

论铁凝小说中的图像启蒙之义

盛 慧

内容提要 铁凝是中国当代少有的深受绘画艺术影响、倚赖绘画艺术以形成风格的作家。在中国作家纷纷借镜西方文学的 20 世纪 80 年代，是西方绘画艺术及其象征的知识谱系、内蕴的现代思想，构成铁凝进入时代文学场域的“装置”——绘画之于铁凝不仅是美学的“方法”，更构成“思想的表情”；不仅推动其文学风格的生成，也成为她笔下人物精神探索与主体建构的重要媒介。铁凝为其小说中的现代主体设想了审美启蒙的成长路径，有感于 20 世纪 90 年代转型期的精神困境，又为审美内置了道德形而上的精神支点。由此，出入于绘画的镜像，“审美的人”被还原为“历史的人”。他们在“人与人”的视线关系中发现“人与自我”，又于内在世界的重建中，构建世界的“乐园”。

关键词 铁凝；绘画；图像启蒙；视觉关系

一 绘画作为“装置”： 铁凝进入“新时期”的艺术途径

铁凝的绘画修养来自画家父亲铁扬的直接影响。铁扬的油画与水粉不仅带给铁凝最初的艺术启蒙，为她敞开艺术的世界，也使她意识到“美”如何可能被视为禁忌，以及形象之美突破禁忌、开启心智的可能。铁凝回忆，“在文化萧条的时代，父亲的油画大都背朝外地靠在墙角，而水粉、水彩则被平铺在褥子底下”，是父亲掀开厚厚的褥子、小心抽出一叠叠小画和大画时脸上“宁静的疼爱之情”，最初启发了她的心智^[1]。另一场合，铁凝认为绘画的前提在于“心灵和手的充分自由”，而这种自由的拥有者，除了世上少有的艺术大师，便在孩童^[2]。铁凝的小说中，图像以其直观性与形象美，唤起情动的瞬间与想象的空间，天然地沟通于孩童的本真之心；而对绘画的理解与实践又提供了回返真淳、通达心灵自由的路径。因而，绘画不仅参与了铁凝小说的美学建构，更被重置于人文主义与现代主义的精神传统，标识了以自由、人性美、现代性为关键词的知识谱系，并构成小说主人公精神探索和主体性建构的重要媒介。在汹涌着“文化热”“主体性”“文学本体论”等种种潮流，而作家

纷纷向西方文学借镜的 20 世纪 80 年代，看似边缘的铁凝，独异地选择了绘画艺术尤其是西方绘画，作为她进入文学场域的装置。梳理铁凝文学创作的脉络，可以认为，对西画的接受及西画入小说的实践，不仅构成铁凝小说风格化的动力，也使得铁凝密切对话于 80 年代以来的文学潮流。

铁凝在 20 世纪 70 年代末初试啼音的《火春儿》《夜路》等作品中，已表现出对小说画面感的关注，然而不出传统风景画描写的范畴。绘画元素真正标识风格并构成“问题”要待 1980 年铁凝提交给河北省文学讲习班的“作业”《灶火的故事》。这篇铁凝最看重、而后来被严厉批评为“色相迷人”^[3]的小说中，铁凝不仅首次描写了河水中的“浴女”形象，还稍显突兀地将西方油画连续地并置入小说，“小蜂还没有适应屋里的光线，一眼就感觉到那堆火红的东西了。她一时觉得像走进了伦勃朗那些以重颜色为背景的油画里，她还想到了马蒂斯和阿尔希波夫的作品”^[4]。作家小蜂眼里的火红笔触指灶火房间里二百五十斤的柿子。有过辉煌革命史的复员军人灶火，在“四人帮”倒台后依然走不出“反资”观念，如何处理分到手的柿子成了难题。旧友小蜂的到来，带给灶火新的观念和选择，也为他黑屋子里墨色的生活带来春日阳光。铁

凝以三种视角描绘灶火房间的内景画面——叙事者眼中“中世纪建筑风格的屋子”，小蜂眼中伦勃朗的油画、马蒂斯和阿尔希波夫的作品，与灶火眼中“炕头那堆火红的东西”及其触发的有关政策性的忧虑——不仅是描写手法的转换，也隐藏了异质性画面背后不同知识结构、观念体系的并置和对照。老灶火对歌曲中“泉水叮咚响”和泉水捎信的不能理解和追问不是赘言，它暗示灶火被禁锢的感受力与想象力，对照了小蜂体认现实的观看装置及背后的精神谱系：从伦勃朗油画所表征的文艺复兴人文主义传统，至马蒂斯开启的现代艺术精神，而阿尔希波夫从现实主义向印象派风格的转向连结两者。是西方绘画象征的人文主义传统与现代知识体系使小蜂自立于启蒙者的位置。于是，无法理解泉水叮咚的老灶火住在小蜂眼中伦勃朗的油画中，小说内蕴着“复调”般的不和谐，源自人物间审美与观念的巨大冲撞。铁凝将20世纪七八十年代之交观念的杂陈与冲突凝聚在异质性画面及不同的图像叙事话语中。以西画为装置，铁凝明确标识了其80年代初的新启蒙主义立场，而西画以其象征的人文主义传统及现代知识体系构成启蒙的媒介。

至1984年《不动声色》中，西方绘画从思想资源及观看装置的象征物具化为特殊历史时期被文艺青年极度渴求的精神养料及无限膜拜的艺术经典，并沟通了五四的启蒙理想。小说以平易火车站公厕改造而成的“大使馆”作为青年画家的艺术堡垒。在西方艺术被视为“毒草”的年代，患有艺术饥渴症的文艺青年在无数不眠夜畅谈戈雅、伦勃朗，画作只在语言中被描绘、想象，却成为精神沟通的桥梁，构筑艺术的乌托邦。铁凝聚焦“大使馆”唯一可画的教具：屋角一尊被摸黑了颧骨与鼻尖的鲁迅胸像。鲁迅形象在20世纪60年代经历了由图像至“圣像”的政治符号化历程，被视为“国家话语的符号表达”^[5]。而铁凝笔下，文艺青年在窗外四起的武斗枪声里触摸、理解着鲁迅雕像的骨骼和肌理，“鲁迅先生在他们眼里就成了另一种研究对象”^[6]。是对形象的理解，使文艺青年从抽象的政治符号中复原了生动具体的鲁迅形象及其精神，并完成对其再艺术化的想象。由此，一代青年以艺术为媒介接续了人性论及文化启蒙的脉络，而

铁凝站在80年代文学场域，彰显了重回“五四”的新启蒙主义立场。

不仅如此，铁凝将印象画派色彩理论化入小说，以认知装置的发现，呈现现实之“真”的辩证，标识了人的主体性位置。同样发表于1984年的《远城不陌生》中，郁南妮以“认识的提高”作为自我成长的标志，结尾处，其认识的革命与成长的完成更诗意地表现为初雪时节，从光影中雪的不同色彩里发现了“角度”的意义，解释了童年时代对画作中深蓝色雪花的疑惑。事实上，南妮的发现，是铁凝将法国印象派色彩理论中区别于“固有色”的“条件色”理论化入小说情节（1999年，铁凝直接将“条件色”理论写入《小格拉西莫夫》）。作为西方最后一个写实再现的绘画流派，印象派以“环境色”的提出，打破以理想白光为前提而原非客观存在的“固有色”概念，将科学的光色理念及主体的认知条件引入绘画艺术。而铁凝将印象派色彩哲学化入小说，并进一步强调认知过程中的主体意义，以同一物象不同色彩的对照，乃至同一场景不同“画面感”的并置呈现现实之“真”的辩证：现实世界并非固结于本质层面的物自体的集合，而是因观察视角、光影幻化，甚至视觉观念、情景联动组织而成的形式的综合，部分地回应了康德对于“认识”与“对象”之间“哥白尼式的革命”，也就强调了人的主体性位置、现代主体的理性思维空间及自我启蒙的可能性。

自20世纪80年代中后期以来，以名画、雕像入小说的形式，铁凝探索了小说中视觉的形象（语象）如何负载精神。铁凝中篇小说《麦秸垛》（1986）与莫奈同名画作的关系已被反复论述，被忽略的是大芝娘与麦秸垛的语象“互文”。“她那黑裤子包住的屁股撅得挺高”^[7]，“这个四十多岁的女人从太阳那里吸收的热量好像格外充足，吸收了又释放着。她身材粗壮，胸脯分外的丰硕，斜大襟褂子兜住口袋似的一双肥奶”^[8]，这场景分明是阳光下麦秸垛物像的投射。铁凝钟爱的马蒂斯反复强调如诗的感受力，即“能够看出一头牛犊与一个美丽的花瓶在形态上的相似之处”^[9]，“一棵树像一个人，一个人像一座教堂”^[10]，而塞尚《大浴女》中树一般的女体，构成铁凝《大浴

女》的灵感来源。以名画入小说、物像映照人像的方式，铁凝小说中的人物形象天然地辐射了风景的精神，成为自然的形与灵。另一值得关注的形象是《大浴女》（2000）中仅出现在批斗会上的唐津津。她“直短发的脑袋和鼻子都有点儿尖”，像“一根牙签儿”^[11]，分明是瑞士雕塑家阿尔贝蒂·贾科梅蒂作品的化身——次年，铁凝在《行走的大脚》（2001）中引用贾科梅蒂的比喻，“人在山谷里仅仅好比一些小小的大头针”^[12]，又细述其雕像作品“游丝般的腰杆”顽强挺立的分寸和尊严^[13]，提示了唐津津形象的灵感之源。而贾科梅蒂雕塑中人置身空间的细弱与孤独，被转化为小说中人置身时代旷野的无力与茫然。对读铁凝的画论与小说，美术形象与人物形象、图像与语像间常有映照复现之感，解释了铁凝白描勾勒的人物形象如何灵动饱满地负载精神。甚至有时，绘画形象推动了异质而先锋的风格实验。《唇裂》（1991），作为铁凝少见的极具超现实主义色彩的作品，显然来自挪威画家爱德华·蒙克代表作《呐喊》的启发。呐喊/哈欠形象的标志性特写、长桥/车站的深远空间、画作/小说的超现实风格及充溢其间的现代性焦虑明确了二者的语图互文。蒙克笔下血红背景里极尽痛楚的呐喊，在小说里转化为记者“荒”的一个哈欠——是放弃呐喊、无法言说的现代知识者的形象写真：以呐喊启蒙的愿望与钳紧双唇的自我约束诱发了唇裂，“荒”不得不以哈欠宣告妥协，维持嘴唇的完整。大而乏力的哈欠取代孤独的呐喊，使原作中的焦虑与恐惧更加无从抒发，无可疏解。

铁凝钟爱西方绘画艺术，尤其是印象画派及其后的现代派绘画。深入铁凝绘画接受的脉络，可以发现，80年代初期，铁凝丰富的绘画阅读史及绘画理论储备，相对于她同时期小说中的技法和观念，远远较为前卫。1976年后作为首届美术史论研究生进入浙江美院的欧阳英曾回忆此前那十年前后国内马蒂斯画作的稀见和珍贵，他以马蒂斯为研究对象的毕业论文，直至答辩会上，依然被批评“为资产阶级唱赞歌”^[14]，而铁凝将马蒂斯写入《灶火的故事》尚在此前。只有重返历史语境，才能理解身为作家的铁凝，其受益于家学的绘画观念在80年代初期的高起点与先锋性，更不必说脱胎于绘画理论

而逐渐进入铁凝文学创作的色彩理论、形象美学与关系哲学。绘画艺术作为媒介，参与建构了铁凝文学创作的内在思想机制，而其多层次的渗透为铁凝小说创作的风格化提供了持续的驱动力。

二 读图、模仿与绘画： 从被启蒙至自我启蒙

20世纪80年代中后期以来，启蒙与成长成为铁凝创作中渐趋明晰的主题，而铁凝为其小说中的现代主体设想了以经验图像为主要方式的精神成长路径。在铁凝看来，形象化的图像是比文字更直接、有效的启蒙媒介。读图、模仿与绘画，这一系列经验性的，同时又极具象征意味的审美启蒙实践，构成他们从被启蒙至自我启蒙的主体生成路径。

铁凝小说中的现代主体，尤其是孩童与少年，生活在被图像环绕的世界。他们天然地亲近图像，被图像启悟。而文字符号是相对外层的存在，有时疏离或不可靠。《笨花》中，由笨花入汉口的少年向文成为《申报》上南洋烟草公司的广告画所震动，生发对现代文明持续一生的热爱。铁凝在小说开篇相当生动地描写了晚年视力衰微的向文成每日黄昏擦拭灯罩后的自语：“他对着满天的星星不说油灯，单说电灯。他说，电灯的原理，就是靠了两极的接触……汉口南洋兄弟烟草公司的霓虹灯有两丈高，晚上光彩夺目，也是靠了两极的原理……”^[15]向文成年少瞽一目，有关汉口的视觉记忆就更如点亮生命的光源，推动他毕生收集地图、研究世界建筑，在乡村的居室中“与世界同在”。铁凝以光暗示启蒙，呈现图像经验与视觉冲击如何在懵懂的生命初期启悟心灵，唤醒内在的生命，敞开全新的世界。同样，铁凝成名作《哦，香雪》中，如果将视觉经验纳入广义的图像范畴，那么单向的、一路呼啸着“不停不停”^[16]的火车，分明是现代性的视觉表征。它携带山外的陌生与新奇，以精确的时刻表修改了大山“无声命令”的乡村的时间，也就打开了大山的褶皱，开启了少女的心灵。

铁凝还暗示了文化萧条的时代，图像相对于文字符号的启蒙优越性。《没有纽扣的红衬衫》中，安然解说父亲的油画，将画面中秋日大地上落叶

的白杨林命名为“吻”，体现出少女安然自由舒展的人格与个性。然而，安然的成长中散布着“复杂”“防患未然”等语言陷阱，她的语文老师依然迷恋充满夸张语汇的“甩膀诗”，甚至安然自己的作文虽以诚实自命，却无法不陷溺于时代的二元批判思维。《玫瑰门》中，幼时几未识字的眉眉拥有对照图画“念”小人书的惊人记忆力和复述力，待年龄稍长，为父亲和外婆买烟时，却总无法记清香烟的名字。铁凝描写眉眉徘徊街头的茫然失忆，正因阅读大字报，努力记住该买与不该买，又一再辨认香烟的阶级，以致把香烟的名字也忘记了。正是铺天盖地的罗兰·巴尔特所谓语词“砖块”组成的“俗套”^[17]，让眉眉的记忆淹没于符号的洪流。“砖块”式的语言体系遮蔽了经验，也就覆盖了经验的主体。待更年长，眉眉不得不以记日记的方式加入“砖块”的语言体系，并试图故意把日记本摊开给人看。记日记与领读语录，构成语言的日常操演，乃至表演。与之相对的，是眉眉因感动于竹西“金色的脊背”而发愿所有人拥有“善意的眼睛”，是眉眉被《赤脚医生手册》上的人体解剖图惊吓，又被电影连环画《静静的顿河》深深震动，以致模仿娜塔利亚歪脖子的姿态。形象之美同样唤起模仿的冲动，构成另类的、隐秘的成长经验，在密实的“语言砖块”中打开缝隙，召唤启蒙之光。

模仿是铁凝小说中人物经历图像启蒙的第二阶段。“凡是观念都有实现于运动的倾向”^[18]，即模仿。眉眉的成长症候性地贯穿其形象感觉与符号“砖块”的对抗，她模仿娜塔利亚与摹写政治画像，分别是天赋的形象感觉与意识形态的符号体系的显现，来自艺术唤起的美感经验（移情作用）与意识形态的动员力量。一度眉眉的形象感觉被符号体系完全收编，绘画成了“发功”，无论如何起笔，都有政治画像生成——绘画不再是主体形象思维的表现，而是符号的自动生成。“尾随主义的、群居性质的”符号之中，沉睡着“俗套”的魔鬼^[19]，它们自我重复，使艺术沦为重复性制作，制作它们的“主人”就变为“奴隶”。

铁凝在多部小说中暗示模仿的双向性：理想的模仿转化对象，超越自身，在“情理激荡”^[20]中抵达席勒意义上的“游戏”状态，即艺术，理想的

主体由此生成；而绝缘于美感经验的模仿，与本我的欲望互相激发，诱导主体的沉沦。从《棉花垛》至《笨花》，“耶稣教”画片作为乡村启蒙的图像媒介反复出现，去主日学堂背片及对画片的模仿构成乡村少年成长的重要经验。《笨花》中，有备观摩异国的宗教名画图片，萌发对绘画最初的兴趣；他表演《出埃及记》以治疗口吃，表现出组织和照料“犹太人”的责任心。而在《棉花垛》中，乡村少女为获取精美的洋画背诵有关道德训喻的金句，却不追想其意，唯“淫乱者受难图”的道德预警诱发对禁忌的好奇。国对小臭子的占有与杀害，仿佛也是对书摊上不堪入目的木刻版画的模仿。图像以其直观与形象通达心灵，也因表意的模糊与开放，甚至趣味的低劣，敞开了心灵的幽暗隧道。

铁凝暗示，超越模仿以抵达游戏/艺术的前提，在于以美感经验实现的“转换”。她借眉眉宣称“我坚信艺术表现就是一种转换”^[21]，而眉眉的艺术“转换”依靠人体之美重新启动。文明取缔感性的身体以维持社会纲纪，然而“肉体中存在反抗权力的事物”^[22]。在眉眉具有象征性的绘画历程中，是人体之美松动了坚固的符号体系，作为活生生的实在的形象，以“感性之力”解除概念的统治，把概念带回到观照^[23]，重新唤醒经验与情感，唤醒来自形象感觉的联想能力，也就唤醒了被压抑的主体意识。眉眉画马小思的裸体，画出的是夹挤在老城脚下的红色小河。线条从符号的自我重复中脱逸，转向自然之美的隐喻。以河流为喻体的人体，从老城的压挤中舒展，体现自由的生命意识。眉眉在身体与河流的艺术“转换”中洞见了生命的本质，她的学画是艰难的主体建构的象征。

铁凝小说中反复出现画家形象，而少年画家的成长伴随着对艺术与生命意识的元探索，象征了不同层面的主体性生成。从《玫瑰门》中眉眉在新的历史时期绘画人体，至《笨花》中有备在战争中绘画乡村，铁凝为她的小说主体注入历史的超越性意向，标志包含着共同体想象及人类意识的“大写的人”的生成，而绘画依然是最重要的启蒙媒介。《笨花》中，有备和日本兵槐多超越民族的友谊以“超语言”的美/美术为桥梁，而槐多在执行“喊话”任务时被他的日本同胞打死。以母语为媒介的“喊

话”的失败，反衬出非语言的美超越民族与国界、通约于全人类的可能性。槐多的速写本呈现了一个学习美术的日本青年对于乡土中国的有情观望。他绘画兆州，怀想长野的家乡，又以外来者视角的画面提醒有备思考回望家乡的“位置”。结尾处，有备走出笨花，回望村庄，他想到做完绷带回村时，从这个槐多没有画过的角度画一张笨花村，“却没有想起山牧仁提到的那所美术学校”^[24]。有备的“想到”与忘记，暗示他从单纯地寻求艺术之美转向以绘画联结、构建共同体的想象。绘画再次成为现代主体的象征性实践，构成个体与民族共同生成的路径。

三 视觉关系与内在自然： “人与人”及“人与自我”的双向互动

对图像/绘画的倚重及对美感经验的强调，表征了铁凝20世纪80年代伊始以审美启蒙重建优美和谐的现代人性的理想。然而，铁凝很快意识到，自我的建构不仅仅是抽象的审美过程，作为方法的审美启蒙也无法取代目的本身。90年代以来，铁凝似乎敏锐地预见了“诸神放逐”后人性的堕落及“泛审美化”倾向。作为解决之道，铁凝选择直面历史性的罪与救赎，寻求新的时代语境中的心灵重建——铁凝将80年代中期作为潜意识的罪与救赎的主题逐渐移向台前，作为审美启蒙的补充和救援，道德的自我审思构成人性重建的新的支点。这在小说中具化为对自我与他者，及自我与自我关系的反思与质询，又分别围绕“猫照镜”与“大浴女”这两组在其多部小说中复现的图像潜文本展开叙事。

回顾铁凝2000年以前三部长篇小说，从《玫瑰门》至《无雨之城》，铁凝以绘画为装置完成了从“探求解放”至“反思解放”的转向；而这反思的位置构成《大浴女》中重建内在自然的书写前提——铁凝试图将人物置于象征性的历史责任者位置，而非单纯的受难者位置。是更内在的对主体间交互关系的审思及道德的自我质询，构成了重建心灵的前提。《玫瑰门》中，眉眉以人体绘画的方式终于摆脱意识形态符号系统的桎梏，却又落入行业规则主导的新的系统，绘画的“自我表现”再次沦

为“自我表演”，乃至对规范的自觉“操演”^[25]。意识形态的规训之外，另有专业规则、商品经济秩序乃至后来文化产业的标准化逻辑，人的感性经验、主体意识与“真实风格”^[26]则陷泥其间。铁凝借新生儿额角的“新月”暗示循环的主体命运，内在的是80年代末重构自我的焦虑：秩序之外另有秩序，人性的解放并不必然导向优美健全的现代主体。而《无雨之城》（1994）近结尾处，陶又佳追寻普运哲赴西县，下榻简陋粗俗的“枫丹白露”旅店，又在宣泄色情的厕所字画里读出毕加索的风格，是值得深究的细节。铁凝有近乎专业的绘画学养，而她借人物之口道外行之言，以“枫丹白露”的命名将小镇旅馆的肮脏粗俗类比她挚爱的印象画风景，将厕所书画的欲望宣泄类比现代派的毕加索，除表达所谓“人性解放”之于绘画的前提意义及绘画与本我之宣泄的同构关系，更是以抑制叙事的反讽语调发问：人性及欲望从秩序中解放和解脱后，又将往何处去？铁凝敏锐地感知了“欲望辩证法”所导向的人性的堕落。或许正因如此，铁凝在《大浴女》中为这“下沉的主体”锚定了最重要的支点，即充满象征的童年之罪：仙草般的尹小荃，“是她心房的花园里第一株嫩芽，她作践这嫩芽，这嫩芽却成全了一座花园”^[27]。作为乐园镜像的“大浴女”从未单向地回避目光，而是以自我内化的道德省思提供心灵重建的动能。

对童年之罪和自我质询是反复出现在铁凝小说中的母题，有重要的象征意义。《玫瑰门》中，目睹黄猫与姑爸被残害，眉眉曾因噩梦洁癖般地洗嘴，她相信在梦中吃了不该吃的东西，“是肉是大黄的肉……也许那是人的一部分”^[28]潜意识里，眉眉将自己的旁观等同于参与暴力；更内在的，噩梦唤起眉眉曾将小黑猫推下楼梯、因仇恨想推掉妈妈腹中妹妹的幼年记忆。记忆与现实的交错强化了共谋之感，“她总觉得是那次她的粗野才引来了人间的一切粗野”^[29]。铁凝在多部小说中讨论人性的本善与本恶，其意不在答案本身，而是象征性地不断追问个体在历史暴行中可能的位置：即使是历史最边缘的孩童，又如何可能是真正的无辜者？

不仅如此，在《大浴女》中，猫与少女的关系复现在铁凝的创作历程，指向更多元复杂的意涵。

《大浴女》中，尹小跳观巴尔蒂斯系列画作《猫照镜》，洞见了少女与猫的交叉视线及更内在的人与人的关系哲学。论者多从女性视角出发，关注成长中少女的被窥视与自我展示^[30]，然而铁凝的叙事显然跃出绘画的原始情境及女性主义立场。小说中，铁凝以唐菲的回忆对照了以电影镜头展演肉体苦难的方兢和因拒绝裸体被窥视而将自己逼上绝路的舅舅，分别对应了《猫照镜》中自我与他者间“观赏—表演”与“窥探—逃避”的两种关系。铁凝将《猫照镜》中的视觉关系通约于人类共有的交互处境。然而在上述两种主客体消极对立的关系外，尹小跳还读出了画面中的第三种关系：“他人是我们的镜子”，“猫就是镜子”。他者镜子般的存在，不再是“观赏—表演”意义上的对镜自照，而是透过他者之眼，内视心灵的幽暗深邃：

所有的观照别人都是为了遮挡自己……我们何时才能细看自己的心呢，几乎我们每个人都不忍细看自己。细看会导致我们头昏目眩脚步不稳，可是我们必须与他人相处我们无处可逃，总有他人是我们的镜子。^[31]

“镜子”般的他者并非作为异化自我的存在，而是提供了一个自我审视的外在位置，一个需要被内化的省思位置。《大浴女》中，是被“谋害”的尹小荃构成尹小跳内视自我的镜子，“这个死去的孩子恐吓着她又成全了她”。一个死的孩子，养育她的活的品格^[32]和内面的自我。死去的尹小荃无处不在，是照见灵魂幽暗面的镜子，而当她终于直视这镜子，这种省思就养育了赎罪的种子。

事实上，早在1985年，作为《玫瑰门》雏形的《银庙》中，已首次出现猫与少女的镜像关系。小说中，三三故意将歌颂标兵与模范的日记“遗忘”在迎门圆桌上，回头看见狸仔的目光。狸仔的讥讽眼光，是三三投射的自我想象。猫成为镜子，而三三洞见了自我表演的虚伪。此外，狸仔偷鸡受虐后，三三视角下的猫脸两次变作失去表情的“白板”，作为铁凝小说中少见的又一处超现实主义描写，暗示了对巴尔蒂斯画作中视觉关系的内置：“白板”的猫脸是空洞的表情，是不动声色的幽怨与拒绝原谅，也是对镜子的直指，是一个因茫然而无限敞开的自我镜像，仿佛是狸仔——又其实

是三三自己——向自己讨要一个答案。

因而，从《银庙》至《玫瑰门》再至《大浴女》，在猫与少女的视觉关系中，被读者忽视而铁凝尤其强调的是猫所象征的镜面意义：一个自我审视的他者位置。由此，以巴尔蒂斯的“猫照镜”为镜像，铁凝在人与人的关系中，发现人与内在自我的关系，即人与“神”的关系，从而将道德形而上作为重建心灵乃至社会价值的前提和内在动能：人只有在道德的自我质询中，才能实现心灵的重建与神性的生长；而所有群体的社会学关系，都必然要回返个体直面内在自我的真诚和重建价值的勇气。

在此意义上，以巴尔蒂斯绘画中的视觉关系为媒介，铁凝将“审美的人”还原为“视觉关系”中的“历史的人”；而通过对视觉关系的内化、省思与超越，铁凝又以塞尚的“大浴女”为镜像，设想了理想的现代主体形象及澄澈纯明的世界景象。浴女主题是塞尚数十年里持续描绘，在各系列中准备时间最长、创作草图最多的一个主题^[33]。他笔下的女体“半人半树”，相互间的姿态与位置呈现稳定的几何关系，是对古典主义与浪漫主义绘画传统中完美形象的超越，内涵了调和万物与自然的“新人”理想：人是万物中的人，自然的人在理性、科学的构图与调和中获得深度、安定感与永恒性^[34]；而作为小说中人物内心花园的理想镜像，铁凝借塞尚的图像潜文本表达了主体之间及主体与世界和谐共生的理想：人在审美的心境中把人性的整体包容在自身之中，作为现象的人体内蕴永恒，而自由的生命里神性降临。这安宁澄澈的世界图景的前提，是她反复强调的花园里第一颗“救赎的种子”，是个体面对自我的道德求索。有意味的是，铁凝在表现“人与人”视觉关系的“猫照镜”中读出回返内面主体的“人与自我”，又在表现自我内心图景的“大浴女”中转译出作为群体社会学关系的“人与人”。她笔下的内在自然是包容万物、呈现世界秩序的自然图景，而自我的审思是其大包容、大融合的前提。可以说，铁凝用文字描绘的内心花园从不是孤立或回避的，她内置了近似康德意义上的自由意志，从被尊重、不回避，至更高层面的“我尊重”“我审思”。“大浴女”是隐含的、复现在小说中的语像图景，滑动在人物的心理镜像与叙事的人

物群象两个层面,如同塞尚浴女形象的“未完成性”,始终在生成之中,也因此个体与群体始终在开放、动态的互动中,相互对话,相互包容,相互生成。从“猫照镜”至“大浴女”,以绘画为媒介,铁凝确立了个体与群体、内在自我与世界秩序的辩证法,也完成了与人物的对话。

铁凝笔下的人物有言:“我坚信艺术表现就是一种转换”,这也堪称作家的自道。当代作家中,极少有人如此倚赖绘画艺术以实现文学的风格,呈现“思想的表情”^[35]。以西画作为“装置”,铁凝以绘画携带的知识谱系、内蕴的现代思想进入20世纪80年代新启蒙主义的文学场域,也为新时期主体性的生成提供了独特的认知装置。以图像为媒介,铁凝为现代主体想象了审美启蒙的精神成长路径,又推动了包含共同体想象的“大写的人”的生成。因预见了90年代“诸神放逐”后人性的失落与泛审美倾向,铁凝为其审美启蒙的理想内置了道德形而上的精神支点——通过将画作中视觉关系入小说,铁凝把人物重置于历史的语境,使他们在“人与人”的关系中重新发现“人与自我”,群体的社会学关系依然回返个体的内在审思;而通过借取绘画作为内在心灵的理想镜像,铁凝笔下的人物于“内在自我”中又包容了“人与人”,乃至纯洁天真的世界景象。由此,铁凝将道德审思内置于审美启蒙的理想之中,而自我与世界相互生成。

[1] 铁凝:《我看父亲的画》,《女人的白夜》,第247页,江苏文艺出版社1996年版。

[2] 铁凝:《我画苹果树》,第195—196页,河南文艺出版社2014年版。

[3] 贺绍俊:《作家铁凝》,第38页,昆仑出版社2007年版。

[4] 铁凝:《灶火的故事》,《六月的话题》,第340页,江苏文艺出版社1996年版。

[5] 任杰:《从图像到图腾——毛泽东时代的鲁迅图像研究(1942—1976)》,硕士学位论文,第9页、第7页,陕西师范大学文学院,2019年。

[6] 铁凝:《铁凝小说集》,第150页,花山文艺出版社1985年版。

[7][8] 铁凝:《麦秸垛》,《青草垛》,第145页,第146页,

重庆出版社2012年版。

[9][10]《马蒂斯论艺术》,杰克·德·弗拉姆编,欧阳英译,第22页,第24页,山东画报出版社2004年版。

[11][27][31][32] 铁凝:《大浴女》,第37页,第374页,第162页,第196页,春风文艺出版社2000年版。

[12][13] 铁凝:《行走的大脚》,《像剪纸一样美艳明净》,第120页,第121—122页,人民文学出版社2006年版。

[14] 欧阳英:《与马蒂斯结缘(代序)》,《马蒂斯论艺术》,杰克·德·弗拉姆编,欧阳英译,第1—2页。

[15][24] 铁凝:《笨花》,第11页,第481页,湖南文艺出版社2008年版。

[16] 铁凝:《哦,香雪》,《六月的话题》,第346页。

[17][19] 怀宇:《译后记》,罗兰·巴尔特:《中国行日记》,怀宇译,第343页,第345页,中国人民大学出版社2011年版。

[18] 朱光潜:《谈美》,第28页,作家出版社2018年版。

[20] 张光芒:《中国当代启蒙文学思潮论》,第127页,上海三联书店2006年版。

[21][28][29] 铁凝:《玫瑰门》,第287页,第150页,第21页,作家出版社2009年版。

[22] 伊格尔顿:《审美意识形态》,王杰、傅德根、麦永雄译,第17页,广西师范大学出版社2001年版。

[23] 席勒:《席勒经典美学文论》,范大灿等译,第298页,三联书店2015年版。

[25] 梁盼盼:《“革命”与“身体”的“20世纪中国女性史”——重读〈玫瑰门〉》,《中国现代文学丛刊》2017年第3期。

[26] 霍克海默、阿道尔诺:《启蒙辩证法》,渠敬东、曹卫东译,第142页,上海人民出版社2003年版。

[30] 许若文:《论铁凝小说〈大浴女〉中的绘画要素》,《中国现代文学研究丛刊》2014年第6期。

[33]《世界艺术大师——塞尚》,詹葡编,第186页,河北美术出版社2008年版。

[34] 铁凝:《狮如何变成孩子》,《像剪纸一样美艳明净》,第68页。

[35] 铁凝:《优待的虐待及其它》,《像剪纸一样美艳明净》,第185页。

[作者单位:南京大学中国新文学研究中心]

责任编辑:罗雅琳