的“收留”，同时却忍不住在梦中召唤“前都市”的某些回忆，仿佛用一场艰辛的招魂术来修复已经失去的本能：

童年的画面反复回来，幼小的她趴在桌角，盯着父亲开启一瓶冰冻啤酒。晶莹的水珠从瓶身不断钻出，上下粘连，融合流淌，如神奇的魔术，取之不尽。¹⁴

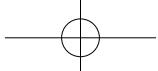
梦到了父亲的魔术，她方才了悟到干爽不过是干涸的欺辞，湿意蕴藉着的却是“人情的温润”，犹如父亲的魔术，晶莹的水珠上下粘连，融合流淌，既连接彼此又取之不尽。湿意就像不同的生命体间柔软脆弱却真实的触碰和联结，而这恰恰是她已被现代生活规训成感官关闭、自我运作的“类机器”的身体所摒弃的异物和他者。尽管现代的法则试图将自然彻底隔绝于都市日常，但小说的女主人公却从蔬菜中发现了“湿润”这种能够重新联结个体与周遭万物的密道，虽然已经是隔绝于生命之源的干燥病患者，却依旧循着那仅存的感受能力或对感受能力的记忆，修复自己并发现生命的真实。



现代都市法则通过操纵生命的环境——温度和湿度(干爽的超市)和各种隔离方式——来确保高效有序的经济运作，然而身体感受与共情的能力却注定唤起与其它生命体的联结与黏着，对以隔绝为本的现代制度进行反抗。这样的现代都市社会日常，应该是高希所说现代小说力图合法化的日常社会故事的增强版了。《眼眶》告诉我们，即使这样的增强版中，循着身体和感受的真实，我们仍攥着一丝微弱的可能，去寻回与自然界同为生命体的关联。从干燥病到恢复感受湿润的能力的故事，象征着被抑制的、残缺的主体性如何渐趋完整，同时，讲述了个体与外部世界相连的管道如何被打通，借由所有生命共同所共享的、鲜活的生的湿意，自我与生态得以重新相连。

结尾

凭借童年的记忆，梦境的残影，和自我审视，随庭执拗地在这个将所有生命(人类及非人类)异化成生产的现代世界里，追踪那被掩盖的万物相连的生命真相。我不由想到，如果敏锐的她来到此次疫情的源头，那个售卖活体野生动物的市场，她会写下什么？当随庭笔下的“她”面对与自己一样呼吸着，会向她回望的野生动物，会不会问，“你从哪里来？又为什么到了这里？”“你是否知晓将要在陌生的异地经历什么？”在这里，我们又一次忘记了自己和野生动物同是巨大生命网络的成员。阿兰达蒂·洛伊所说的以想象去启动的“一个重新开始的世界”或许仍然遥不可及。但阿城与随庭的小说至少让我们记得，感受和想象生命的能力是了解自己和世界的密道：如果我们又一次忘记自己是生命网络的一员，忘记被万物所滋养的简单事实，那么，想象，并感受万物吧！《眼眶》中那连通彼此的湿意，《树王》中那盘根错节的根，文学的虚构缠绕着感受的真实，会将我们带回那个生态与自我紧紧相连的活性世界。



第一步是戒杀

——现代人类想象的秘密

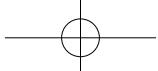
孟悦

在新冠疫情的蔓延刚刚震惊世界时，我在一个偶然的场合见到了全球“动物救护运动”的创始人之一，阿尼塔·克兰(Anita Krajnc)。自几年前起，她发起的“见证”动物苦难的运动就吸引了我眼球。她们邀请市民们一起去“见证动物的生命”，夏天在运动物的大铁皮卡车喂水，冬天在屠宰场门口燃起蜡烛、双手合十为被屠的动物死者们默哀。我从网上关注他们“见证”的过程，偶尔去见证他们的见证。虽然是间接见证者，我却开始明确了一个以前不太细想的事，那就是，这世界最大最黑暗的暴力不仅是奴隶制、种族主义和性别歧视，更甚的还有人类社会施加给动物的暴力。“见证”，是以陪伴和承受的方式替无声者抗暴发声。在疫情初起的震惊中见到阿尼塔，让我想起那些“见证者”们在寒冬的傍晚向动物死者致哀的诗吟。

当时她一脸认真地拿着本毛了边、夹着无数书签的旧书，题目好像是《托尔斯泰与甘地》，问我道，托尔斯泰有本谈素食主义的书叫《第一步》，不知中国的读者熟不熟悉？问题来得突然，却让我感到有点惊喜。个人一直倾心托尔斯泰，曾想研究他的素食人文思想及在中国的影响，而因太久没写好，这愿望悄悄地褪为一个秘密。如今被她提起，忽然有了价值。我说，

“有位和托尔斯泰的差不多时代的中国人引证过这本书，是位无政府主义者。”

“有意思！他叫什么名字？”



“刘师复。他是托尔斯泰的粉丝，素食主义者……”

“有关于他的文章或书籍吗？”

“有他的传记和研究，但关于他和托尔斯泰的素食伦理，好像还没。”

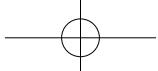
和阿尼塔的谈话很快转到了别的方向，那以后也再没别的机会见面。可我却常想起这短暂的交谈，托尔斯泰和刘师复之间的这个“秘密”，竟然在疫情初发的震惊中，进入和一个初次见面的动物救助人物的谈话内容，这里面有点什么奇特的东西。

于是就有了下面这篇文章。

“人类想象”的兴起

对生态思考异常重要的议题之一，即人类作为一个整体的进化、以及与生物大千世界的关系，在一个多世纪前就被提上了日程，但却被二十世纪以来的战争、民族主义、文化殖民和各种政治文化风潮一再旁置，变成了秘密。

《第一步》又译作《向上的第一步》，是托尔斯泰1892年为英国素食理论家霍华德·威廉斯(Howard Williams)所着《饮食伦理》(Ethics of Diet)的俄译本所写的长序，后作为单行本发行。托尔斯泰的文字带我们穿越而至的不是一张饭桌，而是一个正在浮现的思想和文化的新世纪。在新世纪的地平线上，物种研究、自然学、宗教和文化的跨界交流正在风生水起，前所未有的人类想象浮出海面，关于物种的言说和发现、连同人类与生物界的关系，都在经历着天翻地覆的重构。都说十九世纪下半，是达尔文的进化论掀起轩然大波，奠定了现代的起点。但可能有人不知的是，进化论不仅是达尔文的，至少，席卷了欧、美、亚洲思想文化界的不只是一个进化论，而是数个。它们带出了互相对立的人类想象，相反的物种关系原则，也呈现着不同的生态和未来前景。在托



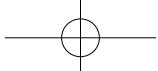
尔斯泰这篇序言点亮的时刻，达尔文主义的批判者们正把具有生态意味的人类想象、进步观、以及物种关系政治等这些现代人文思想的重大议题，推上新世纪的前沿。

此时此刻，托尔斯泰广大的朋友圈中进出着各种各样的文化人物、科学家、宗教人士、作家和诗人。像今天一样，朋友圈的人不一定谋过面。其中有一群醒目的无政府主义地理学家，包括流亡欧洲的俄国地理学家、《互助论》《面包与革命》《托尔斯泰论》的作者克鲁泡特金(1842—1921)，及他近旁的法国同行和挚友、无政府主义思想者艾力赛·邵可侣(Elisee Reclus, 1830—1905)及其友人、托尔斯泰的追随者、美国地理学家欧内斯特·克劳斯比(Ernest Crosby, 1856—1907)。同在朋友圈的当然还有托尔斯泰的书信好友、著名的非暴力倡导者、公民不合作运动领袖甘地。也在朋友圈的除了上面提到的素食伦理学家威廉斯，还有英国素食主义作家威廉·弗雷(William Frey)，以及受托尔斯泰影响的一批俄国作家，比如本雅明在《讲故事的人》中讨论的尼古拉·斯列科夫(1831—1895)、和素食主义者抒情诗人叶赛宁，可能还有(也可能没有)其他俄国素食主义友人如巴甫洛夫。¹

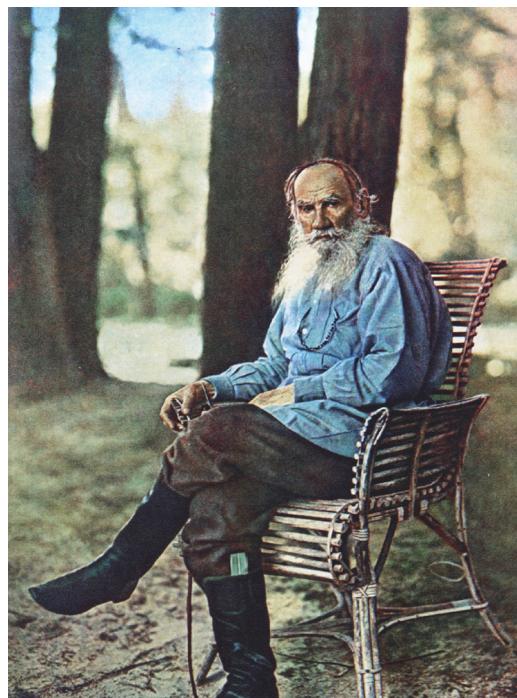
这朋友圈的人物各色各样，却共享一个鲜明的特点，他们大多是达尔文主义的批评者。其中克鲁泡特金和艾力赛·邵可侣是互助进化论的提倡者，而托尔斯泰本人则宣布了道德进化论的理念。托尔斯泰、克鲁泡特金和艾力赛·邵可侣一起被称为无政府主义的文化三杰²，同时又分别开拓了道德进化论和互助进化论的思想前沿。(图1)

1 Daria Aminova, “5 Russian Vegetarian Writers,” *Russia Beyond*, 2 May 2018. https://www.rbt.com/arts/literature/2016/05/02/5-russian-vegetarian-writers_589231

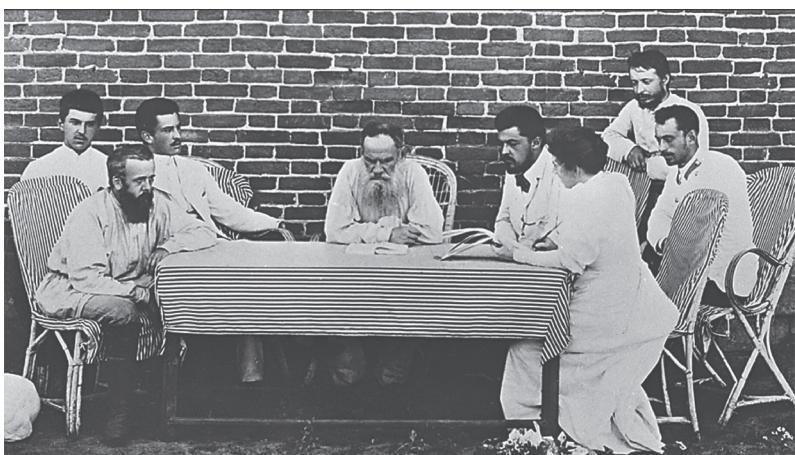
2 Reg Carr, *Anarchism in France, The case of Octave Mirbeau*, (McGill-Queen's University Press, 1977), 10.



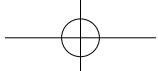
316 《今天》总 126 期



1908 年的托尔斯泰 S Prokudin-Gorsky 摄



托尔斯泰和赈灾人士



达尔文进化论为人熟知，简化地说有两个关键。一是“进化”，俗语说是人类发展由“猴子变成人”，被视为自然规律、历史真理和政治正义。这说法把人类拉下上帝子民的法定宝座，面临要据在自然界的位置重新界定自身的挑战。二是“物竞天择”，即物种发展的自然选择，经斯宾塞解释为“适者生存”，自然界从此被看作一个任意的、野蛮和残酷的场所。赫胥黎1893年做《进化与伦理》出面反对“强者为大”的社会达尔文逻辑，提出人类要靠道德理念来克服自身的竞争本性，但同时强化了道德与兽性的内在对立。³

在达尔文主义的批评者中，托尔斯泰的同胞克鲁泡特金是最响亮的声音。他从1890年以来在欧洲重大思想文化刊物《十九世纪》(*The Nineteenth Century*)上发表一系列文章，提出了另一种进化论原理——互助的进化。克鲁泡特金深切质疑达尔文和斯宾塞越描越黑的自然界图像，那个毫无意义的、残酷的原始竞争场。他用大量研究证明，动物族群(包括人类)内外的“互助和互援”是进化的重要因素。⁴像陈曦在博士论文《动物的诞生》中指出的，克鲁泡特金对达尔文的质问启发了围绕在巴黎无政府主义团体、包括那里的中国无政府主义者对人类前景的另一种思索。⁵若是自然界和包括人类在内的物种进化真相是互助互援的原则，那生物进化的原则对社会制度的改进就有重大意义。⁶

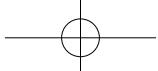
用今天生态研究的语言来表述，克鲁泡特金实际上在说，推动着自然界生命和种群之进化的互助互援，和人们对更好的社会制度的追求颇

3 克服自身的竞争本性，但同时强化了道德与兽性的内在对立

4 克鲁泡特金，《互助论：进化的一个要素》(商务印书馆，2016年)，第5-14页，

5 见陈曦博士论文对李石曾的翻译、巴黎无政府主义的实践和动物观的研究 (*The Birth of the Animal: The Politics of Interspecies Culture in China, 1900—1959*, Ph.D. Thesis, University of Toronto, 2019)。她的研究对我很有启迪。

6 同注3，第2页。



有契合。人类社会应该模仿光大的正是生物界的互助原则。持类似观点的还有他的法国好友艾力赛·邵可倡。艾力赛参加巴黎公社后流亡比利时，是位杰出的地理学家，研究涉及整个地球史，专注考察人类作为后来的普通物种如何加入已经存在数亿年的生物系统，又如何在和其他物种的相互关系中进化。⁷在《进化与革命》等文章中，他很自然地从人类族群与其他物种的互助原则出发来反思人类社会政治和制度的变革，把人类能否在自己的社会实现互助互援的原则看作是进化和革命的关键。⁸

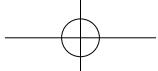
达尔文主义的另一位重要批评者是托尔斯泰本人。他把进化问题提到了生命内在的层面。克鲁泡特金明确了互助做为自然界种群进化的原则及其对社会制度的意义，托尔斯泰谈的却是人类的进化本身。究竟是什么在“进化”？托尔斯塔对这个问题的回答构成了与达尔文的真正分野，也和互助进化论有不同的侧重。托尔斯泰在《论生命》(On Life, 1887)等论著中指出，以对外在物态的观察来解释人类进化过程不免一叶障目，就像一位磨坊主因为磨面需要用水而转去研究河流、像果戈理笔下的人物为了证明大象能像鸟一样从蛋里孵出来而研究蛋壳的厚度一样，虽然有理，却远离了生命的本真。⁹当时的奥地利哲学家鲁道夫·斯坦纳(Rudolf Steiner)有个到位的概括，达尔文观察的是生物进化的外在形式，而托尔斯泰关注的是灵魂的进化，即生命的内在进化本身。¹⁰

7 John P. Clark and Camile Martin, *Anarchy, Geography, Modernity: Selected Writings of Elisee Reclus* (PM Press, 2013); Joseph Ishill ed., *Elisee and Elie Reclus: In Memoriam* (Berkeley Heights, N.J.: Oriole Press, 1927).

8 同上。

9 Leo Tolstoy, *On Life and Essays on Religion* (trans. Almer Moude. London: Oxford University Press, 1934), 3-4.

10 Rudolf Steiner, "Darwin and Tolstoy, A Public Lecture Given at Berlin," 1904年11月3日。引自 <https://southerncrossreview.org/92/steiner-tolstoy.html>。



在斯坦纳看来这也是托尔斯泰身为作家的特点。和摹写生活外在样态的左拉不同，托尔斯泰讲述的是灵魂遭受的挑战、人类生命最深的内在进程。

在托尔斯泰看来，即使在人类政治史上，生命的真实过程也不在社会政治的中心舞台，而是处在边缘和幕后。托尔斯泰和甘地讨论了印度人民受到的殖民压迫：的确，有人类以来就有专制和对专制的服从，这遍布人类的各个社会，但生命的真实却藏在这表象之下，那就是以爱来表达的道德和善。¹¹可以说，托尔斯泰重新定义了人类的进化：道德和善只有爱能够表达，而人类在道德和善方面的进化，才是人真正的进化。达尔文掀翻了欧洲启蒙时代以来高居自然界之上的、不知有其他物种的人文基石，而托尔斯泰使人类的存在再度有了内容。（一年之后赫胥黎也提出道德和进化的关系，但道德却不是进化本身，而是对适者生存进化原理的克制。）

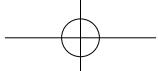
《第一步》问世时，托尔斯泰显然已经想得一清二楚。他指出基督教真正的核心不仅是救赎，即人们进入教会就可以洗清罪孽，而是道德和善的无限完善（infinite perfection）。¹²所有宗教都讲求道德进化，“人类道德的进化”是“一切进步的基础”。¹³然而道德进化需要清晰的步骤和阶梯。在这个阶梯上，人类追求灵魂进化的第一步是自我戒律，其中首先包含着不吃动物。不吃动物之所以是第一步，因为动物食品牵扯到一个与道德感相反的行动：杀戮。

在饮食的节制上，如果人们是真诚认真地向善，首先应该戒除

11 Leo Tolstoy, *A Letter to a Hindu: The Subjection of India, Its Cause and Cure* (1908), Section 2.

12 Leo Tolstoy, “The First Step.” 引自 https://ivu.org/history/tolstoy/the_%20first_step.html 同上

13 同上。



的永远是动物食品。很简单，动物食品是不道德的，且不说会带给人狂躁的情绪。动物食品来自于一个与道德感相违背的行为，那就是杀戮，而且仅仅由于贪婪和口腹之欲。¹⁴

“我要说的核心不是吃动物不道德”，托尔斯泰澄清说，“而是有阶梯可循的人类的进化”。对于在“吃牛肉棒的基督教”和生物界毫无意义的“适者生存”那里打过滚的现代人，“人类道德进化”是托尔斯泰带给新世纪的礼物，它以内在完善做为人类进化的内核和一切进步的基础，而以戒杀作为进化的第一步。

《素食主义浅说》

从托尔斯泰所在的那道地平线看去，积极分享和参与这些重大的人类想象和人文命题，把多种进化论、物种大千世界的互助原则、人类道德进化以及与社会变革的关系引入中国的，是二十世纪初的那批无政府主义者。“无政府主义”常被看作一种政治面目，实际在这道地平线、这个朋友圈里，却是多元而有创意的思想和文化。

不知那些“乱读”过上世纪初各种书刊的读者们是否有印象，托

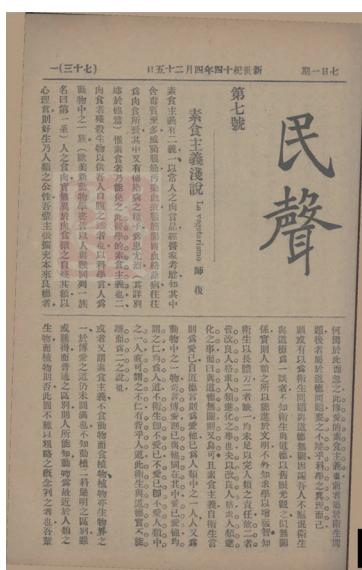
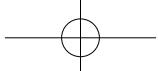


图 2 素食主义浅说



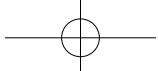
尔斯泰的《第一步》最早被刘师复(1884—1915)引在题为《素食主义浅说》(La Vegetarismo, 1914)的文章里¹⁵；而“素食主义”这个字眼则最早出现在《晦明录编辑绪言》(1913)¹⁶，两文皆发表于无政府主义机关刊《民声》。晦鸣社位于广州，于1912年先后为刘师复及同仁所创，是中国最早的无政府主义社团。这份短短的绪言公布了晦明社的八项约定，包括信奉共产主义、反对帝国主义、工会主义、反对宗教主义、反对家族主义、素食主义、语言统一(世界语)、万国大同。所有这些主张都似乎与五四新文化并行不悖，唯独“素食主义”一条，没有延续到新文化以继。

看似没什么棱角、甚至没什么意思的素食主义，正是中国早期无政府主义的一大特点。不仅后来改名为心社的晦明社，另一个松散得多的无政府主义外围团体，即《新世纪》的主编李石曾(1881—1973)等人发起的“进德会”(1911)，虽不像心社那样旗帜鲜明，也把不食肉、不吸烟与不做官、不纳妾、不用仆人等一起写进了会章，认真当作最终要达成的目标。“进德”这个古董兮兮的晚清字眼，正是“道德进化”的缩译。在巴黎创刊的无政府主义机关刊《新世纪》1907年发刊，1908年刊登了《互助论》的部分章节，其无政府主义团体“世界会”的主要成员里除了素食者，就是素食主义的支持者。在中国四大无政府主义团体中有三个主要团体创办人食素，包括心社刘师复、世界会的李石曾及稍后的张静江、中国无政府党创办人江亢虎。他们虽然在其他方面见解各异，在茹素方面却完全一致。

“素食主义”凭什么可以和“万国大同”、“反帝国主义”的重大字样平起平坐？这反映的是托尔斯泰的朋友圈乃至心社和世界会成员对于人类进化的一种坚持。这坚持说白了有两点：其一，人类进化是道德进化

15 刘师复，《素食主义浅说》，《民声》第7号(1914)，第74页。

16 引自《晦明录编辑绪言》，《无政府主义思想资料选》(上)(北京大学出版社，1984)第269-270页。



而不是猴子变成人，其二，进化和革命是两回事，人类的进化不可以简化为社会制度和物质文明的进化。前一点托尔斯泰已经讲得清楚，而第二点，则是刘师复所要面对的辩论。包括一些无政府主义者在内的不少进步和革命人士而言，人类的进步只需考虑政治制度、物质文明、文化和教育的进步，不需要兼顾人与动物的互助关系、不需要考虑生命而非社会意义上的进化。在师复《素食主义浅说》的上下文里，和他保持通信关系的俄国世界语同志会的同仁显然就是这么看的——当时师复和心社同仁是世界语在中国的热情传播者，《民声》上的外文乃为世界语。称师复为“中国无政府主义之魂”的克瑞卜（Edward Kreb）观察到，在刘师复的欧洲同志看来，心社奉行素食主义的章法有点过火得“令人困惑”。¹⁷若是为了健康则可以接受理解，但若说是为了“博爱”，那就不免有点奢侈，毕竟人类正遭受着强权政治的空前压迫，比动物被杀远为惨烈，所以在当前世界，救人是比救动物更重要的事。¹⁸

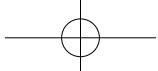
可以说，《素食主义浅说》是因为师复发现了和俄国同仁在“进化是不是革命”这个大问题上的分歧才写的，虽然他没有这样表述。显然，师复不准备用革命——反抗人类社会的各种强权，来代替人类道德进化。《心社趣意书》曾明确阐明，选择素食是为了“成高尚之人格，保清明之志气”。¹⁹《素食主义浅说》则提醒俄国同仁说，素食不仅是为了医学的目的即身体健康，而是为了“博爱”。出于博爱的素食，是为了“改良人格，求人类进化”。²⁰“人格”包含道德自律和原则，和博爱一道属于“人类道德进化”的维度。师复甚至用“好生”来形容人类道德的内涵，表述

17 Kreb, Edward S, *Shifu, The Soul of Chinese Anarchism*. Rowman & Littlefield, 1998, 103.

18 同注 15。

19 《心社趣意书》，《无政府主义思想资料集》上，235 页。

20 同注 15。



为“人类之公性”和“本来良德”。²¹师复所保护和维护的是人类道德进化的必要性、托尔斯泰人文思考的核心。

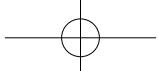
为了替人类进化的必要性辩护，师复引入了互助进化论的思想资源。他指出人与动物属于“同门”中的“同类”。把“与人最近”者中“痛苦最甚者”撤下餐桌，正顺乎“同类”应有的本能，也合乎动物与人类的相依互存之天地至理。按照他的理解，人类自有史以来便与36万6千种已知的动物在地球上共同生息。而“人与禽兽之可以共同生息于世界之上者，其中实别有至理存乎其间也²²，”这“至理”就是进化的互助原则。刘师复对克鲁泡特金的理解相当到位，既然互助是万物进化的原则，是存在于生物本性之内的，那吃动物就是人类对自己“互助”天性的悖反，“无异于肉食兽之自残其类”。而且，既然人与禽兽都是动物，是同类，那么人类族群和动物族群遭受的是同样的强权压迫。救动物而不救人类当然是不对的，但救人类即不必素食之说同样荒谬。“一方面言救人，一方面又滥杀广义的同类(即禽兽)”，岂不“自相刺谬”？²³

刘师复的回答可以这么解读：革命或社会政治变革(救人)不能取代人类的进化(素食)。因为对互助进化论和道德进化论都情有独钟，师复带进中国视野的是不同于五四新文化的政治和道德前沿。对于他，世界和中国要面对的核心问题既不是赫胥黎式的人性克服兽性，也不是鲁迅式的青年必胜于老年，而是彻底的反强权，或着说，反最广义的强权。在他这位《新世纪》和《互助论》的忠实读者看来，包括人类在内的自然界生物族群已经在互助的进化过程中，而且人类已经有了道德进化的途径。世界上唯一破坏互助原则、逆反道德进化的，是各种形式的强权和制度：从帝国主义、到已成为战争代理的民族国家、到对同类的压迫

21 同注15。

22 同注15，第75页。

23 同注15，第75页。



等等。互助原则和道德进化的进一步实现，意味着既要反对帝国主义的强权、种族和性别压迫，又要反对人对动物同类的暴力。“素食主义”之所以会和“反帝国主义”、“世界大同”并列于晦明社章程，因为它代表着不可简约的人类进化维度。即使晦明社八条约定中的其他七条都划归“社会变革”，“素食主义”却属于人类本身的进化，而且是第一步。

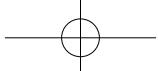
读着师复的文字我不由扼腕，为什么如此重要的问题却不见更多人讨论，大家的关注都去了哪里？不仅如此，人类道德进化论和互助进化论都已兜兜转转地来到中国，但和我们熟悉的五四新文化却没什么关系。新文化先驱者鲁迅、周作人、胡适、陈独秀笔下那些充满了进化论气息的论述，细读之下，并不见“互助”和“进德”展现的前景。陈独秀接手的新文化运动阵地《新青年》，以德先生、赛先生、十月革命而知名，而克鲁泡特金，托尔斯泰、邵可侣、刘师复、《新世纪》，虽然代表着对于达尔文进化论的进化，却悄然不闻。没有他们声音的五四新文化，似乎漏掉了很重要的什么。

暴力与进化

可能会漏掉的，是一种重要的人类想象，革命和进化的分野，认知暴力的机会。

在后两点上，艾力赛·邵可侣的重要性凸显了出来。和比他稍后一点的刘师复一样，邵可侣对素食主义者的看重，实际上坚持的是革命和进化的分别。在邵可侣这里，坚持进化和革命的分别有重要意义，那就是去除生命意义上的暴力。在他看来，人类已经习惯的暴力不是社会和经济制度的变革可以抹除的，而必须通过进化的实践来去除。艾力赛·邵可侣和托尔斯泰在一点上相同，对于他们，暴力就是暴力，没有其他的名字。

暴力的第一个场所是屠宰场。托尔斯泰花去相当篇幅摹写屠宰场。



一头“好看的、黑色但腿上有着黑白的斑点、年轻、匀称、健壮、充满活力”公牛的被杀，尤其漫长而痛苦。它的尾巴被绞纽起来，狠狠地下拽，剧痛使它窜起，眼白变得血红，却没有进到等着杀它的地方。于是它的尾巴又被绞纽起来，狠狠地下拽。当它终于进到那个槽里，杀它的利器却没有命中，一切周而复始。它被屠戮的整个过程都有知觉，当头被割下时，腿脚还在抽搐。屠夫们内心的挣扎说明“人们是多么本能的厌恶杀戮”，而同时，人们又如何因为种种原因，放弃了自己的天然感受”。²⁴

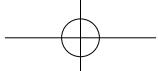
短短几年，大洋另一边的美国已率先将屠宰场和养殖业纳入了工业化进程，成为暴力的另一个场景。是社会主义者刘易斯·辛克莱1906年的《屠场》让世界看到，芝加哥附近那片浓烟滚滚的烟囱群，实际不是钢铁厂而是屠宰业。怀着美国梦来到这里的立陶宛移民径直被带到一片“直接天际，宛如一块巨大幕布”的黑云之下，意识到他们所闻到的是血腥，所听到的是无数只动物的声音。

一种有成千上万个微小的声音汇成的声响……它像春天里蜜蜂的嗡嗡声，森林的簌簌声，它使人想到人头钻动的集市、人喊马嘶的战场。只有侧耳倾听你才能够辨别出，那原来是动物发出的声音。远处千万头牛的低吼，千万头猪的嚎叫！²⁵

工业化的屠宰和养殖是典型的生命政治体制：机械化的流水线改变了屠宰的程序：托尔斯泰笔下那些负痛挣扎的动物们如今倒吊在轧轧运转的链条上无法挣扎，被整齐有序、按部就班、准确无误地割破喉咙、开肠破肚乃至大卸八块。而底层的、没有其他选择的劳动者处境，像

24 同注12。这里和以下的引文皆系笔者译自英文。

25 辛克莱《屠场》，第二章。



《屠场》所揭示的那样，和动物“原材料”并无两样：剥削、奸污、恐吓、任其死亡，被否定了自身的本性。

艾力赛·邵可侣没能读到《屠场》，但却描画了第三个暴力的场景，那就是对其他种族的暴行——他在《论素食主义》(*On Vegetarianism*,

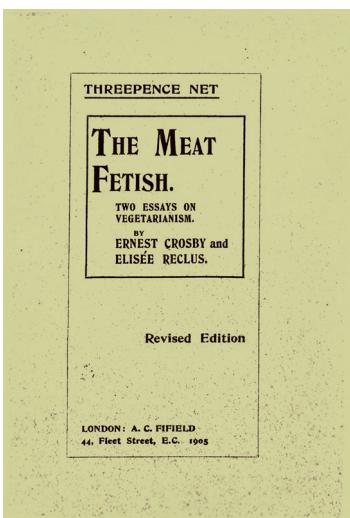
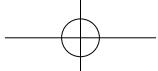


图3 邵可侣和克劳斯比合著的书

1901)一文中特别提到八国联军屠杀中国人的场景。²⁶艾里赛先是谈到大街小巷的屠宰场，谈到他曾经从几个人不顾一位老妇人的哀求合力宰杀一头猪的情景中，第一次目击了人们对另一个生命的暴力屠戮。他们通过操控和强制猪挣扎的身体而完成了屠杀。而在他的有生之年，这同样的暴力已经从杀害动物转向了杀害其他人类族群。他看到八国联军士兵用类似的逻辑，通过操控强制着华人的身体来完成屠戮，“把华人用他们自己的衣服和

辫子绑在一起投进河里”，使他们没有一个人可以浮出水面，还“逼着囚犯挖坑然后再在坑里枪毙他们”。“这样的刽子手究竟是谁？”他问道。——“正是我们自己。”但为什么人们会用类似对待屠场中的动物的方法对待另一些人类族群？为什么那些“受过母亲呵护、在学校里学过怎么说‘正义’和‘善良’的人们”、那些可能就住在街角“哪天说不定就能碰见”的人们，会“享受”这样的暴行？为什么有人挑起战争、有人有

26 Elisee Reclus, “*On Vegetarianism.*” Clark & Martin ed., *Anarchy, Geography, Modernity: Selected Writings*. Oakland: PM Press, 2013, Ch. 13.



意图地对另一种肤色的人民施暴？答曰，因为人们还在为了吃而杀戮。

屠宰场的暴力和帝国主义的暴力不仅相像，在艾力赛·邵可侣看来，两者还是因和果的关系。实际上，对动物的施暴是对其他人类种族施暴的根源：

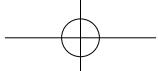
在这些自称为“文明使者”的刽子手们所吃的食品和他们残暴的行为之间难道没有直接的因果关系吗？不也是他们说，带血的食品是健康、营养而使人聪慧的吗？不也是他们总到血污满地、腥臭四溢的屠场逛吗？牛和人的骸骨有多少区别？一旦某个上级发了令，某个遥远的王室说“别留情”的时候，是对动物的杀戮使得杀人变得容易了。²⁷

也就是说，在艾力赛看来，对生命施行的暴力是一样的，不论对人还是动物。一种暴力会引发另一种暴力，针对动物的暴力会扩展转移为针对其他弱小族群的暴力，会导致和助长着对人类内部其他族群的暴力。而这，就是他所说的“因果关系”。这里，艾力赛用简单语言指出了两个有理论意味的概念，一是暴力的根源，即为了吃而操控和杀戮动物，一是暴力的转移，操控动物身体的杀戮可以转移为操控弱小族群的暴力。

暴力的根源及其转移，是许多社会革命者和资本主义批判者三缄其口的秘密。但却惊人地成为《屠场》那个时代新兴屠宰工业的技术核心。学者淑金(Nicole Shukin)抓住了这个技术核心，那就是为了宰杀动物而发明的机械化的流水程序。²⁸这里，暴力不再是个人和族群的行为，而

27 同上，第159页。

28 *Animal Capital: Rendering Life in Biopolitical Times.*
University of Minnesota Press, 2009.



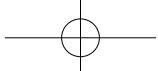
是经由某个技术来转移为一种操控动物身体、防治它们挣扎的体系。这种操控被杀者身体的技术体系在历史的下个时刻，润滑无痕地转成了对一切身体、特别是劳动者身体的操控体系。她做了个你想不到的研究，福特主义和屠宰场系统的关系。汽车大王福特曾深受“干净利落有效”的工业屠宰场的启发，后来干脆把屠宰流水线翻版为生产流水线，成为大工业资本掌控和利用劳动力的生产体系——福特主义。

也许正因看到暴力的根源和转移，艾力赛和巴黎无政府主义者同仁们才没有以社会革命取代人类进化。相反对于他们，暴力是个必须由人类进化来解决的问题。在艾力赛看来，停止吃动物代表的正是人类作为物种下一步的进化任务。这一次的进化要求“把动物当作朋友而不是肉来享受”，意味着从“种群竞争中的毁灭者的角色”中退出。²⁹选择素食主义意味着和人类能够周围其他的生物一起和平地生活。“我们要把自己所有的这片地球变得尽可能地美好，不仅为我们自己，也为我们的动物们”。³⁰

对于他，人类的进化必须由实践达成。从接触过的资料看，法国巴黎无政府主义是互助、互援、平等、非暴力等价值的最热忱的实践者。这是非常有特点的一群，有自己独特的文化，有敏感的政治立场和时代关注，有人有巴黎公社的经历，有人有社会主义的过去，有人有街头运动和流亡的经历。他们当中不乏科学人士、知识分子和作家。在二十世纪的起点，实践互助主义、社会教育、女性主义、素食主义和简单生活方式是他们共同的重心。如法国革命女性路易·米歇尔(Louis Michel,1833—1903)，巴黎公社的参与者、女权主义者、作家、素食者。同为素食者的还有艾里赛同为无政府主义地理学家的哥哥艾利(Elie

29 同注26。

30 同注26。



Reclus)和侄子保罗·邵可侣(Paul Reclus,1858—1941)。³¹

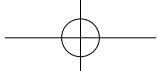
李石曾、吴稚晖等巴黎世界会的中国同仁们曾“与法无政府党人游”(师复语),邀保罗·邵可侣、社会主义者南达(Alfred Naquet,1834—1916)和里昂市长霍欧礼(Herriot)为世界会的参与者和常客,以法无政府刊物*Les Temps nouveaux*(其主编Jean Grave(1854—1935)是邵可侣一家的密友)为《新世纪》的源泉,深知进化是实践的道理。李石曾以创建豆腐工厂、推动勤工俭学作为无政府主义“互助”实践的一部分。作为一种社会变革不能取代的人类进化实践,素食主义是不少无政府主义者多年的坚持。正因此,世界会同仁张静江在抗战爆发后,从一位不彻底素食者变成了彻底素食者,以表示和一切暴力的彻底断绝。

托尔斯泰和刘师复将素食主义确立为人类走向自身道德完善的第一步,李石曾则追随艾里赛·邵可侣的反暴力实践,把不吃动物当作防止人类走向退化的最后防线。他们共同守护的是一道物种共生的地平线,一个没有强权和暴力、不同物种和族群和平互助的视景,一条人类走向无限完善的途径。

结语

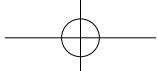
一个世纪过去了,人类的进化似乎仍然是今天的秘密。随着美国生活方式全球化,人类为了口腹之欲每年杀掉700亿动物。而同时,素食主义却无法进入中国思想人文领域的伦理和政治想象,不仅如此,戒杀、护生、卫生(保卫生命)、好生、同类、良德等概念也从代表人文价值的词汇库里悄然失踪。我知道,有朋友会提醒说,因为有国族、阶

31 见 Paul Reclus, “A Few Recollections on the Brothers Elie and Elisee Reclus.” Anarchy Archives: A Online Research Center on the History and Theory of Anarchism.



级、贫富、性别和种族政治，人类作为物种不能成为普适的想象单位。有人觉得关注民族国家和人类族群间的政治、平等与正义才是正事。然而，人类进化这件事是否就不再成立、不再重要？在政治分析中分开的生命，在历次疫情中却紧紧联系着：新冠病毒不认识族群、性别或国籍；引发西班牙流感、SARS、MERS、依波拉、猪流感禽流感的病毒也不。也许，每天面临屠戮的动物和日渐消亡的生物界都还在等待，等待着我们更多的人共同迈出那向上的第一步。

2020.5.16



精神维度的拓展

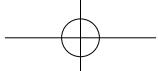
——佛教生态思想与人文批评笔谈

张嘉如、孟悦

纽约市立大学布鲁克林学院现代语言文学系张嘉如教授是亚洲和中文生态文学批评的重要先行者之一，长年致力于亚洲和世界生态人文的跨文化研究，涉及领域包括环境正义、动物研究、气候变迁纪录片和文学文化、佛教环境学和动物伦理、以及禅宗生态美学等。她著有《全球生态社区想象：中西生态批评实践》(*Global Imagination of Environmental Communities*)，发表过大量英文论文，并主编《中国环境人文：来自边缘的环境实践》(*Chinese Environmental Humanities:Practices of Environing at the Margins*)、合作编辑*Ecocriticism in Taiwan: Identity, Environment, and the Arts*(《台湾生态批评：身份、环境与艺术》)、《动物之心》、以及《台湾文学》的动物翻译专辑。向张教授约稿时，正值她在思考佛教幸福观与当代生活及生态人文批评的关系，于是便有了这个笔谈。

孟悦：我们生存在生态灾难频繁的气候变迁的时代，又刚刚经历了新冠疫情。您认为从人文和文化角度，应该怎样看待我们面对的症结和前景？

张嘉如：童话似乎总是这样结束的：“从此以后，他们永远过着美好幸福快乐的生活”——这样的结局表达出人类对永续美好生活根本原望。对“永远”与“美好幸福快乐”的追求深植于我们DNA里，几乎

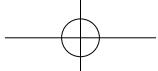


是人类物种生存的本能。但什么是幸福？我们一直把这当作物质上的追求，努力不断发展进步，追寻永生不死，渴望青春永驻。从古代秦始皇求仙丹，到当代各式保养品、美容整形、奈米修复、干细胞治疗，甚至到火星移民计划等无不是例证。

然而，富足的生存却不是达到幸福和永恒的途径。相反，越富足、越抑郁是世界普遍现象。联合国 2017 年发布的《世界幸福报告》，在第三章“中国的成长与幸福，1990—2015”中明白写到：“过去的二十五年中国的实际 GDP 人均已超过五倍，此为前所未有成绩。到 2012 年几乎每个城市平均来说，每一个家庭都有一台彩色电视机、空调、洗衣机……我们一般会认为人们的幸福感也成正比地上升。然而，2012 年的幸福感却大幅低于 1992 年。¹”多数发达国家的人民罹患心理疾病的比发展中国家高。美国大约每五人就有一人罹患某种程度的心理疾病。² 2016 年世界幸福感最高的国家丹麦实际是个忧郁症高发的国家。有个笑话说：一位丹麦语老师问学生：“你们知道为什么说丹麦是世界上最幸福的国家吗？”自答曰，“因为不幸福的人都自杀了！”³

而因为不幸福，人们更执着于物质的富足，乃至逃避全球经济体系衍生出来的新现实，如全球气候变迁、环境污染，世界贫富悬殊、世界军事角力。

- 1 请看联合国《世界幸福报告书》(World Happiness Report 2017)，第三章 *Growth and Happiness in China, 1990—2015*。<http://worldhappiness.report/wp-content/uploads/sites/2/2017/03/HR17-Ch3.pdf>
- 2 Deidre McPhillips, “U.S. Among Most Depressed Countries in the World.” U.S. News. 9/14/2016. <https://www.usnews.com/news/best-countries/articles/2016-09-14/the-10-most-depressed-countries>。
- 3 请看张墨的“全世界最幸福的国家，为什么如此抑郁？”《15言》，12/19/2016. <https://www.15yan.com/topic/bie-chu-Elsewhere/i9Z9eNpT0x>。



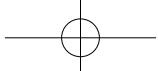
有人继“人类世”的说法后，将当今时代命名为“资本主义世”，这样的命名指的是地球已经进入一个危险的新世代。⁴人类为了追求美好生活而不成比例地加速生产与开发，以至对地球资源的索取和对非人类空间的入侵已经促发第六次物种大灭绝。地球资源已无法继续维持资本主义式的美好生活。地球也没有任何一个地方可以幸免于自然灾害的威胁，即使是已开发国家富裕的地区。然而，即使物质消费与无止尽发展的童话无法成真，我们仍不愿面对环境危机的真相。现在的人类如同乘坐在一艘在沉沦中富丽豪华的铁达尼上，在船长宣布即将发生船难之时，在豪华舱的乘客还在否认真相，继续在船上享受各式各样的美食和娱乐。⁵这里，全球中产阶级的富足生活和幸福感已经分离，而和惧怕失去、焦虑联系在一起。

孟悦：您说得有道理。幸福本就不是来自物质，而是和心灵和精神诉求有密切关系。能否这么说，似乎全世界的中产阶级的文化越来越沉迷于物质生活消费和财富占有，反而是诗歌更多承载着对生命更高意义的质询？当代打工者们的一些诗歌清楚展示了物质生产对生命更高意义的剥夺，表达了对内在价值的渴望，这是否也精神意义的幸福诉求？

张嘉如：谢谢您将这个主题延伸到文学层面来探讨。我认为当代打工诗写出了资本主义世下的被牺牲的“裸命”(bare life)族群的声音。我曾在《建设后工业时代的香格里拉》一文中也写到一些。比如，郑小琼

4 “资本主义世”一词为 Jason W · Moore 提出。请参考 *Capitalism in the Web of Life: Ecology and the Accumulation of Capital*. Verso Press, 2015.

5 英国广播公司 (BBC) 指出，根据世界气象组织 (WMO)，近年的二氧化碳排放量增幅比过去 10 年的平均水平高出 50%。科学家们认为，这意味着世界各国欲共同达成将全球温度限制在摄氏 2 度以内的目标难以实现。Matt McGrath, “Record surge in atmospheric CO₂ seen in 2016.” BBC NEWS, 10/30/2017. <http://www.bbc.com/news/science-environment-41778089>。



在她的诗歌里一再表达“无家可归”的悲恸：工业化的挖掘机“伸出巨大的钢铁巨齿”，“从大地深处挖断了祖先与我遥遥相望的脐带”。⁶她也写出了在工业化流水线上变成机器的感受。在《生活》一诗中她写道：

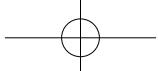
你们不知道，我的姓名隐进了一张工卡里
我的双手成为流水线的一部分，身体签给了
合同，头发正由黑变白，剩下喧哗，奔波
加班，薪水……我透过寂静的白炽灯光
看见疲倦的影子投在机台上，它慢慢地移动
转身，弓下来，沉默如一块铸铁⁷

生态文学评论前驱鲁枢元教授称这些由农村流转到现代都市的农民工诗人为“陶渊明沉沦的后代”，因为他们离开了乡土，迷失在现代工业化的机器轰鸣中，被困顿在一个钢筋水泥的“樊笼”里。当然，打工诗与田园诗的创作冲动是背道而驰的，但二者也有相似之处，那就是他们都在追求一种美好的生活，而这种美好都与能否“回归”有关。

这里我借用当代哲学家阿甘本(Giorgio Agamben)的术语，也许有助于从另一个角度解读他们的诗歌。“裸命”指人的存在被放置于政治法律的例外状态之下，将之化约成为生物层面上的存在形式。农民工这个族群在生命意义和价值上质询和发声，也可以诠释为对资本主义体系下毫无主体性、被剥夺政治生命的边缘“裸命”存在的形而上的抗争。它直指一种全盘对身体和精神在生产过程中的异化、生命根本价值的抹

6 郑小琼：《郑小琼诗选》，花城出版社，第137页。

7 张嘉如，“建设后工业化时代的香格里拉——鲁枢元的生态批评与陶渊明的桃花源精神”，《中国环境人文：来自边缘的环境实践》（中译版尚未出版）。



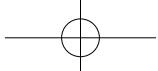
杀、以及政治生命的否定。阿甘本的政治视角有助于我们重新来审视关于生存、生态、生而为人这三个命题的关系：生存，包括人类和其他动物在生物层面的生存；生而为人，人类在政治层面的生命意义与道德义务；与生态，即环境和物种在当今资本主义世下的面临到的种种苦难。



图 | 曼哈顿街头的街友和麻雀（张嘉如摄）

这是我在曼哈顿拍到的一张照片。今年三月初，在纽约即将进入全面进行居家检疫的前几天，一位退伍军人在百老汇大道上乞讨，为他怀孕的妻子募钱。一只疑似受伤的小麻雀一直依偎在他的身旁，寻求保护。他喂它吃东西，也告诉我，这小麻雀接近并信任他，给他带来了说不出温暖与感动。这桩看似平凡的事件，但却极具环境人文精神。生而为人，在面对环境灾难之际，能够借由跨物种同伴情谊，醒悟到万物众生本为命运共同体，以及生命、生态网络的脆弱，也许可以将它视为是当今“资本世”下的一丝希望吧！

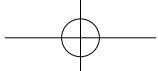
孟悦：当代生态人文批评是如何看待这种幸福感的缺失的？



张嘉如：当代生态人文批评一直关注环境和生态家园受到的破坏，这是幸福感缺失的直接表现。我们都知道，中国环境文学写作从上世纪八十年代开始，例如《中国绿色时报》与《环境文学》同时创立于1984年，中国国家人与生物圈委员会(MAB)于1999年创办了《人与生物圈》杂志。许多作家参与了环境保护意识的宣传并担任这些绿色文学杂志的编辑。1984年，女作家高桦提出“环境文学”的概念，当时占主导地位主要是环境报告文学，突出的有徐刚的《伐木工，醒来！》(1988)和陈桂丽的《淮河的警告》(1999)等。徐刚的报告文学常被誉为“中国生态文学的先驱”，它展示了部分地区砍伐丛林和森林的严重后果，后来影响了国家的林业政策。

但不少生态人文批评者非常清楚，生态和环境不仅是现实问题，更是人文和精神层面的问题。在他们看来，生态危机的起源是缺少精神意义和价值的生存，即没有超验层面的生存。杜克大学环球研究所所长、历史学家杜赞奇(Prasenjit Duara)更是把超验性维度(the transcendence)的丧失看作现代性和生态危机的根源。所谓的“超验”指的是超越此时此地的意思，也就是在另一个超越表相的领域里存在着关于这个世界的真实。它代表一种道德权威，可以防止现代人对自然资源无止尽破坏和剥削。在《全球现代性的危机：亚洲传统和可持续的未来》一书中他指出，超验性在现代思想文化中普遍沦丧，为生态危机的滥觞，这种沦丧剥夺了任何物质包括人本身具有的超验性意义，从而合法化了现代系统对生态的为所欲为。⁸他强调亚洲宗教和排他性强的亚伯拉罕宗教不同，具有温和、包容与综合的超验性维度。儒、佛、道、印度教的传统和实践在人类社会遏制生态危机中具有重要潜能，可以为世界“可持续的未

8 Prasenjit Duara, *The Crisis of Global Modernity: Asian Traditions and a Sustainable Future*. New York: Cambridge UP, 2014.



来”提供范例。

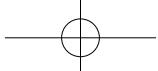
鲁枢元教授也同样强调精神领域和超越性的价值对于生态建设的至关重要，他力图摒弃西方现代性的影响，而从中国传统文化中寻找精神源泉。在《陶渊明的幽灵》一书中他指出，当前环境问题症结在于人文危机，而人文危机乃是精神危机，必须重新阐释足以超然物外的人文价值和陶渊明精神，才能建构可以拒绝现代物质主义进步观的批评框架。⁹

这类超验诉求和精神的体验，除了是道德权威的来源，也是幸福感的渊薮。《心经》里面讲的“到彼岸”就是佛教对超验的表述，而在古希腊人的想法里，*eudaimonia*，即美好，也脱离不了对形而上层次的追求。¹⁰在当前环境危机、动物灭绝危机的时局下，不少人对幸福问题的讨论都注意到了佛教。尼采曾说：“佛教是历史上唯一能真正实证的宗教。”大家可能听说过，很多修行者在打坐当中，他们的脑波会呈现高频率的伽玛波，此为幸福感的来源，也难怪近年来Owen Flanagan教授具体提出了“佛教幸福观”的观点。¹¹如果我们把佛教福祉当成一个学程，它始于我们探求生命究竟的愿望。我们投身将个人的从生死与“我”的幻象中解脱出来，然后回归到世间为众生服务，营造一个具有慈悲心、众生平等的社区。在这种以佛教出发的社区福祉论中，人类的幸福、动

9 鲁枢元。《陶渊明的幽灵》，上海：上海文艺出版社，2012。

10 英文中的happiness，古希腊文 中 *eudaimonia*，曾是引发古希腊哲人热烈探讨基本的哲学命题，是古希腊乃至整个西方伦理学、政治哲学和实现人类至善的终极关注，涉及我们是否幸福快乐、福祉是什么、从哪里得到幸福快乐等问题。字源上，*eudaimonia* 是由 “美好” ("eu" / "good") 和 “精神或神祇” ("daimōn" / "spirit") 组成，

11 杜克大学的哲学系与精神生物学教授 Flanagan Owen 在 *The Bodhisattva's Brain: Buddhism Naturalized* 一书里开始出现佛教美好生活的论述，他称其为 *Buddhism eudaimonia* . Flanagan Owen, *The Bodhisattva's Brain: Buddhism Naturalized*. Cambridge: The MIT Press, 2001.



物福祉与环境净化可以非常清晰地联系为一体。我认为，佛教以慈悲为主导的关怀论、“超验智慧”的传承及社群基础，它的福祉论很值得文学和人文领域的再思考。

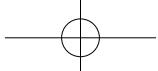
孟悦：以精神作为基础的幸福感，与中产阶级的心灵鸡汤有什么不一样？

张嘉如：那些建立在个人物质愿望、身体和情感满足上的“美好生活”跟生命根本问题实际是格格不入的。当前物质文化和为资本经济服务的“心灵鸡汤”(chicken soup for the soul)最可怕的地方在于它以物质和感官、感觉和感情上的安全感取代了存在最根本的精神安全感。

神话学家坎伯(Joseph Campbell)曾说，我们将永久(everlasting)与永恒(eternity)这两个概念搞混了，前者是时间的持续，后者则不在时间之内，是每一个当下都可以经验到的。大多数人所依赖的好感觉都不是那种永恒的本质。心灵鸡汤提供暂时性的安慰和激励，实际是快速工商竞争社会下的产物，是减轻病状却不去病根的安慰剂。在美国盛行的身心灵合一瑜伽是一个很好的例子，承受巨大压力的上班族在中午休息到健身房去上一堂瑜伽课，将身心重新调整之后再回工作岗位继续投入高效能的机械式工作。这对生命根本问题并无触及，我们得到的只是永恒意义上的精神安全感的替代品，反而加深存在的焦虑感。

有人很早就知道生命的无常，有人则在面对亲人的死亡时，开始了解到这一点，明白了物质世界有形有相的一切都不是永久。知道生命和物质世界的虚幻短暂以后，内心就会萌生去了解生命的深层答案的诉求和渴望，就像电影《黑客帝国》(*The Matrix*)里的主人公意识到自己生活在一个假象里面，于是毅然决然地走出去，探求世界的真相。当已知物质有形世界的短暂虚幻，却又找不到其真正的意义时，就会有不满足和不安全感。在佛教故事中，这往往是下决心探讨生命的真理、寻找永恒美好幸福的第一步。

对生命疑惑感到不安并寻求精神安全感最有名的例子，是慧可“心

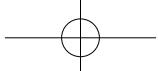


不安”的故事。《无门观》第四十一则“达摩安心”里这样写道：“达摩面壁。二祖立雪断臂云，弟子心未安，乞师安心。摩云，将心来，为汝安。祖云，觅心了不可得。摩云，为汝安心竟。”一个人若为了求得美好生活而自断臂膀，这似乎是一个悖论，但其体现的却是他对生命的究竟意义的最大渴求。

前面提到打工者们的诗歌，可以说是心灵鸡汤的对立面。你说得对，这些诗歌表达了某种未得到究竟时的不安乃至痛苦。比如你提到的许立志著名的《铁月亮》的诗句，“我咽下奔波，咽下流离失所/咽下人行天桥，咽下长满水锈的生活/我再咽不下了”，他所感受的痛苦和承受的极限都是真实在目。你说可能对于慧可来说，断臂远不如忍受无明、无价值无意义的生存本身更痛苦，这也是个有意思的解读。打工诗里面所谈的苦是资本经济结构下所产生的苦，但这个苦却又同时折射普世层面的苦。佛教把这些不同形式的“苦”看作普世的第一个真理，是追求美好人生的前提。

基本上，佛教把无超越性的生命看成痛苦的。在很多时候，我们了解生命究竟的渴望是被压制下来的，或无从寻求出路。在《楞伽经》里，大慧菩萨向佛陀提出一串总结为“108”个各式各样的与生命、世界宇宙和道德相关的问题，如为什么世间会产生爱欲？大地、星宿、日月这些是如何构成的、如何存在的？为什么我们出生在现这个世界？何以佛戒人食肉？大慧的这些问题代表很多人对世间一切的质疑，以及寻求解答的基本本能。

实际上我们很多人儿时都有类似的疑问。我小的时候一直追问我父母，我为什么不是你？为什么我有身体？为什么有这个世界等问题。存在对年幼对心灵来说是一个大问号，然而许多人在成长过程中，了解生命与存在真相的愿望和好奇被其它欲望所取代，或被集体建构出来的美好生活目标压抑下来，乃至思考人生问题反而被视为是不实际的空想。如果关于“我是谁”这个根本的疑问被压抑、被否定乃至被嘲笑，



那实际上是对人与生俱来的本性的压抑和否定，如何会感到幸福？

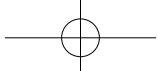
所以建设幸福美好的生命与社会，应该鼓励那些对生命根本问题的探究，而不是压抑这种追问，只求得感觉上过得去。快乐或美好生活是建立于对生命真理的契而不舍地追求和了悟，这就是佛教特有的角度，这一点和儒家、现代世俗化了的基督教不尽相同。我们都知道释迦摩尼佛的故事。他在未成佛之前为悉达多王子，多过着皇宫奢华的生活，在出宫时看到生命生老病死的实相后，才理解到他生活在父亲打造的一个完全没有苦难的假象里，像我们现在的购物城和娱乐文化。当他看出了虚幻，便义无反顾出家悟道，一个人在菩提树下冥想四十九天，最终成佛。不是佛教徒的人也崇敬他，因为他代表的是我们内心那种想了解为什么来到世界的渴望，和达到那种了悟生死的境界的希望。

孟悦：为什么您觉得生态人文批评和实践应该和佛法接轨？

张嘉如：佛教对生态人文批评可以贡献之处很多。前面你提到，佛教对现实的体认和中产阶级的物质观是针锋相对的。佛教提醒人们所执着的中产阶级物质生活不过是幻象，而脱离这个幻象的途径不是另一种物质观或心灵鸡汤，而是启动一个“到究竟彼岸”的旅程。

从生态人文批评来说，早期法兰克福学派和当今物质生态批评对资本主义、全球化和现代性有很深刻的批判，但是未触及到人性更深刻的需求，就是对生命根本问题的追寻。当今有些生态学者想从物理学来弥补精神性的缺席，如，据史宾诺莎的观点建立某种活力物质论，最有名的就是政治理论家珍·班内特¹²，她把非人类中心的活力物质观包括到政治思考中来。但是从佛法的视角来看，这些新颖的“物说”(thing theory)有点本末倒置，因为根本的问题是制造问题出来的人。追根究

¹² 见 Jane Bennett, *Vibrant Matter*. Durham: Duke University Press, 2010.



原来说，“万法唯心造”。¹³当今的新自由经济体系实为人类贪婪意识的所生，就是例证。

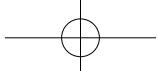
就追根溯源到人性的根本问题这一点看，西方生态批评理论的资源还是贫乏。而佛教对人性根本问题已经有很确切到位的描述，比如佛教称贪嗔痴为人性的“三毒”，它们实际上是人性内部的生态问题的起源。若不直接切入人性里以“我”为出发的贪婪、怨恨和虚妄，从净化意识开始，就无法根本上解决生态环境问题。佛法对治贪婪怨恨和虚妄的方法为戒定慧，即自律持戒、禅定和出世间的智慧。这里佛教提供了确切的内在性的概念，切中要害、有理论性。佛教不把环境问题与人性的贪婪怨恨虚妄看做是可以分开讨论的两码事。台湾一些致力于环境生态保护的佛教团体提出“心灵环保”的概念，正是这个原因。

在人文领域，了解佛教所说的这些人性、心灵和意识的内容和理论，更是非常重要的，这在当代人文领域还是个缺失。杜克大学环球研究所所长杜赞奇指出，灵性和宗教团体实际上是亚洲国家应对生态危机的先锋，比如中国道教协会彰显道教是“绿色宗教”，而老子是“环境保护神”的地位。这些亚洲宗教和灵性传统与当代的关怀相结合，是现代性下的希望。¹⁴佛教是东方文化精神生态的一大瑰宝，在当今人类世下更显其急迫性。（孟悦：是的，世界上所有伟大的现代文化都体现者当地宗教和灵性传统的影响。）两千多年发展下来，中国佛教在现代思想中也已累积了很多经验、论述和资源，有太多的东西可以拿来开发佛教生态论述。

简单举例而言，比如禅宗里有“悟后起修”这样的概念。这是指参禅之人在开悟（也就是明心见性）之后开始修行（身体力行）。转换成生态和环境实践话语，就是认识到我们对环境污染的严重性以后，就开始

13 尤其是《大乘入楞伽经》。

14 同注 12。

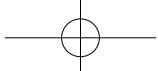


投身加入环境保护的行列。“悟后起修”纠正了那种只把保护生态保护环境的责任推给国家，自己只说不做的恶习。

更重要的例子是，佛教的幸福观不是一个个人主义的概念。幸福的主体不是个人，这和我们熟悉的现代思想“主体”有很大区别。从佛教的角度，个人或“我”是一个假象，美好生活不是一个“我的”美好生活这种个体的概念，而是一个共同体的概念。佛教中的“无我”境界带有的共同体特点和生态本身很接近。在所有情绪中，佛教认为只有慈悲心是最重要的，将它看作大乘佛教法最高修行境界的“无我”的精神境界显露。最极致的无我利他的体现在佛陀舍身喂虎、被歌利王肢解身体而不生怨恨等故事里面。¹⁵佛教利他主义与西方道德论述不同，并不出于个人对集体的合约式的道德责任义务，而是出于无我观与其体现出来的同体慈悲心。当然，舍身喂虎这样的同体慈悲心我们一般人做不到，但对这种没有物我分别的生命共同体状态，我们可以退而求其次地用另一种譬喻来想象。试想，如果这个世界可以比拟为一个人的身体，万物生长在身体的不同部位，今天如果我们的脚受伤了，我们一定反射式地会用我们的手来减低脚部的伤势。这个生态体系就像一个身体组织一样，体系里面如果一个地方受损了，我们身体组织就会去共同帮助修复，如果不这么做的话，这个身体的系统的健康就无法维持下去。

佛教不与理性取径，因为理性作为一小部分头脑功能的产物，属于六识，在佛教看来达不到终极的真相，甚至只能引发妄想意识。最简单的例子，读过《心经》会知道，“观自在”是佛教一种了悟真相的途径，那却不是通过理性思辨达到的。然而，由个人主义意识形态出发，会把个体的身体当作真实的“自己”，把作为一小部分头脑功能的理性产物当作真实，很难将个人和血亲家庭之外的人事物当成是“大我”的一部分。

¹⁵ 本事见《金刚经》。

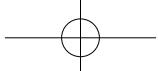


雪上加霜的是，现代社会的竞争更强化了自私和贪婪的合法性，导致精神迷惘而不知，甚至产生各种心理疾病。这就是为什么中国2012年里人民所感受到的幸福感大幅低于不那么富裕的1992年。不用说，极端个人主义也是导致生态灾难的主因。因而，解救人文和生态危机就必须先以精神上安全感、精神的重要性来矫正虚假的“我-他”竞争关系的重要性。

孟悦：能否请您谈一下佛教幸福观和文学的关系？您曾写过陶渊明和打工诗歌。

张嘉如：我想把佛教幸福观的文学简短地拉回当今冠状肺炎的语境下来谈。最近我开始在读一些瘟疫文学文类的作品，深觉可以与佛教生态思想衔接。相信许多人都读过卡缪的《瘟疫》。里面的主人翁是一位医生。卡缪借由这位医生来剖析人性，阐发他的存在主义哲学与道德观。瘟疫，做为人自身存在的隐喻，指涉人类可能因病毒而随机死亡的荒谬。荒谬与佛教的无常观有些接近，但与荒谬相较之下，无常还包括心智与生态等其他面向。外在环境带来的苦难，如瘟疫(或气候变迁)的风险是随机、无常的，但是从佛教与生态环境的角度上看，它同时也不完全随机无常。病毒之所以会成为全球流行性疾病，它跟全球化、都市化、肉食习惯、气候暖化等因素脱离不了因果关系。它所造成的苦难也不是随机的。比如，它在年龄/性别/种族/种族/阶级/贫富之间的分布是不平均的。在这种情况下，文学是一个很好的探讨社会现实和精神性两个维度如何杂糅的场域。

你有没有看过毕淑敏的瘟疫小说《花冠病毒》？她在瘟疫故事中注入了一个多物种的视野，提出了具有深度生态的命题：那就是生态谦卑！在自然界(包括病毒)面前，人类应更谦卑。由于篇幅的关系，我不能多谈。总之，佛教与“生态谦让”概念是相融的，因为“生态谦让”是奠基于“生态共同体”的概念上。在佛教非二元对立、网状共同体的系统性思维中，没有一个实体的“我”的概念，因为这个“我”不过是一



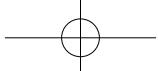
个假有、随因缘而和合、没有定相或个体性。这样的系统性思维，可以开启理解一个复合式或跨物种生命意涵的写作方向。（孟悦：我看过韩江《素食主义者》片段，这种超越个体界限的写作的确打开了新的想象和写作可能性。）

孟悦：您讲到的“无我”观和生态共同体的关系，这在实践层面应该已有体现？

张嘉如：是的，在大乘佛教尤其是近代佛教向人间佛教的发展里，实际上强调这样的实践。上至人身下至昆虫，以及一草一木，皆是大乘佛法菩萨慈悲关怀的对象，所以保护众生与修行间的关系一直是人间佛教的印顺导师的关注。释性广也引用《大智度论》阐明，菩萨的修行，是“集一切诸佛法”，“于诸禅中，不忘众生；乃至昆虫，常加慈念”。¹⁶他们扬弃了山林佛教的隐遁习惯，主张从入世利他的心行之中，达成无我的解脱境界。在气候变迁的今天，人们的生活方式必须改变。用杜赞奇的话说，佛教团体无论是在传播气候变迁的真相还是促进人们生活方式改变上都发挥了先锋作用。

我认为佛教幸福观对建设多物种众生的居住的生态社区将起到重要作用，那是生态实践的一个重要方向。佛教那种非阶级式的二元式思维和护生传统可以为当今生态社区实践提供理论基础。目前世界一些生态哲学家、企业、环保组织已与中国地方政府合作建立生态实验场。比如联合国教科文组织国际农村教育研究与培训中心、欧盟调研中小城市可持续发展课题组、全球生态村联盟与浙江省建德县胥岭镇共建的“三山谷国际生态村”，就力图重建生态友好的乡村，将社会、生态、经济、文化整合为在地化的乡村可持续发展模式。类似的生态村、生态园、生态社区已经遍布中国各地。这是很好的。但生态社区不一定都是“项目”

¹⁶ 16 《禅观修持与人间关怀》，77, 81。



的结果，可以是真正的生活、居住与工作的社区。（孟悦：这让我想到很多城市都有素食奉餐的事例，你可以为不认识但需要的人买餐付费，多少随意。多半都是社区里年纪大、生活不富裕或需要照料的人得到这样不知名的帮助。）

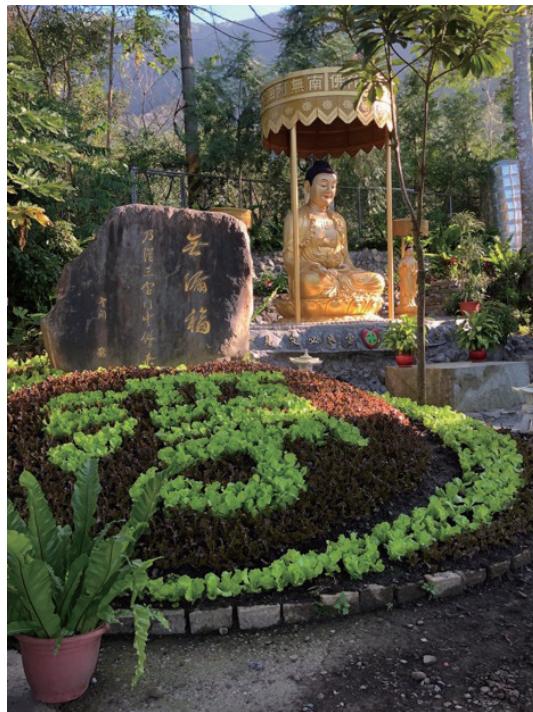
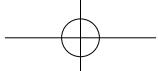


图 2 台湾埔里的人乘寺地藏院的农禅社区（张嘉如摄）

是的，当今佛教生态社区灵活多样，贴近草根，从推动新的日常生活入手，呈现出各式各样的社群结构。以下的图片为台湾埔里的人乘寺地藏院的农禅社区。我以它作为一个佛教生态社区的范例。每天早上7点，大堪法师与当地的居士在一块叫做农禅的有机农田里一起劳动，然后禅修。社区的宗旨在于实践唐朝百丈怀海禅师“一日不做，一日不食”



的农禅精神。此有机农产品最终成为社区共享之食材。我曾经参观过地藏院的农禅，从大堪法师口中得知，许多学校（包括日本和其他国家）带学生来一起体验那里的农禅生活，学习亲近自然、了解佛教生态思想。总之，这样的生态社区既实践佛教的幸福观，也开展更适合气候变迁时代的生活方式。

孟悦：非常感谢您的笔谈，很遗憾因篇幅所限，还有些内容没能展开。但即便如此仍然很有收获。在气候变迁和生态危机如此紧迫的今天，是考虑新的生活方式和新的幸福观的时候了。

2020.5