

# 池上:AI时代,谁来在乎我们的情绪

□唐诗人

在浙江这片土地上,青年作家和评论家们犹如破土而出的新苗,崭露头角。他们有着宽广的视野,勤于钻研且善于思考,脚踏实地又积极进取,为文学注入了新鲜力量。本期7、8版特别推出对8位青年作家、评论家的评述与印象,同代与不同代际的创作及批评观点在此相互碰撞、交流,共同构建起当代文学丰富多元的图景。

——编者

在长篇小说《情绪指针》里,作家池上想象人类在遭遇了一次自杀危机/“大灾变”事故之后,科学家制定了一个管控人类情绪的“末日拯救计划”,通过强制安装情绪指针和情绪清洗器,建立了一个人人都是零度情绪者的基遍国。管控着人心情绪的基遍国,解决了过去几千年来人类社会始终无法解决的情绪麻烦,“人从此不再是情绪的奴隶”。显然,这是一个反乌托邦故事,通过放大情绪管理相关科技产品的社会效用,想象人类被技术统治之后失去自由、丧失人性的恐怖状况。小说要阐明的基本理念,是肯定情绪之于人的重要性。成为零度情绪者,未必就是理想的状态。小说中劳宇是一个标准的零度情绪者,但这“零度情绪”其实是一种“完全的虚无”。基遍国对于情绪的科学管理,实则是把人囚禁在虚无的牢狱之中,于是作家要写人物的反抗、要让这个国毁灭。

对于池上而言,写出一部聚焦人类情绪问题的科幻小说,并非一种纯粹的科幻转向。池上之前的小说,无论是科技相关主题还是日常生活话题,令人印象最深的是其对情绪相关内容的表现,《菩提》《创口贴》《镜中》《无影人》《银环》等短篇小说,都

有意或无意地塑造了一些特别情绪化的人物。比如《菩提》里的袁珺珺,这是个学艺术的、个性极强的女孩,大学毕业后经常玩失踪,消失多年后回到家就开始“躺平”,白天窝在房间里睡到12点,起来后开始吃饭、刷手机直到深夜,出去后还很任性地修改其他墙绘师绘制好的墙面。袁新兰袁珺珺两姐妹,姐姐是社会型角色,承担着照顾母亲和小孩的重任,还要关心患有抑郁症的丈夫,没有自己的生活;妹妹则完全是自我型的,不在乎家人的埋怨,不介意他人的指责。但这两个人其实都生活得极其压抑,姐姐压抑着生活中的各种情绪,努力扮演好她的家庭角色,妹妹的叛逆也有自己的内心积郁,只是无人愿意去倾听去理解。面对姐姐的埋怨,袁珺珺坦诚说:“我也曾尝试做很多事,努力成为一个有用的人。结果呢,我明明希望的是这样,可最后却偏偏和我希望的相反……”这一情绪,与《无影人》里的人物陈裕民共享着同样的心理谱系。陈裕民小时候成绩总也比不过弟弟陈伟民,他的父亲也很直接地表现出对弟弟的偏爱,这让他从小就缺乏自信。初中毕业后,陈裕民学车伤了手,遭遇父亲的辱骂,这又进一步伤了他的自尊,让他觉得

自己无论做什么事,“在父亲眼里,都是不成器的”。陈裕民与袁珺珺一样,在家面前是一个不务正业的、无能的人,没人关心他们的内心情绪,他们只能一步一步地沦为“无影人”。还如《创口贴》,主人公程小雨是一个沉浸于自己内心情绪的中学生,她的父母忙于做生意赚钱,为她创造好的物质生活,让她去最好的中学读书,可就是没精力关心她的情绪状况,最终,青春的叛逆转化为偏执的情绪。

即便是写爱情,池上笔下的人物亦是情绪性的、非理性的形象。《镜中》的“她”,小时候家穷,曾羡慕过一位家境好却愿意带她玩的男生,她一直不能忘记他。多年后,“她”成为成功人士,再约见这位老同学,发现自己对他的爱夹杂着“嫉妒和恨”。因爱而生嫉妒和恨意,因恨和嫉妒而不能继续爱,这不是一个爱情故事,而是一个关于情绪的故事。再如《银环》,“我”挑选男人完全是凭眼缘,没有什么理性标准,“我”自甘堕落成为阿玲最好的“闺蜜”,也只是看中阿玲腰身上的“银环”。更如《原影碎片》中的女性,都是情绪化的人物。来璐的母亲“总是将自己置于某种极端的情绪之中,或因为爱情悸动、兴奋莫名,或由于失恋悲伤、痛苦无以复

加”。来璐自己则是沉浸于技术加持下的情爱派对,她通过服用“爱弥儿”来激发欲念,“爱弥儿”可以让她“跟随心动”,完全凭气味、感觉寻找伴侣。《原影碎片》想象的“原影”技术也是情绪化的产物,它由一个普通程序员因无法走出失恋阴影、为还原爱情场景而被创造出来。可以想象,这技术只能让人更进一步地沉浸在某种情绪状态:“大数据显示,成为原影会员后往往沉溺于其中,以至完全无法接受新的恋情。因此,原影也被诟病为‘爱情罂粟’。”技术帮助人激发情爱欲望,技术又让人沉浸于那些已经逝去的爱情记忆。技术主导之下的人类爱情,必然沦为情绪的产物。

情绪,是理解池上小说的关键词。池上的小说,科幻叙事抑或成长题材故事,落脚点始终是我们人之为人的内心情绪。在AI时代,一切都被大数据、被算法主导之后,谁还会在乎我们的情绪?人工智能创作文学作品时,会留意到算法之外的人内心情绪吗?或许,无法测算的情绪将成为最值得珍惜的人性内容。这时候,如果我们还需要“属人的文学”,这“文学”也应该关注和表现“属人的情绪”。

(作者系暨南大学文学院副教授)

# 赵挺:乐园的辩证法

□翟业军

在我妈妈小时候,她的妈妈就去世了,所以我没见过外婆,羡慕所有被外婆宠坏了的小孩,迷恋有关外婆的歌谣、传说,比如《外婆的澎湖湾》。对我来说,外婆从来不是一个具体的人或者角色,而是一种渴慕、依恋、怀想,一个能够把慈祥、宽厚、温柔、忍耐等涵义都包纳于其中的象征性符号,这个符号因为它的令人绝望的无法实现性而显得格外神奇——越是不能拥有就越是神奇,神奇到我甚至不敢想象:假如我真的拥有一个外婆?

现在,我读到了赵挺的“外婆系列”,我关于外婆的梦想都在这里得到实现和满足,我如果有幸见过外婆的话,她应该就是赵挺所描写的样子。赵挺写出了他的外婆,也写出了我所想象的我的外婆,他写的是一个作为所有迷路小孩心中的永恒乐园的外婆。2019年的《外婆的英雄世界》还不能满足我找到失去的外婆的渴望,因为它拘泥于赵挺自己的经验,跟我的世界隔了好几层。这里的“外婆说”总是被“我说”所激发,外婆的目光总是追随、抚慰着单身、失业的“我”,“我”渴望仗剑走天涯却又发

现天涯的任一个角落都不是自己的家,“我”有多零余,跟世界有多格格不入,外婆就有多温暖、辉煌,她简直就是“我”心目中“最伟大的艺术家”。2023年的《外婆的小吃店》的第一篇《世上最好吃的冰糖红烧肉》是这样开头的:“外婆从菜场买来了最好的五花肉,准备了最齐全的料,发誓一定要做一顿这个世界上最好吃的冰糖红烧肉。”一连三个“最”字彰显出赵挺的决心、野心,他不要再写一个人的外婆。于是,“我”从外婆目光的绝对焦点,变为外婆故事的见证人,想象出必须叠加一个又一个“最”字才能靠近、才能形容的乐园一样的外婆。这样的外婆当然不具备现实性,就好比乐园从来不存在于此岸。不过,正是并不存在的乐园始终向世人散发着无尽的光辉,只有想象中的外婆才能擦去所有泪水,缠裹每一道伤口,原谅一切说出以及说不出的罪孽,在她这里,大家不过是迷路的小孩,就连小偷都不是贼,而是一个“饿了的人”。文章结尾,外婆走进小吃店,关掉灯,“就像一场旧剧本落幕”。这里的落幕不是终止,而是封存:把想象中的外婆封存进

想象中,时间“还”停留在那个时刻,奖状“还”挂在老地方,外婆和她的故事“仿佛”永远不会落幕。对自己的永恒性,外婆早有体悟,她对“我”说:“我不会老,不会变,依旧是你的外婆。”

因此我认为,书写赵挺一个人的外婆的《外婆的英雄世界》是散文,塑造出乐园一样的外婆的《外婆的小吃店》则是小说。赵挺的“外婆系列”从纪实走向了虚构,从自然走向应然,从一己走向广大,他的天地一下子辽阔了,他飞起来,飞到了每一个迷路小孩的案头和心中。当然,我们可以指责乐园一样的外婆和她的小吃店不过是一则成年人的童话,单薄、飘渺了些。《温暖的“重生”之门》中,少年的“我”一直坚信外婆有超能力,反问老刘的老婆:“积善不算是超能力吗?”以积善为超能力的外婆引领无数的迷路小孩找到回家的路但并不具备现实性。其实,乐园从来不必抵达,而是用来怀想的,就在对于乐园的怀想中,现世所有的不平和创痛都可以忍受,都是能够蹭过去的。不平和创痛甚至是珍贵的,因为它们一起构成一条独特的、属于我一个人的

路,这条路通往乐园,在那里,每一个疲惫的灵魂都可以得到休憩。这样的乐园看起来完满,根子里却连通着苦,因为它是要让每一种苦都能够熬过的,这就是乐园的辩证法。“天使”一样的外婆不必是现实的,好像回一趟老家、拨一通电话就能见到、听到。外婆和她的小吃店诞生于虚构,栖居于我们的怀想,就在对于外婆和她的小吃店的怀想中,每一种残缺都得到了抚慰。残缺甚至是珍贵的,因为不管什么样的残缺,都是属于我的,就在抵抗残缺的过程中,我走出一个自己的人生,这样的人生因为有外婆和她端出来的热气腾腾的包子的抚慰,从来不会真正的孤单。《小团圆》说到“痛苦之浴”,那些兽物不管多么疼痛,都要浸泡出一个人形。张爱玲的意思是,人生大抵残缺,但再残缺的人生也还是好的,因为它是我的,它是我唯一可以死死攥住的东西。

我想,每一个残缺的我,都需要一个外婆和她的小吃店。

(作者系浙江大学文学院教授)

# 张玲玲:心灵经验与爱的弧光

□马兵

作为一位晚出的“80后”写作者,张玲玲似乎很难被放入到既有的代际框架中去解读。从《嫉妒》到《夜樱与四季》,她一直坚持朝向心灵的内面书写,致力于在纷繁的世相中探测其间的精神含量,对人们心绪的幽微、对遗憾的爱、对悬浮的情感及其局促的可能,对人性“复杂的缺陷”、对完美生活中可能包蕴的希望的呈现尤其令人心动。多年从事记者和编辑的经历为她的小说带来一种别人所无的特性,无论是素材的选择、裁剪,还是叙事的考量和语言的诗性,她已然形成了自己的文体意识。

小说集《夜樱与四季》充分体现了张玲玲坚持的创作素材的多样性。集子共收录7篇小说,每篇主题都有侧重:《夜樱》讲在小镇寻找“生活在别处”的可能的女人和“从世界上”回到故乡的男人之间的爱与怜惜;《江洲月》以外来者的视角诉说小镇女性不断经历疼痛和失落的个人史;《奥德赛之妻》讲在上海从事戏剧创作的艺术家在妻子遭遇渐冻症之后对人生生发的无奈和感慨;《四季歌》讲的是上海青年建筑师群体爱意的离散和错位的人生;《移民》的主角是在法属圭亚那打拼的海外华商,《洄游》的主角是小渔村的基层公务员和丈夫葬身大海的渔民之妻;《面具》则不无反讽地致敬“一个陌生女人的来信”,以信件的形式呈现了一个逾越道德边界的女人的自审和对男人的质询。这些小说地域

和时间跨度广,人物阶层悬殊,命运驳杂,际遇跌宕,如果不用心收集一手的材料,很容易写得浮泛和概念化,但张玲玲却让每一个故事、每一个人物、每一段人生都具有了一种“切身性”,这与她记者生涯的素材积累是分不开的。

《移民》有意采用一种非虚构的视角。叙事者的身份是一位财经记者,在对海外华商潘的采访中,她发现自己陷入一场迷局:一面是潘“充满笃定和自信”的自诉,父辈如何艰辛打拼、他如何扶持乡党海外扎根、他归国投资的庞大计划……一面是海外新闻报道中他的被捕以及背后的洗钱、涉黑、对权势的欲望。与采访相伴随的,是叙事者对记者身份和前景的困惑:新闻事实与人性真相之间到底有多大的距离?采访者应该怎样站位,她到底是一个共情者还是一个观察者?张玲玲说这篇小说是她个人“七年记者生涯的一次总结”,而小说的张力很大程度上来自记者职业禀赋的加成。《洄游》也是如此,这个关于渔嫂的小说源于奉化一起沉船事件,作品的动人不止是因为那些像死神身边讨生活的渔嫂对命运无常的领受,还在于它写到离开与回返,写到渔业工人构成的变化,写到两代人对海洋的不同态度,写到基层公务员内心的辽阔和现实中的拘囿,观察的细密和思考的深入展示出媒体人的训练有素。

张玲玲力图呈现的不止是外在的事件,更是这些事件背后负载的内面体验。如她自己谈到的“所有的冲突与争斗都发生在内部,通过这样的尝试,它将反复捶打你的精神,再以某种意外的方式作用于你的现实”。从事编剧的经验给她带来的正是具有内在丰盈的戏剧性。张玲玲的小说通常都有较大的情节密度和纵深的时间线,个体命运也与大时代形成呼应起伏,像《奥德赛之妻》最早的时间是1980年代,《夜樱》《四季歌》回溯到主人公的中学时期,《移民》更是把百年移民史浓缩到小说里,但是读者阅读这些小说不会像走进目不暇接的事件丛林,外在的戏剧性不是没有——比如《奥德赛之妻》中妻子的渐冻症、《四季歌》中杨绥父亲的绝症、《洄游》中的船难等,但是张玲玲的重心完全不在外显的矛盾冲突,而是像契诃夫那样力求塑造“心理化”的人物,对她而言,戏剧性并不仅体现于时代的巨变,更在那些看似无关紧要的日常琐事之下和情感的潜流之中,阅读她的小说就像在心灵之河中跋涉,貌似平缓的河水中遍布乱石,就像平淡生活中包含着精神的风暴。张玲玲力图在“人类心灵的最深处探测到最朴素而真实的体验”,如同爱伦坡评价契诃夫的那样:“艺术家可以在很小的、很日常的事物中揭示出很宏大的东西,他也可以把宏大的东西变成某种很小的、很虚假的东西。”

在编剧的行业中,有一个术语叫“角色弧光”,也叫角色弧线,是指人物情感和心理隐蔽的成长和发展,借用这一说法,张玲玲致力展示的是“爱”的弧光。爱是《夜樱与四季》的主题,《奥德赛之妻》《夜樱》《四季歌》《面具》都是写爱的本质和变异的小说。张玲玲在后记中特别强调,她关注的始终是“爱”,而非“爱情”。爱情有一种伦理意味,而爱则更具有生命本源的属性,是人类深层体验的核心部分。如《奥德赛之妻》采用戏中戏的结构,没有回避人性中的消沉、卑弱和被欲望辖制的窘况,但更写出了在沉沦中保持清醒的疼痛和倔强,那是心灵世界最鲜活的回响。《面具》也是如此,它以独特的视角和深刻的爱欲描写,探讨现代知识女性关于爱的体验和反思,在主人公对P的倾述中,我们明显感觉到她在不同情感状态中的成长和变化。

张玲玲在展开叙事时总爱用“他”和“她”这两个最简单的人称代词,有时读者要仔细分辨一下才能明白,“他”或“她”指称的具体对象。这样的指称也带来一种总括性,小说中的人物其实也是众生。张玲玲认为“小说写作某种意义上就像是对真实人生的模拟”,而我们被她的人物打动,很大程度上是因为他们的痛苦与欣悦可以帮助我们认识自我,反思自我。

(作者系山东大学文学院教授)

# 王轲玮:探寻“向上的一路”

□陈恩黎

王轲玮的近作《星光旅行社》,以传统文化中的集体记忆为灵感触发力点,以现代科幻文学为叙事框架,创造出了一个由思考力、观察力与想象力共同牵引的多维度世界:人们生活于其间的日常物质世界或现实世界或人间;生者无法触及的存在——“星光一号”,意识体之家。正是在这个文学的虚构空间里,一个关于生与死、过去与未来、记忆与遗忘、爱与原谅的故事开始了自己的旅程。

故事的主人公叫庄亦蝶,“星光旅行社”里最年轻的导游小姑娘才12岁,总想用着诸如尘埃、电话虫等奇怪的形象装扮旅客,满足旅客;另一个主要人物牛师傅是旅行社里的资深角色设计师,固执地爱着蝴蝶形象。作者在设计两个人物的名字、身份与性格等诸多细节时,嵌入了“庄周梦蝶”和“梁祝化蝶”的故事。这两个与蝴蝶有关的古老叙事,代表了中国文化中道家哲学与民间信仰的不同面向。当作者以此为想象契机,并把它们进行创造性勾连时,人物之间的同与不同、依赖与冲突所产生的意义就丰富了起来。它们不但成为故事持续向前行进的重要推动力,而且还使故事呈现出某种哲学思辨的色彩。

如果说“庄周梦蝶”“梁祝化蝶”是过去的踪迹,那么“星光一号”“星光旅行社”则是未来的某种可

能。为了让这个可能在故事中成为现实,作者不惜笔墨,对“星光一号”的存在由来、存在方式、运作原则等诸多方面都详尽描述。这些细节不但彰显了其作为科幻文学作品该有的逻辑严谨性,有的细节还为故事向人物内心世界的掘进提供了必要入口。比如,“星光一号”规定:每个意识体只能获得一次机会重返人间,去看看自己曾生活的地方和所挂念的人。任何意识体只要成为“星光旅行社”的导游,就再也可能获得这个唯一的机会。正是这个规定,使故事的核心悬念凸显在读者眼前:庄亦蝶,这位12岁就离开了人间的小女孩,为什么要成为导游呢?于是,故事就有了两条线索:关于事件的和关于情感的。它们一显一隐、相互缠绕,以时间为轴在同一个叙述平面上不断绵延,直至谜底水落石出,融为一体。从整体看,这种双重线索的构架支撑了故事中处于不同维度的世界,它们之间彼此呼应、依存,从而形成了文学虚构所特有的多重视界,层层叠叠。作为一名导游,庄亦蝶既能够从旁观者的视角看到其他意识体留在人间的遗憾与眷恋,也能够以同行者的身份深入其他意识体的人间之旅。正是借助这种抽离的冷静与投入的激情所唤起的勇气,她终于能够直视自己的人间记忆。当庄亦

蝶以意识体的存在释怀曾经作为血肉之躯的自己所遭遇的伤痛和所犯下的致命错误时,她完成了另一种维度上的“羽化”,而故事也褪去了幻想的外衣,露出现实关怀的内在肌理:对人间生死悲伤的理解与共情。

王轲玮又创作了《大山来的小岛主》,作品虽然缘起于国家层面的宏大叙事,但仍致力于从细微处开掘故事的广度与深度、表达平凡生命那些看似微不足道的喜怒哀乐。故事的主人公叫阿衣莫,来自大凉山;另一位主要人物叫袁馨秋,泼辣犀利的城里女孩。因为“东西部教育结对协作”项目,她们在宁波“明州职业高级中学”里成了前后桌的同学,发展出一段“不打不相识”的独特友情。围绕着这条故事主线,作者又着力布设了若干条延伸至叙事各个角落的副线,犹如人体的毛细血管,以各自所携带的情感与信息滋养了故事的主干,使两个女孩之间所发展出的私人情谊呈现出更为宽广的社会意义,也使故事生发出多个面向或多种可能性。其中,值得我们特别关注的就是这个故事的文化面向。

阿衣莫,在彝语里是“妹妹”的意思。这个名字在故事里既显得亲昵,也显得不经意,甚至给人一

种面目模糊的感觉。这是否暗示了这个女孩在其父母心中、在其所出自的社群中的位置?“弟弟年纪最小,嗓门却大,父亲很少批评他……他说了好几遍,父亲没有嫌他吵闹。”不出所料,父亲拒绝了这个提议,告诫她一个女孩子家不要管这些事情。”透过寥寥数语,阿衣莫在父亲跟前的心翼翼和弟弟的无所顾忌所形成的反差跃然纸上。从中我们能隐约感觉到,困住这个古老民族的不仅有眼前的一道道山梁,更有绵延数千年的无形之网,而时代正在给予阿衣莫们穿越大山的契机。

穿越与挣脱并不意味着对种族身份与记忆的全然离弃,而是重新获取。从这个角度而言,故事以“彝族刺绣”作为阿衣莫这个人物在新环境中成长的着力点,此种叙事策略的选择精准而敏锐:那些被一针一线缠绕起来的文化死结需要被一针一线地解开,并绣制出充满生机的未来。遗憾的是,故事未能充分展开对彝族传统刺绣中的图像造型所蕴含的深层神韵的艺术表达,错失了其可能涌现出的审美之光与认知之力。但并不妨碍作品展现出一种写作的勇气:以文学的虚构触摸真实的文化脉息并努力探寻“向上的一路”。

(作者系宁波工程学院教授)