

新观察

“面孔”或“格套”

——关于当下青年写作的一次讨论 □金 理 杨兆丰 李 琦 王子瓜 曹禹杰 励依妍

金 理：这里所说的“面孔”是指在当下青年写作中频繁出现的格套或者写作装置。比如浅吟低唱式抒情的形式，无聊、感伤、颓废、虚无的情绪，外省青年、失败者的自我指认……我想从三个层面来把握上述“面孔”：首先，它们确实映射出当下青年人的生活经验与情感结构，甚至有一定的普遍性。也可能不乏表演性，这时面孔会变成面具，即一种游戏性的策略、弱者的武器、精神胜利法似的化解渠道或应对风险的防御机制。但即便携带着表演性（试问，谁不戴着面具生活呢），我们也不能将这些面具仅仅归咎于个人或特殊群体的内在症候，否则太不公平，我们必须追问在什么样的环境、情势、社会结构里这些面具反复出现。其次，这些面孔往往成为上世纪90年代以来主流文学与市场经济所催生的阅读市场消费青年人作品的预设模式。第三，有了阅读消费市场就会产生预约订购现象，这时候上述面孔就不仅仅出自生活世界的实感经验，而是蜕变为一种先验的文学“格套”，当青年人在进入创作时，有意无意就板起面孔，而格式化的面孔总会屏蔽原本丰富的生活经验进入文学。

抒情本身没有问题，好的抒情能够呈现个体情感世界中未被照亮的褶皱，捕捉一种与物质性的现实存在一样坚实、真实的情感状态。浅薄的抒情只是在一个陈旧的情感模式中再次翻滚一遍来制造一种机械的情绪效果，或者以轻巧的感情渲染代替对未知、对真相的老实的探索。

李 琦：唐诺在一个访谈节目中提到，一声叹息式的抒情似乎占据了当下文学的主流。他以城市书写为例，一些作家太留恋过往已经消逝的东西，细细描绘那些有温度的风物人情，然后付诸一叹，而忽略或者说回避了这个城市中更复杂、更具体的历史存在。他不同意这种书写，认为这是一种更容易的、轻巧的安慰，也正因此它往往受到大众欢迎。有分量的写作，应该拒绝这种安慰的诱惑，去直面真正坚硬的存在。当下很多青年作家的作品都会让我想到唐诺的这个提醒，不仅是陈春成这样旗帜鲜明地以封闭的幻想和艺术作为书写对象的作家，即使是像“新东北作家群”那样看似直面沉痛的历史遗产的作家，也常常会走向一条抒情的捷径。他们虽然有着在场的、局内的子一代视角，但因为缺乏对结构性问题和历史细节的洞察，依然只能将父辈的故事讲述为一个单向度的伤痕故事。正因如此，他们的小说似乎总是不可避免地走向对苦难、创伤的铺陈和对困境中表现出的人性之美善、温情的渲染（哪怕是状似高明的克制笔法），让读者在压抑与抚慰的落差中收获一种阅读快感。不能说这种苦难与温情不真实，但从错综的历史中仅仅抽取这两样东西无疑是足够的，何况这种写法在屡试不爽之后已经越来越像是一种熟练的技巧和套路，他们所展示出的痛楚与温情越来越像一种空洞的姿态，一汪无源之水，创痛如何作用于人物，如何被吸收和反思，人性的美善又从何而来、有何意义，都无法探究，只以一种惯性的张力继续操纵着大众的审美神经。阅读时获得一种即时的似是而非的快感，读完后回想，却常常发现故事的意义无处着落。

抒情本身没有问题，好的抒情能够呈现个体情感世界中未被照亮的褶皱，捕捉一种与物质性的现实存在一样坚实、真实的情感状态。比如班宇《逍遥游》的动人之处，就在于他借助一场春游刻画出了人与人情感关系的复杂辩证，主人公既在自我与他人的重重苦难中体认到一种绝对的隔膜与深刻的孤独，又同时感受到同样绝对、不可割舍的牵系和依存。这就是丰富、坚实、有效的抒情。相反，浅薄的抒情只是在一个陈旧的情感模式中再次翻滚一遍来制造一种机械的情绪效果，或者以轻巧的感情渲染代替对未知、对真相的老实的探索。

王子瓜：文学到了当代世界，其形式的可能性已经十分丰富，而抒情是其中十分古老而又安全的方式。尤其是中国文学，“诗缘情”的说法构成了文学潜意识的根基，难以轻易撼动，文学在古代常常是一种排遣、抚慰，而类似“反讽”这样的新质可能要等到明清话本小说那时代才有相对鲜明的呈现。新文学刚诞生的年代，“情”也是重要的关键词，胡适《文学改良刍议》中对文学“内涵”的规定，即他对“言之有物”的解释，就是“一曰情感，一曰思想”，而新诗的第一个十年中，“思想”的地位则远远比不上“情感”，尤其是郭沫若出现之后，情感一度成为衡量文学的唯一标准，直到当代这巨大的惯性仍然影响着新诗的写作。在当代的中小学语文教育以及通俗文艺中，“煽情”也是一种十分主流的方式，易于被认可和传播。

在某些情况下，抒情是人性解放的方式，起到相当重要的“启蒙”作用，是“激进”的；在另一些情况下抒情则可能反过来成为压制性的力量，是“保守”的。这样的现象在新诗的第一个十年中其实已经出现过，郭沫若的抒情一开始带给诗坛相当剧烈的冲击，启发了不少诗人；而当“抒情”成为一种“格套”，发轫时期的种种可能性如说理、反讽、写实等都没有得到充分的发展，其结果是新诗写作的整体面貌显得很局限，日新月异的世界其实并没有得到多少注意，像胡适1908年的《电车词》《尝试集》中的《一念》，郭沫若涉及新科学、工业的诗作，冯乃超的《外白渡桥》这样“睁眼看世界”的作品其实非常稀少。这使得缺乏“新事物”的“新抒情”显得十分可疑。当代文学中“抒情”是否已经强大到足以成为新的“压抑”的力量？似乎还不完全如此，我能想到这个特征比较明显的青年作家是班宇，在陈春成、王占黑、郑执等青年作家那里“抒情”固然也存在，不过似乎没有那么强烈和重要。而反讽性也依然存在，比如路内的小说，还有大头马、陈志炜一些具有戏仿性质的作品。

理论上说，抒情的空间是封闭的，其对象是既成的事物，指向对过去的理解，不论情感色彩如何，不论是赞叹、感伤还是控诉，抒情在逻辑上总是对某一现实的肯定而不是否定，拿班宇的《逍遥游》来说，这篇小说可以说是近年来当代文学“抒情”十分成功的代表，正像一些评论文章指出的那样，小说的肌理充满了“现实”，方方面面

地呈现了某个阶层的贫苦和挣扎；不过在更高的标准下来审视，小说浓重的“抒情”倾向使得读者的阅读变成了一场盛大的“共情”体验。几次对主人公哭泣和内心活动的描写，其效果是使读者体会这种痛苦，而对于那些试图理解这种痛苦背后的历史社会因素、试图看到解决此种困境的可能性的读者来说，《逍遥游》的成功又是有限的，它以否定的抒情方式肯定了现实。对于这部分读者而言，关键问题不是那“一声叹息”，而是这声叹息之中存在多少非个人的因素，以及叹息之后又能怎样。相反，反讽的空间则是开放的，其逻辑总是构成对现实的否定，意在揭露现实的不合理，这个“理”往往就暗示着现实背后的“另一现实”。路内也长于抒情，但是在抒情之外其小说的反讽因素同样重要，小说中常常出现一种“错位”的状态，人或事物被短暂地放置在了“反常”的位置上，随即被现实纠正，比如《一九九零年的圣诞夜》中“去财经中专过圣诞”的讽刺，《赏金猎手之爱》中牡丹与花裤子在工厂废墟中跳舞的片段等等，通过呈现不和谐，小说往往能够触碰到这些不和谐的源头，以主体性来对抗规划。



金 理：抒情的形式本身是没有问题的，就像张兆丰例举班宇《为了忘却的纪念》的抒情让人直面现实。并不是说逼仄的现实环境必须放逐抒情，否则就会成为顾影自怜、逃避现实的借口。这样的判断过于简单化。中国文学传统中最让人追慕不已的抒情时刻，六朝和晚唐都是暴力与黑暗交织的时刻，所以学者才有“史诗时代的抒情声音”这样的说法。当历史和现实指向无路可逃的必然时，文学恰恰以抒情内爆出“一切皆有可能”。为什么青年写作的修辞主型会从反讽到抒情（参见黄平《没有笑声的文学史》），既可以像我们上面讨论的那样与生活经验、读者视野等外部因素连接，也可以置放到文本内部来辨析。书评人刘铮打了一个很贴切的比方，以电影内容和电影配乐的分裂来形容抒情性无法有机地共存于文本内在的结构：“电影倾向于让观众动情处，加进来一大段弦乐——也不是不感人，但观众泪如雨下，跟弦乐的关系更大。”

更进一步，文学的内向在形式本身镌刻着情感结构与历史经验。反讽如同古希腊戏剧源头所规定的，必须在对话中展开，总已预设着施动者及其对象或对立面，所以反讽一般来说是及物的，而抒情可以产生于封闭的室内。那么，是什么样的力量将青年人拉拽回室内？这个闭锁于室内的孤独主体往往以失败者自认，有意思的是，近年来失败青年的文学形象大规模涌现，当这也成为一张代表性的面孔时，我们不得不追问，文学史曾经提供过哪些处理“失败感”的先例？今天的失败青年故事，遭遇了何种限制又呈现出何种可能性？

曹禹杰：王晓明老师有一段评价章太炎的文字：“非但不依赖‘乐观主义’的支撑，反而干脆以‘悲观主义’垫底，创造一种以悲观为动力的积极精神。这样的精神一旦长出来就特别坚韧，经得起失败、挫折的反复打击，鲁迅式的‘绝望的抗战’，就是一个突出的例子。”我觉得可以用这段话作为考察失败青年的一种视角。在文学作品中捕获失败者的形象并不困难，尝试去分析失败的前因后果也不再是难题；对于文学而言，真正关键的是，在这些人物失败之后还会有什么故事？

我觉得孙频的小说集《以鸟兽之名》能够为此话题提供些许异质宝贵的经验。除了蛮荒古老、偏远寂静的时空设定，以及晦暗不明、愈发缠绕的谜团线索，孙频在小说中设定的“我”同样值得关注。“我”在小说开篇出场时往往是一个落魄的失败者，“我整个人变得越来越焦虑，失眠也越来越严重”（《以鸟兽之名》），“我就成了个无业游民，一直找不到正经事情做，只能到处打些零工。”（《天物馆》）失败者的设定也出现在孙频先前的创作中，不过在近年这部作中，孙频并没有急于让这些失败者冲破生活的迷障并抵达光明的未来，也没有执着于反复书写失败者自身的命运，而是让他们不断和别人产生连接，在和那些来自山林的、陌生的、充满异质色彩的人物交流过程中建立起一种既亲密又疏离的关系。未被全盘揭示的人物命运和故事结局让曾是失败者的“我”领受到轻盈的可贵，这种轻盈不仅仅源自“久在樊笼里，复得返自然”的逆行姿态，更得益于在自然山林、历史时空与当下社会中往返游走时收获的生命成长。在意义失落且充满不确定性的世界里，陌生的他者的存在破除了“我”对于生活固有的偏见，让“我”看到了神圣庄严的生命正在孕育无穷的可能性。“我知道，过不了多久，山庄的铁门又会重新锁上，那把大

“ 当下青年写作中频繁出现的格套或者写作装置，如浅吟低唱式抒情的形式，无聊、感伤、颓废、虚无的情绪，外省青年、失败者的自我指认……它们确实映射出当下青年人的生活经验与情感结构，甚至有一定的普遍性。也可能不乏表演性，这时面孔会变成面具，即一种游戏性的策略、弱者的武器、精神胜利法似的化解渠道或应对风险的防御机制。”

铁索很快就会变得锈迹斑斑。”（《骑白马者》）明知山庄会倒闭的“我”仍旧坚持让山庄开业迎客，在这种明知不可为而为之，把失败作为生活起点的行动中，我们见证了失败者身上迸发的光辉，这也是孙频对于当下文学创作的贡献。

日常生活的逃逸术可以看成是一种主体进行自我调适而获得自洽的手段，而如果出走所带来的只是物质环境的变化，却没有导致内在主体性的某种顿悟和嬗变，这种出走不过是从一种琐碎走向另一种虚妄，解脱之道依然无处可寻。

金 理：我在一开始说，面孔也是一张面具，具有欺骗性，无法轻易穿透。我们在分析当下青年人的失败感，或佛系、躺平的身份认同时也必须小心翼翼。就像近期许纪霖老师区分了三种“躺平”（《躺平主义与90后》）：虚假的躺平主义者（实现了财务自由的“躺赢”主义者可以任性潇洒）、积极的躺平主义者（中国的第欧根尼，退出竞争激烈的现实秩序，在精神世界里安放自我）与消极的躺平主义者（无奈的低欲望活法）。

王子瓜：拒绝社会的期待而选择内心的价值，这样的形象恰恰是比较典型的文学形象，也越来越发达的亚文化现象形成了合流，农民工下班后登上摇滚乐现场的舞台，放弃大城市生活的年轻人去草原放羊读书，引入了许多国外诗歌的翻译家是一位狱警等诸如此类的故事。这一类形象可以追溯到卡夫卡的《饥饿艺术家》——饥饿是一种低欲望的表现，其原因并不是他真的不想吃，而是这个世界没有他可以吃的食物，小说隐喻了一种超越性的内心法则。小说的背后则是卡夫卡感受到的其所处时代的荒谬和非人。青年作家路德的近作《最后一次变形》中也出现了这种典型的卡夫卡式的人物，小说中的“表哥”出狱后找工作不顺利而在家躺平，另一方面则在自己钟爱的“变形艺术”中越走越远。

李 琦：《人物》杂志去年刊发了一篇报道叫作《陆庆松：螺丝不肯拧紧》，采访对象陆庆松是纪录片《四个春天》导演陆庆屹的哥哥。报道中所呈现的陆庆松的形象，是一个在少年时期出类拔萃（15岁作为音乐专业人才被选拔进入大学，20岁大学毕业进入清华任教），而后却轻易放弃大好机会，主动退出主流竞争秩序的人。他几乎舍弃了一个普通人的全部世俗追求，名利、稳定的收入、良好的生活条件，包括结婚生子，经由对这些欲求的缩减，维持一种低耗的生活，进而免除了大部分成年人的生存焦虑，换得一种松弛和自由，用节省下来的时间做自己想做的事，弹琴、种花、运动。这篇报道被很多人转载，有评论表示，陆庆松的选择非常勇敢，对于苦苦挣扎于内卷漩涡和生存压力中的人来言，提供了另一种生活的可能和莫大的鼓励与安慰。

这则报道可能会让人联想到陈春成笔下人物的生存状态，拒绝外部世俗生活的纷扰，在内在的幻想或艺术世界中安顿身心。但细加分辨，二者其实不尽相同。陆庆松拒绝的是一种单一的压迫性的主流规则，为此他自觉付出了在现实生活中的相应代价。他的“主动放弃”看似出于一种潇洒的本能，事实上始终是现实的取舍，比如他在出国学音乐与照顾未成年的弟弟中间选择了后者。只不过他并未以“牺牲”来解释这一选择，而是以自己一以贯之的反功利的价值观来容纳它。与此不同，陈春成的人物是一面勉强维持着一个赖以生存的社会身份，内心却不堪其扰，进而干脆放弃了整个现实世界，在内心开辟出一个徜徉的空间。其间的差别或许可以概括为抵抗与逃避。或许也正因此，陆庆松最爱的音乐是贝多芬在苦难中完成的，承载着他最辛苦的对抗与挣扎的“槌子奏鸣曲”，而陈春成所书写的则是摆脱现实人生重力的轻盈之作。二者的这种差别也可以被用以说明我们对当下文学的期待：我们期待文学能够对既成的价值秩序进行反思与批判，乃至提供另一种想象和实践的方式，但这绝不意味着滑入对现实人生的逃避。

励依妍：在当下的青年写作中，我观察到两类经常出现的叙述模式，一是躲入隐秘的安全地带：钻进瓮里的打工人（陈春成《竹峰寺》），消失在毛细血管般错综复杂的花园小路的小职员（沈大成《花园单位》），躺在月辉中夜航的船上不愿睁眼的少年（陈志炜《夜晚的船》）等，这一类空间具有静谧、封闭，与现实世界相割裂的特点；二是脱离日常生活轨道的“出走”：北漂一族溃逃到中越边境的原始丛林（郑小驴《可悲的第一人称》），小科员从文明社会撤退至海岛避世（孙频《我们骑鲸而去》），甚至人行天桥也希望离开自己的本职岗位十字路口而隐入树林（沈大成《漫步者》）。躲避、出走母题的反复出现，使得逃逸的姿态成了最为常见的写作装置之一，而相关小说的畅销似乎也证明着读者对这种姿态的迷恋，背后反映的则是当今社会的情感结构和阅读趣味。许纪霖认为消极的躺平主义者实际上是“身躺心不平”，身躺的表象背后充斥着愤懑与不平的内心。对于这些青年来说，微博、抖音等网络交互平台为他们提供了宣泄负面情绪的出口，而小说所营造的心灵栖所、所建构的出走之路则让他们获得了一种安宁和抚慰。



然而，需要反思的是，读者对这类作品的青睐并不意味着他们对这种生活态度的认可，也可能是读者在进入作品时与作者签订的契约：相比于嬉笑怒骂、针砭时弊的文字带来的压迫感和凌厉感，温柔、轻盈的抒情笔触更让人觉得舒展、平静，得以短暂地脱离俗世，合上书止于一声叹息，无处隐遁、无处可逃的日常生活在继续。因此，日常生活的逃逸术可以看成是一种主体进行自我调适而获得自洽的手段，疲惫的现代人在一个幽微隐秘的世界里徜徉，在主动隐遁中获得一种自我陶醉的幻想；而如果出走所带来的只是物质环境的变化，却没有导致内在主体性的某种顿悟和嬗变，这种出走不过是从一种琐碎走向另一种虚妄，解脱之道依然无处可寻。从这个角度来看，这类写作所建构的纯粹、孤立的个体形象也喻示着与外界社会的隔绝，同时包含着屈从、躲避现实的消极意味，也可能消解着为追求更好的生活而改造现实的意愿和动力。

因此，对逃逸姿态不加节制和无所反思是需要警惕的，理想的文学作品不能只满足于为读者提供一剂抚慰剂，而是要在介入生活时提供更多的可能性。陈志炜在接受采访时谈到，他理想的文学是“嘈杂声中的轻跃”，愉悦的表面下有着足够的智性和深度。因此，他笔下的椰子商人倔强、执着地“沿着与生活相反的方向奔跑”，巨人则选择通过用力投掷椰子的方式来对抗世界的坏法则，这种西西弗斯式的反抗带来了一种原始的力量感与悲壮感（《水果与他乡·比椰子更大的商人》）；书稿飞向宇宙深处是一次偶然的小概率事件，司机和统治者都不准备探究这次小事，但是，生机勃勃的可能性也许就蕴含这个越轨的瞬间（《卡车与引力通道》）。正是这种觉得生活不该止步于此的“恨意”，使得陈志炜所建构的文学世界让我们看到了琐碎、祛魅的现实生活中还能存在的惊喜、偶然和意外。对于文学而言，现实世界并不是一成不变地在那里等着被发现，而是一个复杂的涌现的过程，一种变化的经验展开，一种被召唤、揭示的存在的形式，这就要求作家们不断地更新认知和观念，去书写丰富、微妙的现实世界，从而召唤出人们对所处的生活世界的实感体验。在当下的青年写作中，我期待看见更多从美丽、轻盈、寂寞的青春型写作转向更为成熟、宽广、强劲的写作。

