

《登春台》的声色与虚无

——兼及格非的存在主义哲学

徐 刚

一、声色、世情与“内在超越”

在《小说叙事研究》一书中，格非曾旗帜鲜明地反对“过分沉醉于琐屑的日常生活经验的陈列”，认为这会“丧失了个人对存在本身独特的沉思”，在他看来，日常生活描绘的烦恼虽带有普遍性，但也只是大众早已习知的“概念化的烦恼”，“这是一种沿袭和借用，而并非源于作家自身的生命体验，更谈不上灵魂对于存在终极价值的反思”。^①在格非这里，并不是说文学的社会性、现实性描述不重要，“而是应该将它视为整体生命关照的一个部分加以考虑，才能显示出这种整体性思维的文化奥秘”^②。如其借阿瑟·米勒的回忆所言的，“在社会现实的外衣之下隐藏着另外一个现实，那是一种潜在的存在，它是一种尚未进入大众意识的真实。作家的使命之一便是对这种现实进行勘探与发现”^③。事实上，也只有在精确而绵密的社会现实描摹中，格非借用余英时所谓中国文化“内在超越”的趋向，才能在小说创作中生动地体现出来。余英时认为，西方哲学的主要兴趣贯注在永恒不变的超越本体或真理世界，他们以思辨理性对超越世界进行静观冥想，而不太肯注意流变扰攘的世间生活，即“此在”与“彼岸”的神秘世界是断然两截的。而中国文化不仅重视现实世界，而且同样注重对僵古的日常经验世界的穿越，并试图从中提炼出超越性的力量，这种“超世间而不离世间”，或“通过世间而达于天道”的倾向，便是中国之“道”中有关“内向的超越”的题中之义。正是在这个意义上，格非对于中国文化“整体性的生命哲学”有一个概括：“既有对现实时

间的享受，亦有对超时间的豁达和自在；既重视现实利益，也重视生命的圆满（而非权宜）；既有建立功业的愿望，也有立德和立言这样的超越意识；既有匡生救世的现实使命，也有‘不为无益之事，何以遣有涯之生’的趣味。”^④

在此，格非对于所谓“内在超越”的借用和阐释，毋宁说正好寄寓了他对于小说创作的理解与期待。一直以来，他都极为认同本雅明所提示的现代小说之于传统小说的重要区别，即后者往往着眼于给读者提供智慧和教益，而前者则致力于与读者一起寻求“生活意义”。格非的创作实践也一再表明，他非常愿意将小说视为个人与现实关系的某种“隐喻”：“通过作品中的人物、事件和命运的呈现，邀请它的读者在一个宽阔得多的领域参与进来，彼此之间寻求沟通、对话或认同的可能性。”在他看来，一部优秀的小说势必会提供包含大量不同意见的广阔空间，让不同类型的读者广泛参与，或隐或显地开展心灵交流，借此也能或谨慎或大胆地表达对于世界和日常生活的感悟与沉思。如其所言，“在写作中寻找心灵上的知音，进而理解社会生存，领悟生命的意义，一直是文学最古老的秘密之一。”^⑤事实上，他也一直在积极践行文学的这一古老秘密，力求在乡村与城市、历史和现实、物象与人群、声色和世情的“叠加态”呈现中，与读者一起执着探寻“生活意义”。

就文学秉性而言，格非是一位精英意识极为浓郁的小说家，早年的先锋创作即是明证。《青黄》《迷舟》《褐色鸟群》等小说中极具后现代倾向的观念主义写作，曾使叙事空缺、重复与迷宫等先锋技法深入人心。然而，如果

说早年的先锋观念只是源于一种智性写作的文学游戏,那么随后的长篇小说《欲望的旗帜》,以及“江南三部曲”等作品,则超越了早期先锋小说饱含神秘气息的实验风格,转而将追问的触角指向历史与现实。在《人面桃花》《山河入梦》等作品中,格非对20世纪中国历史的深沉思考,对革命复杂意义的勘探,对乌托邦理想破灭的揭示,早已使得这位曾经的先锋派作家显现出更为博大的写作格局。而在《欲望的旗帜》《春尽江南》《隐身衣》和《月落荒寺》中,他对当代现实的处理,对时代贫困与知识人精神分裂的探究,都具有振聋发聩的文学品性。如果说早在20世纪90年代的《欲望的旗帜》中,格非便以爱情理想的破灭、哲学精神的坍塌、艺术的末世经历以及情感的颓废、欲望的趁虚而入,促使人思索在这样的时代中知识人该如何安身立命,那么,到了《春尽江南》《望春风》《月落荒寺》,他则以深沉典雅的笔力,书写了秩序松弛、人心溃散、精神流离失所的景象。当然,还有《隐身衣》,古典音乐的“隐喻”意义在于,它与现实生活的距离产生的巨大张力所饱含的文化批判意味,也正是作为社会象征行为的“音乐叙事”包含的文学意义。因此,《欲望的旗帜》中的哲学,《春尽江南》中的诗歌,《隐身衣》中的古典音乐,以及《望春风》里的乡土文明,一切纯粹的东西都渐次消弭,成为时代的“祭品”。

事实上,从《欲望的旗帜》开始,格非就特别注重在绵密的现实叙事之外,着力挖掘小说独特的精神命题。体现在作品中,往往清晰地表现为“现实层”与“意蕴层”的有机交融,表现在借由叙事中世俗经验的精确描摹,去竭力捕捉文本的“超越性力量”。他的诸多作品都极具侦探或悬疑故事的精彩“外观”,但其内在又被视为哲学上的“存在主义者”^⑥。长篇新作《登春台》采取了自《人面桃花》以来,格非独具标志性特征的四章结构,甚至别出心裁地以三种不同人称的叙事方式轮番进行。小

说中沈辛夷的故事以第三人称展开,陈克明以第一人称陈述,而窦宝庆的部分极为惊人地采用了并不常见的第二人称叙事,首尾呼应的则是周振遐的故事。这种结构正如评论者所言,堪称“‘来处与归路’为主题的四重奏”,“从结构布局看,小说很像《儒林外史》的连环钩锁,穿引承接,以周振遐为楔引与尾章,形成故事回环”^⑦。而从故事层面来看,小说其实延续了从《春尽江南》到《隐身衣》再到《月落荒寺》的都市书写脉络,辐射了不同人物跨越近四十年的传奇人生。小说在都市与乡野的交互,富贵与贫穷的杂陈中,细致描摹伦理观念的蜕变与人物命运的浮沉,由此也彰显出历史的陈迹与时代的变迁。当然,这些都不是最重要的,《登春台》的关键之处在于体现出对于“超越性力量”的关切和捕捉。这种“超越性力量”生动地体现在对存在主义哲学命题的阐释和演绎。作者试图通过偶然、羁绊或神秘的“恩典”来想象世界的联系,想象自我与他者的关系;进而希求在抛掷与筹划的“沉沦”中思索时间与存在的本源,感叹世界的寂灭与虚无;最后幻想通过“吉瞬”和“忘忧”去探究生存本相,进而通达一种自我拯救的澄明之境。这些都是事关现代世界的病症与生存疑难的关键议题,值得我们深入思索。

二、偶然、羁绊或神秘“恩典”

在《登春台》里,世界的联系,自我与他者的关系,极为惊人地建立在偶然、羁绊或“神秘的恩典”之上。小说世界所呈现的偶然、随机与不确定性,显然是对我们长久以来的“确定性”哲学的有力反驳。小说开篇就试图阐明所谓“神秘的恩典”的重要意义:“由于某个神秘的恩典,无数个因缘结成了一个强大的联盟,彼此协作,来保证一个奇迹的发生,让你穿越黑暗的隧道,抵达光明之岸,在这个世界上现身。反过来说,那无数个本该降世的生命,却因某个微不足道的偶然变故,被永久

地冥封于时空的混沌之海，不见天日。”^⑧与之相应的是，一件口口声声所说的“顶顶要紧的事”，既可能是那个能从根本上改变命运的决定性事件，也完全可能是一件过去了便再也不会提起的“无关紧要之事”，这都取决于机缘和命运。相较于人们惯于见证的世界逻辑与理性秩序，在格非这里，命运的转机或财富的聚集，往往只是基于个人之时运，并无规律可循。小说中人终其一生，可能因为遇到某个贵人而改变命运，也可能始终受制于自己的“提婆达多”，即“在你的一生中始终会妨害你的那个人”，并因此郁郁不得志。所有一切都是基于世界的偶然、羁绊或神秘“恩典”，以及那捉摸不定的混沌感。

对于小说里的沈辛夷来说，如果生命之中存在着“提婆达多”，这个人或许就是自己的母亲。辛夷关于家乡笄溪的记忆，总是与母亲对弟弟的偏爱，以及她与“长脚鹭鸶”贾金强的暧昧关系息息相关。随着父亲的早逝一块带走的，是她为数不多的温暖回忆。对她来说，世界过早地显露了它的狰狞与无情。中学时惨遭猥亵的经历，让她承受了刻骨的心灵创伤。年少的她显然不能明白，为什么在无情的时间机器那原本咬合得十分紧密的齿轮的转动中，唯有她一个人被抛了出来。而母亲的强势介入，反而犹如“一头愤怒的公牛闯入了瓷器店”，让这一切都尽人皆知。成年之后，为了挽救不成器的弟弟，母亲又亲手把她推向了神秘的男人桑钦的怀抱。如小说所言，“如果不是母亲责令自己去白云观还愿，如果不是她因过分忧虑弟弟的胳膊，逼着自己去借钱，如果不是她在事情本已了结之时，怂恿自己去什刹海送什么笋干百合，这一切根本不会发生”。接下来我们知道，辛夷和桑钦之间并不对等的短暂相处所留下的，唯有怅然、迷惑和屈辱。然而，随着桑钦的突然自杀，这种“建立在恩、利、身欲的综合幻觉”上的“恋情的疑似物”也宣告终结，徒留长久的抑郁。

被命运之手无情拨弄的还有小羊坊村的陈克明。世风日变之时，陈克明的父亲先后饲养过金鱼、乌鸡、鸵鸟和孔雀，但他别出心裁的发家之路，最后无不以失败而告终。在“二流子”都能发大财的时代里，陈克明跟随表哥们浑浑噩噩地度日，却终不成器。在《登春台》里，事业的成功并不依赖卓越的天资或个人的奋斗，时来运转的关键在于杳不可测的机缘和运势。小说中几乎所有的成功，都得益于生活的偶然与意外。软件园区的成立，让大波二波赚得盆满钵满，而陈克明的发达则有赖于贵人的帮扶。久不联络的同学刘昆吾便是陈克明十足的贵人。正是在昆吾的帮助下，他很快在顺义的马坡拥有了自己的服装企业。在一番折腾之后，再次落魄的陈克明有幸遇到了人生中的另一位贵人周振遐。周振遐虽腰缠万贯，但他的人生经历同样充满机缘和巧合，他的财富又直接来源于同学蒋承泽……不仅仅是《登春台》，格非在《月落荒寺》里也曾感慨，“每个人都有自己不可更改的行程与死亡”^⑨。而在《春尽江南》的谭端午那里，命运中同样有一种不可抗拒的力量在作祟，当他莫名其妙地与导师决裂，提着行李到机械厂报到时，他并不知道这一切是如何发生的。如此也就不难理解，为何《登春台》所呈现的偶然而混乱的世界里，所有人的命运早已被提前安排。

陈克明大起大落的传奇人生，似乎再次印证了格非在《隐身衣》中借人物之口说出的那句名言，“在一个肮脏、平庸的世界上，运气就是唯一的宗教”^⑩。《登春台》中有个极富意味的细节：陈克明与妻子静熹有一次夸张却不乏严肃的讨论，究竟是怎样一种力量，在根本上决定着人们的幸福或不幸。对此，静熹的回答让人震惊，“大概是老天爷的脸色吧”。这显然源于她在很小的时候就明白的一个道理：“如果老天爷的心情不好，不让你获得幸福，那这个世界上根本没有什么幸福可言。”这个段落其实非常微妙地回应了陈克明的母亲对儿子的

告诫，正所谓“时来顽铁有光辉，运退真金无艳色”，“人再有能耐，也强不过势”。这似乎从根本上否定了人们常说的“奋斗”以及“智慧和坚韧不拔的毅力”等励志元素。在这个意义上，我们回头再看沈辛夷母亲贾连芳的上下求索，就不难体味其中蕴藏的“西西弗斯式”的荒诞意味了。小说里的贾连芳，终其一生拼命折腾，到头来还是一场空。小说最后，辛夷去见身患绝症的母亲（或许是最后一面），而此时的贾连芳对于自己的状况毫不知情，她还在幻想着“咸鱼翻身”，甚至企图从女儿这里借钱，只为盘下养老院来自己经营。如其所说的，“俗话说，天无绝人之路。我不信天底下的钱，都跟我有仇”。回望她的一生，命运之神一次次跟她开着玩笑，她却毫不屈服，小说荒诞而悲凉的意味溢于言表。

在《登春台》里，命运的偶然总是如此令人心惊。而偶然与必然之间的关系，也恰如小说引用黑格尔《精神现象学》中的语句所昭示的，“无限性泛起了泡沫，溢出了精神国王的餐杯”。在格非这里，或许只有伟大的世界主宰（绝对精神）在孤独地创造，在无限地翻滚，创造着精神的泡沫，而这一切都超出了个体的意志。特别有趣的是，小说总在有意无意地“卖个破绽”，“暴露”出作品背后哲学思索的“痕迹”。比如小说开头那段题记，正是海德格尔《存在与时间》中的名句；陷入“寂静的绝望”的桑钦，早就翻烂了梭罗的《瓦尔登湖》；让陈克明颇为疑惑的那句“为什么存在的不是无？”是谢林在《世界时代》里的终极提问；与《月落荒寺》主人公同名的哲学教授林宜生，讲解的是神秘主义思想家西蒙娜·薇依的“重负与神恩”；而笃信“上帝是关联的声音”的蒋承泽，珍藏着维尔纳·海森堡的《物理学与哲学》……饶有意味的是，在蒋承泽和周振遐的一次争论中，他们提到了洛伦兹。是的，就是那个对确定性非线性系统产生貌似随机的不规则运动进行了深入研究的爱德华·诺

顿·洛伦兹，这也为理解小说的哲学意蕴提供了一条微妙的线索。

在洛伦兹那里，人类生命本身恰恰也是非线性的混沌系统，是非规则且不可预知的，而这种不可预知性正是人类生命力的重要表现。似乎是由洛伦兹的理论出发，蒋承泽最爱引用的一句格言是，“上帝是关联的声音”，他笃信世界上那些看似没有什么瓜葛的事物实际存在着这样或那样的关联。也正是因此，他可以将一件平常之事极力渲染为神奇命运的微妙暗示。这里最有意思的段落当属蒋承泽和周振遐对于来自“茯西村”的姚芩的命运掌控，小说所涉及的就不仅仅是前文所言及的贵人相帮。随着招聘现场上“茯西村”的再现，二十年前海上遭遇的那场台风，那艘名为“展新号”的客轮，在海湾中被夕阳染红的渔村，以及师兄弟之间长久的争论被不断追忆。仿佛是为了证明自己与这个女孩之间有一种“命中注定”的联系，蒋承泽和姚芩开始了频密的接触与交往，这种因偶然的联系而延及的情感羁绊，一直持续到他因病去世。临终之际，他给挚友周振遐留下了那句委婉的嘱托，“茯西村与你我的关系还远未结束。”也正是受亡友的临终之托，晚年的周振遐与并不年轻的姚芩开启了一段极为特殊的情感旅程。在蒋承泽、周振遐和姚芩这里，三人之间这种难以断绝的情感联结，前后相继的“剪不断理还乱”的友情、亲情或爱情，有点类似于在日本动漫和“二次元”文化研究中广泛涉及的“羁绊”概念。正是由于“上帝是关联的声音”的引入，他们的情感联结“承载着某种为‘世界之意志’所‘选召’的‘使命感’，叠加有某种被‘因缘的纽带’所牵引的‘命运感’”^①。这种强烈的心理暗示虽不无荒谬，却是对自由孤独的现代个体的有效慰藉。

当然，从另外一个角度来看，无论是蒋承泽还是周振遐，他们的可疑之处在于，一种“打赌式”的玩笑，便能将他人的命运牢牢操

控,这里固然有所谓“上帝是关联的声音”在起作用,有一种世间万物终能连在一起的坚定逻辑蕴藏其中,但细究起来,也不乏庸俗的情欲以及权势者的独断在作祟。这里一方面是一种充满命运暗示的浪漫相遇,但另一方面,人的命运不过是强势者的游戏,而个体也终究沦为游戏的棋子。某种程度上,这是在按照财富分配的原则决定生生不息的宇宙运动以及人类的生命意志。或者换句话说,在蒋承泽的臆想中,他自己就是那关联着的“上帝”的声音,一个独断论式的伟大世界的主宰。也正是在此,他那不可动摇的信念就显得多少有些可疑了。

三、寂灭、虚无的存在哲学

《登春台》甫一开场便试图给我们一记存在主义式的“当头棒喝”:时间根本就不存在。这是因为,我们对于时间的奇妙体验,不过是源于“一个永恒复归的‘大秋千’的来回摆动所导致的轻微晕眩或迷醉”,时间的永恒流逝,不过是“恒定秩序的幻觉”。小说开篇便对人们习以为常的时间秩序,展开了一种石破天惊的“祛魅”,这也无疑有着意味深长的文本考量。时间,确实是存在主义哲学的根基性命题。在格非那里,中国人完成内向超越的重要标志性系统就是“道德和时间”^②。小说也正是从时间命题出发,从人类这种“幻想的秩序”,或某种程度的荒谬之物出发,对生命的本质有了更加直白且深切的描述:它不过是“两个虚空之间出现的一次小小的火花闪动而已”,“第一个虚空是出生前的暗昧,第二个则是死去后的沉寂”。在此,人的生命其实是由两段虚空来界定的,而在这中间,需要面对的是漫长的无聊时刻:“所谓无聊的时刻,就是人们感觉到了时间如何过去的那个时刻。可时间偏偏不想过去,而他既没有任何方法去驱逐它,也没法去填充那个深渊般的虚空。”存在本身的虚空感,看透生死的虚无感,以及生命价值的无聊感,在小说这段类似“楔子”的部分就预先表

达了出来,这便为整个作品氤氲了一层寂灭与虚无的氛围。

在索伦·克尔凯郭尔那里,孤独的个体是世界上的唯一实在,而绝望更是十分普遍的病症。在他看来,恐怖、厌烦、忧郁和绝望等“孤独个体”的存在状态,是“存在”的最真实的表现。对于《登春台》来说,克尔凯郭尔意义上的孤独与绝望,总是在各类人物身上不断映现。这对于迷恋志贺直哉的格非来说并不奇怪,因为那位不被重视的日本作家真正着意的也正是“死亡的岑寂”^③。从这个角度来看小说里的神秘男人桑钦,便不难发现他的“可疑之处”。如沈辛夷所感觉到的,“桑钦的身上萦绕着一层氤氲的云雾,而他那张总是让人看不透的脸,像是罩着一张无形的面具。她越是想靠近他,他就离她越远”。因为他生来就是一个“晃来晃去的人”。在这个世界上,他只是个观察者,而非局中人。或者,他就是格非在《隐身衣》里所谈到的“隐身人”。亦如作者酷爱引用的德国虚无主义哲学家麦克斯·施蒂纳所认为的,每个人的内心都有一种创造幻象的巨大力量。我们生活在幻象中,忘掉了我们本来所是。一直以来,桑钦似乎都执着地幻想逃离这个“幻象”的世界,竭力去追求我们的“本来所是”。为此,他隐藏自己的名字,“他的真实姓名,朋友圈中无人知晓”;他隐藏行踪,“如同春夜里悄然落下的一片寒霜,让早晨的太阳一晒,就此杳然无影”;他隐藏一切坚实或恒定的东西,他留下的唯一遗产,“就是那张始终笼罩着一层迷雾的脸,以及在黑暗的静寂中随风飘走的片言只语”。然而,如人所预料的,这种追求本身就是虚妄的,除了“幻象”我们一无所有,人们的“本来所是”恰恰遥不可及。

在格非这里,这个幻想“隐身”而终不如愿的人,身上有一种梭罗式的“寂静的绝望”,这让他深陷到某种不为人知的痛苦之中。对于桑钦来说,也不知是那本早已翻烂的《瓦尔登

湖》让他日益痛苦，还是他那难以排遣的痛苦让他不得不求助梭罗式的寂静。但不管怎样，一切都无济于事。因此，当支撑着桑钦全部优雅气质的财富，以及辛夷那涌动着同情与怜惜的绵绵柔情，也并不能丝毫减轻他深陷的痛苦时，那么出离苦海的唯一方法就只剩下死亡了。大概早已预料到这种无解的终局，可怜的桑钦曾不突兀地引用莎翁的名句来自我解嘲，“时光催人急如星火，原来世上未曾有我”。《哈姆雷特》中掘墓人戏谑的歌声在提示我们，再高贵再富有的人，也终究难逃一死。在海德格尔那里，死亡是此在最本己的可能性，恰恰是死亡这个“最本己的可能性”，激发个体认识到自身的有限性，从而在畏惧中“向死而生”，这是我们从“非本真的存在”向“本真的存在”进发，获得存在的自由的唯一途径。然而，面对一个无法理解的荒诞世界，当我们处于虚无的恐惧和对存在的疑惑时，出现自杀情结也是极为自然的。但对海德格尔来说，自杀是对现实世界的否定，终究意味着丧失了“向死而生”的勇气。在阿尔贝·加缪那里，真正严肃的哲学议题只有一个：那就是自杀。而判断生命值不值得活的议题，也直接把哲学带到了最基础的问题上。然而，在加缪看来，了结自己的生命终究意味着道德上的失败，意味着不愿在荒谬人生中负起责任。

最终，“始终笼罩着一层迷雾”的桑钦，拒绝在荒谬人生中负起责任来，他自杀了。永恒的寂灭，意味着对自我、世界和未来的终极逃避。这种结束生命的冲动，在周振遐那里也时时存在。年轻时的周振遐成天幻想着从哪里继承一笔任他挥霍、用之不竭的遗产，然后找个清静的地方待下来，在一种诚实无畏的孤寂中度过余生。命运的机缘巧合，让他果然有了如愿以偿的一天。当他从同学蒋承泽那里偶然继承了万贯家财时，他不明白这一切究竟为何发生。更重要的是，此后的他还愕然领悟，少年的梦想等到真正实现时才会让他明白，一切

都远非完美。这无尽的财富，竟然成了他无法挣脱的命运牢笼。到了晚年，当他想起无论人的一生怎样度过，最终还是要与死亡相乘而归零时，不免会沉入一片黏稠的泥沼之中难以挣脱。面对死亡，老友蒋承泽会用卢克莱修的名言来互相宽慰，“死亡所至，我不在彼；我之所在，死亡不至。”这种无畏与通达之中，包含着生命最后的无奈。而对于周振遐来说，这种“死亡教育”显然意义非凡。以至于当他联想到自己“悄然临近的那个终场”时也曾犹豫不决，是不是应当“采取断然措施”？确实如此，对于一个逃避人群，追求清静孤独的人来说，世事皆如此，还能怎么样呢？

和神秘的桑钦一样，周振遐也愿意做这个世界的观察者，而非局中人。此时的他，一生的夙愿也是，“竭尽全力去做一个渺小的人，一个被忽视的人”。这与罗伯特·穆齐尔《没有个性的人》里的乌尔里希如此相近，二者都是徘徊在“入世与遁世交界点的人”，一个希望自己既在世界之内，又在世界之外的人，“一个想尽一切办法让自己与现实世界保持足够距离的人”^④。在《春尽江南》里，穿上一件“隐身衣”，生活在陌生人之中，还是一心走到自己的对立面，去追赶别人的步调，这是两种截然不同的生活态度。终其一生，人们都在不断地选择和摇摆。那永恒的寂灭，让人深感恐惧，却又令人无比向往。晚年闲居在家时，周振遐开始厌恶特定的社交圈子，甚至开始厌恶抽象的、无差别的“人群”。如小说所言，他试图躲开的，不是哪一个具体的人，而是所有的人。他将自己的兴趣点转向了园艺与花草，甚至开始认真挑选自己“息影林泉的理想地点”。在这一点上，他与瓦尔登湖畔的梭罗以及那些有出尘之想的隐逸之士无疑是心意相通的。

在《登春台》里，大概只有像桑钦、蒋承泽和周振遐这类身居局外的“隐身人”，才能真正窥破这世相的乏味、无聊和虚幻。从这个角度来看，“财富自由”或许正是人生自由的

基本前提。超越物质的欲望，才是窥破这世相的乏味、无聊和虚幻的先决条件。当然，这三个人的命运又各不相同。桑钦拒绝在荒谬人生中担负责任，而走向了永恒的寂灭；蒋承泽选择了“茯西村”作为自己并不漫长却乏味无聊的人生中唯一的意义所在；而周振遐在“鬼门关”走了一遭之后，反而能“向死而生”，归于平凡。此时的他，死亡的困扰依然存在，但终究能确认自己“处在幸福之中”。

在《登春台》所展示的俗世里，世界的“声色”主要由“闲谈”与“好奇”构成。小说的题记早已指明了这一点：“在那里，最响亮的闲言与最机灵的好奇‘推动’着事情的发展；在那里，日日万事丛生，其实本无一事。”这段话来自海德格尔的《存在与时间》。在海德格尔那里，“闲言”意味着一种无根基的说话状态，指的是无须先把事情据为己有就懂得了一切的可能性。在“闲言”中，说话者和听话者往往依凭道听途说、捕风捉影或人云亦云，来决定日常此在对世界的领会，这使得领会本身流于一种“平均性的领会”。因此，闲言“使人失去立脚之地，只翱翔在词句的云端”，“谁都可以振振闲言。它不仅使人免于真实领会的任务，而且还培养了一种漠无差别的领会力；对这种领会力来说，再没有任何东西是深深锁闭的”。^⑮相对于“闲言”，“好奇”则是一种“为了见闻而见闻”的感知世界和占有世界的倾向，它操劳于看，却“不是为了进入一种向着所见之物的存在”，而是基于一时的贪新骛奇、追求外表，仅止为了从这一新奇重新跳到另一新奇上去。“这种看之操心不是为了把握，不是为了对人物实物的真正领会，而只是为了能放纵自己于世界。”“好奇的特征恰恰是不逗留于切近的事物”，或者说，“好奇因不肯逗留而操劳于不断涣散的可能性”。^⑯

这种由“闲言”和“好奇”构成的世界，不禁让人想起了《登春台》的标题。格非笔下的“登春台”显然出自《道德经》里的那句

“众人熙熙，如享太牢，如登春台”。这里的盛世和乐气象，又未尝不是世俗纷乱之相，而这恰恰是令老子深为痛恨且不屑为伍的。在老子看来，世人总是在欲望的泥淖中失去本性，忘却人之为人的高尚净相，因此他接下来要说的是，“我独泊兮，其未兆；沌沌兮，如婴儿之未孩”，这里显然包含着一种“众人皆醉我独醒”的超然之感。同样的意思在海德格尔那里也有清晰的表述。海德格尔认为，沉沦与异化是人所遭遇的永恒现象。个体处于一种被抛掷的永恒状态，被卷入一种非本真的漩涡之中。众人熙熙，皆沉沦于由“闲言”和“好奇”所构成的欲望浮华的世界，这与人物在“本真的向死而生”中窥破这世相的乏味、无聊和虚幻的寂灭之心恰恰构成一种反讽关系，世界的声色与虚无便以这种辩证的方式呈现。

在《登春台》里，寂灭感带来的结果是，一切意义的虚无化，而虚无显然意味着对生活本身的拒绝。当代分析哲学家詹姆斯·塔尔塔利亚就把虚无主义定义为拒绝相信生活本身是有意义的^⑰。在《荒诞的幽灵》中，唐纳德·克罗斯比把虚无主义区分为政治虚无主义、道德虚无主义、认识论虚无主义、宇宙论虚无主义和生存论虚无主义等五种类型，但总的来看仍被规定为一种否定或拒绝的态度^⑱。这种拒绝体现在小说里，则是对于所有意义之物的“祛魅”。比如流行的所谓乡愁，在被洞悉了其空洞雷同的本质之后，便不可避免地迎来了它的意义虚无化的结局。所谓乡愁的形成，其实来自岁月的沧桑巨变中，记忆的修饰和提纯，直到它成为“不可撼动的‘自然之物’”。除了乡愁，真理的虚无化和相对化，也是格非反复书写的议题。在格非笔下的人物那里，这个世界早已没有任何真理可言。《春尽江南》里的谭端午就认为，所谓的真理，不过是一种依时而变的说法而已。而在《隐身衣》中，真理的相对化更是令人触目惊心，它早已不是放之四海而皆准的普遍规律，而只流于各式各样的

说法。

此外,情感关系的虚无化,亦是格非小说试图表达的重要观念。在《心灵革命》中,李海燕把中国社会的人际关系结构描述成横向和纵向两种,横向的比喻为“根茎式结构”,主要指平等的社会性交往,如朋友、伙伴、恋人等等;纵向的比喻为“树状结构”,主要指具有等级关系的社会交往,如长辈、领导、官员等。这里的纵向关系我们相对熟悉,主要指的是依据家族血缘、等级观念展开的亲密关系。而前者所言及的“根茎式结构”,则显然指的是陌生人社会所缔结的情感联系。在李海燕看来,“根茎式”的横向关系网络,既支持也颠覆着正统的纵向“树状”结构。如其所言,“情感的根茎模式依靠异质性的信仰、幻想和实践而维生,它们都在寻求矫正主导性社会秩序中的不公、矛盾与欠缺”^⑨。《登春台》里颇具讽刺意味的是,扮演“提婆达多”角色的,往往是基于“树状结构”的亲人,沈辛夷的母亲和陈克明的岳父皆是如此,而真正的贵人反而是基于“根茎式”关系中萍水相逢的陌生人。

似乎是基于对传统伦理抑或家族情感关系的绝望,格非的小说遍布各式各样的情感背叛,尤其是婚姻中的背叛。从《春尽江南》里的庞家玉,到《隐身衣》里的玉芬,再到《月落荒寺》中的白薇,在格非这里,出轨的女性总是层出不穷。《登春台》里两次最令人心惊的出轨,都发生在女性这里:一次是沈辛夷的母亲贾连芳,她与“长腿鹭鸶”贾金强那影影绰绰的往事,无疑令与父亲感情深厚的辛夷颇为受伤,这也是她此后长久抑郁的重要原因;而另一次则发生在周振遐的前妻夏鹃那里。当然,小说中那些男性们,也好不到哪里去。陈克明与莎莎的“奇遇”更接近于汪民安在《论爱欲》中所说的“作为事件的奇遇”。在汪民安看来,奇遇的独到之处在于,“它是一种更激进的相遇,是充满风险的相遇”,这类相遇

“具有强烈的非法性”,它“触及和动摇了爱的法则、规范和伦理”^⑩。未知的神秘感和吸引力,对于陌生人的好奇,共同推动着现代城市人的“情动”状态。然而,浪漫的相遇固然令人流连,但背叛的代价也足够沉重。如小说所见,陈克明的出轨直接导致了妻子静熹的出走,这显然是令他无比悔恨的创伤性事件。

《登春台》里布满了母亲对女儿的妨碍,岳父对女婿的坑骗,丈夫的出轨,妻子的不忠,世俗社会的声色与混乱一目了然。事实上早在十多年前,小说《隐身衣》里亲情的疏离,友情的背叛和爱情的幻灭,就已然折现出格非关于人伦情感的绝望想象:“不论是人还是事情,最好的东西往往只有表面薄薄的一层,这是我们的安身立命之所。任何东西都有它的底子,但你最好不要去碰它。只要你捅破了这层脆弱的窗户纸,里面的内容,一多半根本经不起推敲。”生活的真相其实经不起推敲,而唯一的对策就是维持其表面的虚伪。这是一个令人不忍探究的世界,生活中的一切,都是一笔糊涂账,经不起推敲。对于生活的神秘,唯一的对策就是拒绝判断,拒绝一切意识形态的臧否,这无疑省却了探究的烦恼,却也遁入虚无的泥淖。正如作者在《隐身衣》结尾的激愤之词:“如果你不是特别爱吹毛求疵,凡事都要去刨根问底的话,如果你能学会睁一只眼闭一只眼,改掉怨天尤人的老毛病,你会突然发现,其实生活还是他妈的挺美好的。不是吗?”也正是因此,小说不断回响着“事若求全何所乐”的声音。睁一只眼闭一只眼过日子,这种无奈,恰是这个粗鄙化的社会的生存之道,也是小说所揭示的某种虚无化的生活哲学。

在格非这里,情感的虚无化所导向的“事若求全何所乐”生活哲学,也势必将通往一种价值虚无的暗淡前景。在《登春台》中,沈辛夷的外婆就笃信那句老话,“好就是糟。越好往往就是越糟”,并试图以此告诫年轻的女儿贾连芳在择偶大业上谨慎行事,然而后者早已

被美好的表象所迷惑，根本无暇细想。而对于沈辛夷本人来说，“越好就是越糟”，也是一语成谶，“有若海面上唯一的灯塔，不时照亮了她命运的航迹”。在小说中，“越好就是越糟”，显然不是“福兮祸所伏，祸兮福所倚”的古老辩证法的时空再现，也并非治乱循环的“时间钟摆”，而是意味着在今天这个时代，“好”与“坏”的彻底虚无化。面对世界的加速与失重状态，人的浮泛无根，世界本身没有了任何可以理解的静态特征。事实上，我们早就在《月落荒寺》中领教了“这个世界在加速失重”，这是一个自我分裂，混乱而无趣的世界。也正是在这种加速与失重之中，永续变化的共时性的叠加，让“好”与“坏”的价值边界变得模糊不清。对于周振遐来说同样如此，人人称羡的企业可能是难以挣脱的囚笼，财富的自由也并不能给他带来短暂的轻松，更不能治愈他内心鲜为人知的迷惘、苦闷和挣扎。因此世俗意义上的“好”，真的就是“好”吗？不过都是在“抛掷”与“筹划”之中“沉沦”，哪有什么胜利可言？

在《春尽江南》中，格非曾提到过福楼拜的《布法与白居榭》，他本人也在不同场合强调过这部并不受人关注的作品的重要性，由此试图对人类的知识与梦想做一种冷峻的现代性反思。据说他写作《隐身衣》时，耳畔回响的是海德格尔的告诫：生活中没有热情，人的生命其实没有任何价值。同样，格非在《月落荒寺》里提到了赫尔曼·麦尔维尔的小说《抄写员巴托比》，这也许是整篇小说要传递的最重要的信息：为生活付出的一切努力，都将导向死亡。而到了《登春台》，小说人物最后由衷领悟到人和世界从根本上说，都是不可理解的。也正是在这个意义上，小说试图借助“谢林晚期思想”来讨论世界的不可理解：

人们和他们的行为想让世界变得可以理解，但这实在是渺不可及的事情。人本

身就是最不可理解的。这让我不可避免地来到了一切存在都是不幸之看法上，这也正是自古至今无数痛苦的人们反复证明了的看法。正是他，即人类，把我推向了那个最令人迷惑的问题：

究竟为什么会存在？为什么存在的不是无？

这是谢林在《世界时代》里的终极提问。谢林认为“为什么有物”这个问题不仅仅是哲学的最高问题，也是人类本性的“最普遍的问题”，如果回答不了这个问题，一切都将沉入无底的虚无之渊。对这个问题的回答，是我们“努力使世界变得可理解”的“真正目的”，也是为什么哲学是“最值得追求”的科学的根本原因：在提出“最后的绝望问题”，即为什么毕竟存在着某些东西的时候，它让我们面对我们是谁的问题。而从谢林回到格非，反观他以小说的方式呈现的有关寂灭、虚无的存在主义哲学，又何尝不是试图对世界的终极提问，这大概也正是《登春台》的意义所在。

四、“吉瞬”“忘忧”及生存本相

关于生命的寂灭和虚无本质，叔本华认为，人只有克制生命意志所追求的一切，接受生命意志所逃避的一切，才能达到充满内心愉快和真正的宁静。在他看来，自杀不能摆脱生命意志，而是对生命意志过于执着的表现；唯一否定生命意志的方法是从静观的认识出发，意识到一切世俗生活都是虚无，生命意志就是人的“原罪”，只有靠“恩宠”才能得救，或者说，通过一种无欲无为的寂灭境界来获得拯救。某种程度上，这也是《登春台》试图传达的哲学意蕴。

似乎是为了预先回应人们对其小说有关消极和颓废方面的指责，格非在《月落荒寺》里讲述了一个有意思的段落。小说借林宜生之口反驳了老贺父亲的质疑。作为普通读者的代表，

后者认为,作家和诗人本应更有义务向公众提供正能量,告诉人们什么样的生活是美好的,是值得过的。然而,他们为何总在表达苦恼与绝望,描写负面或阴暗?在小说中的林宜生看来,这个问题根本不值一驳。文学作品中所体认的绝望和虚无,作为自我觉醒的必要前提,不仅不是“悲观”的,反而是一种真正意义上的“乐观”。因为生活从来都是两种。一种是自动化的、被话语或幻觉所改造的、安全的生活;另一种则是“真正的生活”,而文学所要面对的正是后者。这里所体现的绝望和虚无的“真正的生活”,恰是对所谓生活幻觉的严词拒绝。从这个角度来看,我们似乎不难理解《登春台》流露出的寂灭与虚无的价值理念,从某种程度上说,也正是格非为自己的小说所做的一次严肃辩护。

在格非这里,真正的生活,恰恰意味着对于日常生活牢笼的拒绝。《登春台》里有一个很有意味的细节:晚年的周振遐酷爱闲坐路旁,观察熙来攘往的陌生人,猜测他们究竟如何生存。他由衷感叹,在这个世界,为生计忙碌的穷人,只能想方设法去满足“他人”的莫名欲望,而当所谓的“成就感”,成了“别人”瞳孔中偶然映出的虚幻闪光时,生存本身就像是自愿接受的无期徒刑。而所谓的富人,其实也好不到哪里去,他们也有各自的痛苦。如前所述,无论是周振遐、蒋承泽,还是桑钦,他们都深陷财富的牢笼之中,承受着不为人知的痛苦。因此如小说在窦宝庆一章所展示的,有钱的贵妇郑元春可以花去三十多万,只为把牙齿弄得更整齐、亮白一些,这让穷小子出身的窦宝庆想起自己和父亲带母亲去“大医院”看病时的屈辱经历。小说固然是以不同人群的阶级差异,戏剧性地展示了穷人和富人不同的生存法则。然而,无论是穷人还是富人,最后其实都殊途同归。如小说所言:“智者之死,与愚人无异;贫者夭亡,与富寿者相埒。大街上的陌生人从他身前走过。他们或老或少,或男

或女,或贫穷或富有,或踌躇满志,或心灰意冷,各有各的命运。”从这个角度来看,小说自然包含着一种超脱世俗的悲悯之情。

细读格非小说,不难感觉到其中包含着一种从绝望到悲悯的情感脉络。这大概也是他从“声色”到“虚无”的隐秘线索。其实早在《隐身衣》中,我们就领略了他在社会批判中所寄予的绝望感。《欲望的旗帜》中的爱情神话,《人面桃花》中的革命神话,《山河入梦》中的乌托邦神话,以及《望春风》里的乡土文明神话,一切都在格非的小说中无情裂解。神话破灭的背后是他对人性的根本怀疑。这种颓废主义的意绪在《山河入梦》中曾被清晰体现。郭从年对谭功达说的一段话中提到了《天方夜谭》中的一句谚语:尽管十二道门里的东西已然穷尽了这个世界的一切,但第十三道门依然会被无情地打开,这源于人性中的好奇,也是对人性的深刻绝望。这不由得使人想起斯拉沃热·齐泽克在《意识形态的崇高客体》中对“实在界”的探讨,“他们知道真相,但仍然坦然为之”,这只是源于没有人能够忍受“实在界”的真相,因此唯一的对策就是依然活在意识形态之中,而不是戳穿它。今天的意识形态已经不再是无知无意识,而是自知中的故意;不是受缚于“看不见的手”的盲目,而是如罗兰·巴尔特所言的,在明白中无奈地“一面向前走,一面手指着自己的假面具”^①。在这个意义上,《隐身衣》其实与齐泽克的思想在根本上是一致的。“人们很清楚那个虚假性,知道意识形态下面掩藏着特定的利益,但他拒不与之断绝关系。”^② 问题的重要性并不在于戳穿神话,而是在洞悉了背后的虚无本质之后我们该如何生活。换言之,格非一直纠结的问题是,人如何才能得救。

在《隐身衣》那个以邻为壑的世界里,音乐发烧友的同盟,却保持着某种乌托邦性质。如小说所暗示的,音乐是这个辛酸、孤独和屈辱的世界唯一的安慰。《春尽江南》的结尾处,

多年的漂泊和寄居生活，让女主人公绿珠感到羞愧和疲惫。她希望在鹤浦定居下来，过一种踏实而朴素的生活。她强调说，在当今时代，只有简单、朴素的心灵才是符合道德的。在格非这里，存在的救赎之道或是在于从音乐中寻找安慰，或是从踏实而朴素的生活寻求宁静。而这一切，恰恰需要如《登春台》中的周振遐所说的，“生命的最终完成，需要有一种觉悟”。人的存在本身，俗世的沉沦意味着无尽的畏与烦，“过去的事让人揪心，没来的事令人畏惧，想象中未必发生的事，也让人惶恐，担惊受怕”。在《存在主义与文学》中，戴维斯·麦克罗伊开篇便试图借希腊神话中忧虑女神的故事阐明人之为人的本质，“换句话说，人是这样一种造物，他受到毫无必要的忧愁、不可理喻的怀疑和无缘无故的恐惧的折磨——而他之所以这样正是由其真正的本性使然，因为他是人”²³。克尔凯郭尔也曾说过，生活是一个黑暗的格言。“在肉体、智识、道德和心灵方面，人永远站在一块颤动的沼泽地里，只要迈出沉重的一步，他便会立刻被绝望的污泥吞没。即使他要逃脱，他也永远找不到坚实的土地。”²⁴面对存在的“僵局”，抗争是徒劳的，就像小说中的窦宝庆，他终究需要找到一种觉悟，要有一种从未来、从生命的尽头回望现在的眼光，去除心里挂着的“那块幕帘”。当人觉悟到现在的每一刻其实都无比珍贵时，一种简单的生活便成为可能，一切也就“都是明亮的，清晰的”了。

正是有了这种觉悟，我们才能如小说所呈现的，有机会获得某种“吉瞬”的奇迹。小说通过周振遐所经历的濒死时刻，让人在真正的“向死而生”中有所领悟：幸福将在一种本真的生活里真正兑现。这种“本真的生活”所带来幸福，也正好体现在“吉瞬”所闪烁的自由之中。在此，格非在周振遐身上寄托的理想，似乎是一个被他动情描述的、发生于赏花间隙的出神时刻：

周振遐戴着一顶草帽，蹲在山楂树下拔草。当他站起身来，将目光投向院墙外的那处寂静的池塘时，一只绿头野鸭扑棱棱蹿出，飞向对岸茂密的苇丛，在明镜似的水面上留下了一道锥形的波纹。在鲜花醉人的香气中，他忽然觉得尘虑顿消，大脑有了片刻的出神，一时不知今夕何世。

这是一个被无数哲人称为“吉瞬”的美妙停顿，一次令人神驰的例外，一个跃入觉醒的时刻。

人生的幸福就在那短暂的“吉瞬”，在那明亮而清澈的“现在”。“无所用心的光阴，绵延在所有事物之上”，这是人生的极乐时刻。这美好的一刻，之所以被称为“吉瞬”，在于它的可遇不可求，更在于它的转瞬即逝。这也就像蒋承泽在他所珍藏的维尔纳·海森堡的《物理学与哲学》扉页上写下的，“一切都不会为我们稍作停留”，这里让人想起的，显然是歌德的《浮士德》中那句震撼人心的诗句，“你真美呀，请停留一下！”然而一切都不会稍作停留，这不就是我们的命运本身吗？

《登春台》里的“吉瞬”降临的时刻，也可能是某个心意相通的瞬间。在格非这里，基于情感关系的虚无化，人与人之间的真正交流是不可能的。更何况还有沈辛夷的父亲在寂照寺所谈及的“提婆达多”——那个“始终会妨害你的那个人”——一直在作祟。小说不断暗示，母亲认为姑妈造成其不幸，辛夷以为母亲妨碍自己，而周振遐觉得那些邻居是他的病根……因此，人与人之间的所谓情感契合，其实不过是某一瞬间的心意相通，或者只是那一念之间产生的对于这种心意相通的主观想象。小说中，当周振遐遥望窗外的圆月时，眼前浮现的是记忆中的竹林寺，“回忆中的月华清辉，照亮了师父永贵家门前的那块池塘，也照亮了故乡姜堰那个遥远的村庄”，这时姚苓也在黑暗中幽幽地说起了古人那句“月是故乡明”。

周振遐马上意识到,此刻的姚芩或许和他一样,正沉浸在对故乡的回忆之中。“两个人之间的心意相契,让周振遐暗暗鼓起了勇气。”

当然,在格非这里,“吉瞬”的发生更多是与梦境息息相关的。他笔下的人物,总会遭遇恍若梦寐的时刻。那些似真似梦的幻觉,总是让人无比恍惚。“你有的时候会从梦中醒过来,可有的时候,你会醒在梦中,发现世上的一切才是真的做梦。”^⑤《人面桃花》里的秀米,在给孙姑娘送葬的过程中想起了自己的那个梦。“秀米再也不肯往前走了。她呆呆地立在那棵亭亭如盖的大杏树下,一动不动。尽管她知道梦中的绢花是黄色的,而孟婆婆篮子里的是白色的,可她依然惊骇异常,恍若梦寐。天空高高的,蓝得像是要滴下染料来。她不由得这样想:尽管她现在是清醒的,但却未尝不是一个更大、更遥远的梦的一部分。”“未谙梦里风吹灯,可忍醒时雨打窗。”在秀米这里,所有的梦想都注定破灭,无论是桃花源还是乌托邦。于是,当她回头重新审视过去的岁月时,只觉得自己就如一片落入江中的树叶,“还没有来得及发出任何声音,就被激流裹挟而去,说不上自愿,也谈不上强迫;说不上憎恶,也没有任何慰藉”。在《月落荒寺》里,梦境同样具有一种“荒诞的真实性”。于林宜生而言,美好而轻易的艳遇,让他觉得不真实,不禁产生“蝶梦庄生”之感。年轻、美貌、多才多艺的楚云,就像一朵美丽的云飘在天上。她的一切,笼罩在朦胧氤氲的氛围中,“她原有的神秘未及触碰”。她最爱的诗句是白居易的“假使如今不是梦,能长于梦几多时”。即使现在的一切都不是梦境,人生终究像梦一样短暂,这种思考让人感叹人生的短暂和无常,以及对真实与虚幻的困惑。果不其然,“楚云易散,覆水难收”,一切都注定难以长久。

到了《登春台》,人生如梦,与其说是一种生命的感慨,不如说是一种人生的觉悟。对于蒋承泽来说,人生的终极梦想是要创办一家

真正意义上的“物联网”高科技企业,可惜等到梦想实现,他人生的大梦也终于落下帷幕。而在周振遐这里,关于故乡长达七年的记忆,最终被压缩在这样一个场景中:他拎着两条“翘嘴白”去竹林寺看望师父的途中,遇到了猝然而降的一场春雨。他在一座废弃的砖窑中避雨,随后做了一个梦。“少年梦见了既来将往、旋生旋灭的一个个晨昏朝夕,梦见了云飞、花开、犬吠、人跑,也梦见了自己日后的命运。”这个童年的梦境,之所以成为他的记忆“无数次折返往复的枢纽”,很大程度上源于他急需在喧嚣纷攘的人世间,寻觅那“不被打扰的片刻独处”。在此,少年“旋生旋灭”的梦,连同小说最后那句“而现在,他的梦就要醒了”,构成了小说相互回环的奇妙一笔:方才还是少年,梦醒的时候,几十年已倏忽而逝。周振遐的一生,究竟是他的少年之梦,还是老年之梦?或者换言之,人的一生,究竟是庄生梦蝶,还是蝶梦庄生?或者这一切都不重要,重要的只是,这种恍惚出神的一瞬,恰是以超越姿态沉思生死富贵的重要时刻。由此也回应了小说开头,周振遐关于生命的沉思,人的生命不过是两次寂灭的虚空之间“一次小小的火花闪动”,而梦境恰恰为“此在”与“故我”的联结提供了一座桥接。童年的梦,可以醒在另外的时空,出梦无异于再次转世,梦启梦醒之际,生命无尽的虚空被填充了意义。

“人的一生,很像是可以醒在不同时空中的梦的万花筒”,这是格非写在小说封面上的一句话。在此,梦醒之际的恍惚时刻,又何尝不是另一种可遇不可求的“吉瞬”。很多时候,重返梦境,毋宁说也是重返宁静的一种方式。沈辛夷就对父亲及其寂照寺的记忆念念不忘,“自从三宿空桑后,不见人间有是非”,那个美好的瞬间恰是抚慰人心的重要时刻。成年的周振遐也曾独自一人寻访周边的寺庙,希望能重新找回记忆中的“竹林寺”曾经给予他的那份清凉,但显然不会那么容易。人生就是这

样,即便是“行有不得反求诸己”,也往往很难找到合适的替代。转瞬即逝的过往,必将永不再来。也正是在洞悉了梦的本质,感受人生终究如此的无奈之后,我们才能透彻领悟《人面桃花》里的“忘忧釜”的确切意涵。小说中,张季元留给秀米的“忘忧釜”,曾带给人们某种“吉瞬”的感受,秀米用手指轻轻地叩击着釜壁,“那声音让她觉得伤心。那声音令她仿佛置身于一处寂寞的禅寺之中。禅寺人迹罕至,寺外流水潺潺,陌上纤纤柳丝,山坳中的桃树都开了花,像映入落日的雪窗。游蜂野蝶,嘤嘤嗡嗡,花开似欲语,花落有所思。有

什么东西正在一寸一寸地消逝,像水退沙岸,又像是香尽成灰。再想想人世喧嚣嘈杂,竟全然无趣”。这里的“忘忧釜”,或许才是一切乌托邦的绝妙隐喻。真正的忘忧之境,永远只存在于人们的想象之中,它注定难以企及。但人类的生存本相在于,它既有存在的无奈,虚无的慨叹,又时时宣告一切也并非毫无希望,毕竟还有那恍惚出神的“吉瞬”时刻,犹如存在之救赎的最后火光,构成我们凡俗人生的永恒诱惑。

徐刚 安庆师范大学

注释:

- ①③格非:《小说叙事研究》,清华大学出版社2002年版,第6页、6页。
- ②④⑫格非:《文学的邀约》,清华大学出版社2010年版,第151页、151页、62页。
- ⑤格非:《现代小说与心灵》,《北京文学·精彩阅读》2023年第11期。
- ⑥参见张清华:《叙事·文本·记忆·历史——论格非小说中的历史哲学、历史诗学及其启示》,《山东师范大学学报》2004年第2期。
- ⑦俞耕耘:《都市与乡野的双重间奏——评格非新作〈登春台〉》,《文汇报》2024年1月17日。
- ⑧格非:《登春台》,译林出版社2024年版。本文所引《登春台》文本,皆出自此版,不另注。
- ⑨格非:《月落荒寺》,人民文学出版社2019年版。本文所引《月落荒寺》文本,皆出自此版,不另注。
- ⑩参见格非:《隐身衣》,《收获》2012年第3期。本文所引《隐身衣》文本,皆出自此版,不另注。
- ⑪林品:《“二次元”“羁绊”与“有爱”》,《中国图书评论》2014年第10期。
- ⑬格非:《志贺直哉及其“自我肯定”之路》,《扬子江文学评论》2020年第1期。
- ⑭格非:《另一个地方,另一种状态——罗伯特·穆齐尔〈没有个性的人〉(上)》,《扬子江评论》2019年第3期。
- ⑮⑯[德]海德格尔:《存在与时间》(中文修订第二版),陈嘉映、王庆节译,商务印书馆2018年版,第215页、219页。
- ⑰参见[荷]诺伦·格尔茨:《虚无主义》,张红军译,商务印书馆2022年版,第82页。
- ⑱参见[美]唐纳德·A. 克罗斯比:《荒诞的幽灵:现代虚无主义的根源与批判》,张红军译,社会科学文献出版社2020年版。
- ⑲[美]李海燕:《心灵革命:现代中国爱情的谱系1900—1950》,修佳明译,北京大学出版社2018年版,第32页。
- ⑳汪民安:《论爱欲》,南京大学出版社2022年版,第245页。
- ㉑[法]罗兰·巴尔特:《写作的零度》,李幼蒸译,中国人民大学出版社2008年版,第26页。
- ㉒[斯洛文尼亚]斯拉沃热·齐泽克:《意识形态的崇高客体》,季广茂译,中央编译出版社2002年版,第40页。
- ㉓㉔[美]戴维斯·麦克罗伊:《存在主义与文学》,沈华进译,春风文艺出版社1988年版,第2页、8页。
- ㉕格非:《人面桃花》,上海文艺出版社2012年版。本文所引《人面桃花》文本,皆出自此版,不另注。