

“名物学”与中国当代小说诗学建构

——从王安忆《天香》《考工记》谈起

周保欣

内容提要 在当下写名物的小说中，王安忆的创作极具代表性。她的《天香》和《考工记》皆为以物观时、以物观世的经典。王安忆擅长在一个“变”的时代中，观察和思考时变与物的“名实相怨”，通过物的“名实相怨”去映射时代的“风雅正变”。小说构造上，王安忆多以“物”的审美思考，丰富小说修辞，推动小说前进。王安忆的名物叙写具有重要小说史意义，引发我们对中国“小说”观念、文法、文统的积极思考。

关键词 名物学；《天香》；《考工记》；当代小说；诗学建构

农耕文明、天人相应思维和儒家格物之学，加上宋元以降文人“雅玩”传统，形塑出中国文学数千年写物的风习。从《诗经》《楚辞》到《子虚》《上林》《两都》，再到《山海经》《博物志》《西京杂记》《洛阳伽蓝记》及明清小说《金瓶梅》《红楼梦》《镜花缘》等，中国文学名物叙写经典不断。所谓“名物”，按照《现代汉语词典》的解释，是指“事物及其名称”^[1]。《周礼·天官》“庖人掌共六畜、六兽、六禽，辨其名物”中的“名物”，则有“物的名称及形状”的意思^[2]。就小说而论，叙写名物本不可免，凡小说必写物，凡物必有名。只是，对一个本就重视物，且有“名学”“名理”“名教”传统的国家的文学而言，为物赋名则更具特别意涵。名物对中国文学之重要，甚至催生出训诂、音韵、名物学之类的学问，“古之名物制度不与今同也，古之语不与今同也，故古之事不可尽知也”^[3]，遂有《尔雅》这般“所以训释五经，辩章同异，实九流之通路，百氏之指南，多识鸟兽草木之名，博览而不惑者也”的专书^[4]。

进入现代社会以来，因启蒙和社会革命的观念使然，文学渐渐聚焦于人和社会问题，离写物之道越来越远。直至进入新世纪，随着作家们视点向古代经籍后退和向地方生活经验下移，名物渐次返回文学中，特别是不少作家突入地方志中，择取一地

之山川、地名、职官、物产、风俗、古迹、文献、仙释、水利、兵防、艺文等作为小说创作的素材，名物描写更见丰赡和繁复。

当下作家写物的风气触发我们思考诸多问题，如：通过写物，当代作家如何重构中国小说的诗学理想？如何打通与小说古典传统的联系？物将在何等程度上再塑我们的“小说”观念？作家如何更好地去处理物与时代、物与观念、物与人的诗学关系？这些问题，需要我们在小说理论、小说史的层面去加以认真思考。有鉴于此，这里将以王安忆的《天香》和《考工记》为范例，略加探讨。

一 “物”与“观”：小说的时代风习

人与世界的联系是通过“观”建立起来的。《天香》和《考工记》中，王安忆的“观”是通过物完成的。两部小说的题材、主题、人物和所反映的时代相别甚远，但作家的创作意图和叙事风格却非常切近，就是以物作为小说的机杼。《天香》以晚明时期的上海园林（“天香园”）和绣品（“天香园绣”）为骨架，结撰江南士绅人家的家道与人事。《考工记》则以老楼（“煮书亭”）为焦点，在世代的交替中，聚焦一座楼和一个人的命运。写作方法上，《天香》以时间为经，在物的荣衰与更迭中映

照晚明百年申家六代人的命运。《考工记》则以物为聚焦点，在世代更迭中，去观照一个人的命运。

作为以物为运思的小说，《天香》和《考工记》呈献给读者的是富有视觉性的物，读者阅读的过程，就是观物的过程。《天香》中，作家所写之物主要集中在园、景、绣、书画笔墨等方面。园，有申家的万竹村、天香园和彭家的愉园等；绣，有天香园绣、武陵绣史、沧州仙史；景，则有各种花木、水石、禽鱼等；至于书画笔墨，更是难计其数，单是写墨，就有徐家古墨、歙墨、柯海墨等。《天香》所写之物是发散式的，多有参详地方志和其他典籍的地方。好几处写地方士绅富户捐桥、疏浚河道，细节与《同治上海县志》所载洪武六年“发松江嘉兴民夫两万，开胡家港”，“建文四年疏吴淞江”，永乐元年“引吴松江以入刘家河，复濬范家浜接大黄浦，以径达海”很有契合^[5]。其间穿插写到的人物与事件，如张士诚割据吴地，归有光开堂讲学，徐光启与意大利传教士交游，东林党人政治活动等，都有信史为证。写杭州地名、掌故、风物、民俗，亦多有化用《杭州府志》之处。而《考工记》观物的方法是内敛的、静态的，就是一座老宅，所观之物全在里面。富贵人家的雕梁画栋、八仙过海、梅花雕刻、红木几椅，书香门第的狼毫湖笔、方砚、宣纸、折扇、卷轴、线装书、瓷瓶等，都是旧时风景。外面的热闹喧腾不过是时势与世道，小说演绎的，就是天地江河的壮阔中一座老宅和一个人的命运。

王安忆的“观物”不单是写出物的形体，更是一种“物观”，即以物观时、以物观世、以物观人，通过写物去呈现某个特定时代的生活风习和社会状况。《天香》的第一卷名曰“造园”，写嘉靖年间上海士绅、宦宦造园的风气：

中了进士，出去做官，或者本来在外面做官，如今卸任回家，都要兴土木造园子。近二百年里，苏松一带，大大小小的园子，无以计数。^[6]

小说精雕细琢申家的天香园和彭家的愉园，透视的是彼时上海士绅阶层的社会生活、政治态度与审美风尚。申家的天香园，透着“雅”和“精”。为请白木匠造园子，儒世和明世专程去了白鹤

村。那个白鹤村“绵延于芦花之间，古时栖息过白鹤，于是，水叫白鹤江，村叫白鹤村”^[7]。天香园本想取意于“菊”或“梅”，但是因为略显寒素，而最终应在了桃花的“沁芳”上，以“天香”为名。园子的景致不在雕梁画栋和朱红雀绿，而在别致清雅，高古自成一格。而彭家的愉园，求的则是“奇”和“巧”。园子以石为主旨，有几具奇石：“玉玲珑”，七十二孔，孔孔泉流，石底燃烟；“三生石”，色随四时而变，如同还魂；“含情”，梅雨时分，泪如雨下。园子瑰丽繁复，气势凛然。

申家的“雅”“精”，彭家的“奇”“巧”，分别不在身份、地位，而在心性和根基。申家虽为宦宦，但儒世、明世多以读书人的道理自解，而彭家却潜心于仕途，两家的心性，都凝结于园子的草木水石上。世人论《天香》，多以为是写上海的“前史”，此论未必精当。王安忆写出的，确实是地理学意义上的上海，但作家更深的怀抱，恐怕还是要写一个时代，写晚明，写晚明的上海，写晚明的江南，乃至是晚明的中国——准确地说，作家是想给晚明江南社会的历史气运和知识阶层的精神气象造影。申家的“雅”“精”，彭家的“奇”“巧”，都是晚明精致与享受文化的典型，它们代表着高古、脱俗、清雅，自然也代表着奢靡、浮华、空虚。英国汉学家柯律格研究晚明中国的品鉴文化时列出明代品鉴著作多达数十种，包括《格古要论》《遵生八笺》《清秘藏》《格致丛书》《考槃余事》《瓶史》《说郛》《长物志》《宝颜堂秘籍》《程氏丛刻》《闲情小品》等，内容涉及养生、鉴赏、收藏、制造和衣食住行等方方面面。对于晚明社会把赏玩当成正务的风气，顾炎武曾尖锐地批评：“近二三十年，吾地文人热衷务虚求空之娱乐，盖无例外者。”^[8]作为小说家，王安忆自然不会条陈晚明士绅阶层沉溺浮华之物和空疏之学的原因，但小说却多次写到晚明文人“隐”的生活态度：申儒世建万竹村是隐于市，申明世建天香园是隐于物，柯海是隐于喧闹，镇海归于莲庵是隐于佛，阿曦是隐于市井。申家的三代女子，小绸、闵女子、希昭、蕙兰，何尝不是隐呢？她们的绣，不唯是经济营生，更是一种隐法。这种隐，在《考工记》里面就是能工巧匠大虞。生逢

变乱之世，大虞住到了江对岸的川沙乡下。不过，这只是表象上的隐。真正的隐，是隐于技，隐于物道，隐于“大木匠”的身份。

《天香》中由物而见的读书人“物隐”的风气，当为明代江南士绅的心性和宿命。莺飞草长的江南，格外滋养闲情逸致，培植人对艺术和审美的偏好，兼及“张士诚起兵割据，本朝方一开元，太祖就不信赖，必夹着尾巴做人”^[9]，另加明朝宦官擅权，朝廷对读书人的猜忌，宫廷权斗剧烈，使得不少文士淡泊于仕途，他们“热衷于筑园修圃，莳花植木，三五雅客，徜徉其间，吟讽啸咏，好不逍遥自得”^[10]，形成游冶玩乐，耽迷造园、戏剧和文玩古物鉴赏的风气，是不足为怪的。明代小说《金瓶梅》、“三言二拍”，清人写明代生活的《红楼梦》等，作家最热衷叙写的就是繁复的园林、住宅、服饰、配饰、饮食、器皿、宫室、车马等。

对任何作家而言，小说中所写之物都绝非是单纯的物。物是不言之言，是观念，是“物语”。《天香》和《考工记》更是如此。两部小说，王安忆都是以物为纲，统领小说，以物的不言之言，道尽意蕴纷繁的“物语”，让人看到王安忆的御“物”之力。《天香》中，第一卷“造园”，王安忆却以“桃林”开篇。这里的“桃林”别具意味。桃花不同牡丹，牡丹生来富贵，是大王朝的气象。欧阳修《洛阳牡丹记》写洛阳牡丹，“是未尝见其极盛时，然目之所瞩，已不胜其丽焉”^[11]，牡丹显示出的是盛世的气象。而桃花则不然，颜色过于娇嫩冶艳，桃花开处，红云悬浮，万千粉蝶飞舞其间，难免有脂粉气和女儿态，所以古人作诗多以桃花言男女之情。“去年今日此门中，人面桃花相映红”（崔护《题都城南庄》）；“癫狂柳絮随风去，轻薄桃花逐水流”（杜甫《绝句漫兴九首·其五》）。《红楼梦》第二十三回“西厢记妙词通戏语，牡丹亭艳曲警芳心”，写黛玉第一次葬花，葬的就是桃花。桃花是与香艳、柔弱、短促、易逝联系在一起的。《天香》在晚明社会的侈靡、精微的物质生活和消费观念中，以绚烂的“桃花”为起势，实际上，已暗含着盛极而衰、阴盛阳衰的历史寓意。

这样的“物语”判断，在《考工记》里面，就在老宅和“考工记”三个字。小说起篇写陈书玉历

经周折从重庆回到老宅，隔着门窗的镂空望进去，“堂案上列了祖宗牌位，两尊青花瓷瓶，案两翼的太师椅，一对之间隔一具茶几”^[12]。老宅的门窗是镂空雕刻，回廊是仿宫制的歇山顶，砖上雕刻着八仙过海图案，黄花梨木高几虽不名贵但梅花雕刻却见不凡。老宅的主人未必富贵，一切的陈设、雕刻都是生活的气息和愿景。王安忆的不言之言，就落在老宅子的八仙过海、雕梁画栋的烟火气，和“考工记”三字承载的人文关怀上面。何谓“考工记”？“考工记”就是《周礼》的“冬官”，郑玄解释：“象冬所立官也。是官名司空者，冬闭藏万物，天子立司空，使掌邦国，亦所以富立家，使民无空者也”。所谓“考工记”，就是“百工为大宰九职之一，此稽考其事，论而纪识之，故谓之考工记”^[13]。冬，为闭藏之季，需“生”。“考工记”的立意，是“以富立家”，是“使民无空”。《考工记》中老宅的雕梁画栋、镂空门窗、金砖、“塞壬”阴沟盖、砖雕“八仙过海”等，就是“以富立家”。老宅的颓圯和能工巧匠大虞的消隐，映射的是世道失序。

二 “名实相怨”^[14]与小说的“风雅正变”

无论是《天香》还是《考工记》，王安忆都是在“变”中来把握世界和人、事、物，把握世界和人、事、物的盛衰之理的。并非说其他作家就不写变，而是说，王安忆无疑更善于在“变”中去体察世道与人心动荡。《考工记》中的世变、事变、人变、物变，构成复杂的逻辑关系。小说从1944年抗战即将结束，局势却未明朗，“西厢四小开”前途未卜写起，继而是1949年以后，各人命运的跌宕起伏。世道在变，人的命运自然随之沉浮不定，物的命运亦复如是。但是小说却写出变与不变、动与静的大智慧。冉太太和朱朱属于不变的一类，最后却以变——移居香港，以应付时代的变。陈书玉和大虞，是以静应变。时代的滔滔洪流中，个人极其渺小，唯大英雄或可逆势而动，平凡的人只能顺应。大虞和陈书玉当然是平凡的人，只有顺应时代的洪流方得周全。用“弟弟”的话说就是“顺其自然”；以阿陈祖父的话说，是一动不如一静。陈书玉和大虞，就是顺其自然，是一动不如一静。

就名与物的关系而论,社会的变革与动荡,必会导致名与物的错位,或名存而实亡,或名亡而实存,或名变而实未变,或名未变而实变,造成名辩意义上的“名实相怨”。而在小说的层次,“名实相怨”,便是激烈的冲突。王安忆的小说却少有激烈的大冲撞。《天香》中蕙兰生产,阿曦代娘家前往贺喜。席间坐上,陈老爷、乔老爷、张老爷等一千人谈论见闻,从异国的“留恋”(榴莲)、云贵一带的“蛊”,到长江一路岸上的“望夫石”,引出男女之情和男女之怨的话题。陈老爷、乔老爷、张老爷的意思,男女之情当以温柔敦厚为主,怨而不怒,不可刁钻刻毒。期间,阿曦与陈老爷、乔老爷等有番“名辩”。阿曦引《淮南子·原道训》中“生万物而不有”,主张不拘小道小德,索性回到元初一无教化的大千世界,日月昭明。阿曦与陈老爷等名实之论的义理阐发,不在是非对错,而在所学不同。“温柔敦厚”“怨而不怒”,不外是儒家的道德主张,阿曦的“生万物而不有”则是典型的《道德经》哲学,两者是尚有和贵无的区别。王安忆的小说处理名实相怨,既有“温柔敦厚”的风格,亦有“贵无”的意思。《考工记》中的那座老宅,数百年的历史,却是无名之物。或许对于那座老宅子来说,无名,才是本真,无名,即是无碍。老宅无名,却可被随意命名,陈家兴旺发达时它是“半水楼”,半条江的生意都是陈家的;历尽世事摧折和风雨剥蚀后,老宅成了四面透风的“听风楼”;待文物部门注意到这座楼后,老宅再度成为“煮书亭”。老宅是随时代而赋名。实,与世沉浮;名,亦与世宛转。倘若固守一名,如“半水楼”,恐怕就很难过得了后面的世事。物如此,人也如此。阿陈正是因小说开始那次名实相乖的西南之行,后面的新政府纳他入自己人,得以规避此后重重的风险。

名实之变,名实相怨,背后是时代、家国、地方的兴衰成废与“风雅正变”^[15]。当代作家中,王安忆最擅长写时代、家国、地方兴衰成废和“风雅正变”。她的《长恨歌》《富萍》《启蒙时代》《桃之夭夭》,写个人,写城市,背后却无一不是家国气象。《天香》和《考工记》更是如此。比较而言,《天香》和《考工记》所写兴衰成废是有区别的。

《考工记》里,老宅一出场就处在颓势之中,地上的石头缝中长满杂草,树叶扑簌簌划拉,蟋蟀唧唧鸣叫,昆虫啁啾,野猫倏忽出没,到处是枯败迹象。《考工记》是从衰败写起,在时间中观照人与物的流变,时有山穷水尽,复又柳暗花明。而《天香》则是从盛时起笔。小说的第一句话,是“嘉靖三十八年,上海有好几处破土动工,造园子”。这样的“起势”,和《考工记》把大宅子放在颓圯的衰势中起笔不同,《天香》的故事是从盛向衰慢慢写下来的。天香园开始时是精致、高古、雅致、侈靡,却一点一点走向衰败。“眼看他起朱楼,眼看他宴宾客”。虽说《天香》并未写出申家“眼看他楼塌了”,但蕙兰出嫁时,索要的就是“天香园绣”的名。天工开物的天香园绣,在申家和张家最终都沦为衣食经济来源,加上桃林、墨场、竹园、莲庵相继萧条荒芜,确是处处的败象。

在写作方法上,《考工记》和《天香》不同。前者是在时间的炼丹炉炼一座老宅和一个人,少有空间的腾挪。阿陈从重庆回来,故事与重庆再无瓜葛,冉太太一家移居香港,也不过是寄些信件和食物。《考工记》里的故事,全在上海展开。《天香》则非如此。时间上,小说从嘉靖三十八年(1559)写起,一直写到康熙六年(1667),百年多点时间,纵跨两个朝代。空间上,小说有好几个层次的互动:第一个是中国与海外诸国的接触与想象。小说中,莲庵里的和尚对“煮海”里怪“兽”(鲨鱼)的叙述,陈老爷宴上对马六甲海上“土著国”异果(榴莲)的叙述,还都是山海经式的异闻逸事。到万历年间,西洋教会人士仰凰、利玛窦、毕方格等入华传教,徐光启引甘薯入华并与利玛窦合译《几何原本》等,中西文化的接触与冲撞,已是滔滔历史大势。第二个是上海与杭州、苏州、淮扬等地的地理空间互动。柯家的交游圈里,多为杭州、苏州、淮扬人士。第三个是士绅阶层与市井、民间的互动。小说中与天香园多有交往的章师傅、闵师傅、弋阳腔戏班子、荞麦,以及申明世的妾小桃,柯海的妾闵女儿和落苏等,都是来自市井阶层。

《天香》中的三个空间,显示出王安忆开阔的历史视野,和对于历史兴亡的深邃思考。我之所以不愿把《天香》归结为上海叙事,主要是觉得

《天香》的叙事是上海根本装不下的。嘉靖三十八年(1559)到康熙六年(1667),这个时间节点在中国人的历史观中恐无特别之处;但从世界史视野看,整个世界正处在大航海时代,强弱更替与此消彼长,此处就是枢纽。就中国而论,此时段则是“早期现代中国”的开始。美国汉学家史景迁《追寻现代中国》讨论的“现代中国”,时间节点就是1600—1949年^[16]。英国汉学家柯律格研究晚明物质文化和消费观念的著作《长物》,副标题就是“早期现代中国的物质文化与社会状况”^[17]。欧美人以世界史眼光看,晚明并非一个王朝的概念,而是“现代”的轴心。正是如此,《天香》所呈现的并非是单纯的一家一地之荣衰,而是对世界大转折时代中国江南社会与文化的一种透视和病理学解剖。小说中,阿曦听仰凰讲经布道,就不时以中国古典经籍相比附:仰凰讲《箴言》第七句“敬畏耶和华是知识的开端”,阿曦想起的是《论语·季子》中的“君子有三畏”;仰凰讲《出埃及记》中神与子民立约,阿曦想起《礼记》;仰凰讲《耶利米书》中的诸王之争,阿曦类比春秋争霸……这种文化上的中西之辨,小说中更直截了当的论述,就是杨知县问徐光启,耶稣教与中华道统的高下长短,徐光启说:“互为补益,一为务虚,一为务实,虚实倘能结合,世上再无难事!”^[18]这一清醒的文明理性,与其说是徐光启的,毋宁说是王安忆的,因为,中西文化相交至今的数百年,国人向以优劣论中西,或以为中国胜西方,或以为西方胜中国。这种“互为补益”“虚实结合”之论,若不是遭受过千锤百炼,哪有这般的明白与精当?

中西文化的“互为补益”,是对文化本质的思考;而“虚实结合”,则是作家的文化理想。这种思考和理想,是王安忆从大处着眼对“中国”的宏观把握。回到申家、上海、晚明社会,王安忆的思考则更见独特。小说写上海,“此地临海,江水携泥沙冲击而下,逐成陆地平原,因之而称上海”^[19]。因河网密布,每逢潮汛便泥泽交织,苦于淤塞而舟船断路。事实上,上海长期并不发达,《松江府志》记述:“松江,三江之一水名也。未建邦时,滨江阻海多水患,吴越春秋所谓蛟龙杂处。”^[20]纵是南宋年间已成为“人烟浩穰,海舶

辐辏”的“蕃商云集”之地^[21],终究还是个粗蛮的地方。是故,小绸和希昭,无疑是王安忆给申家也是给上海和晚明文化开出的诗书文章的良方。小绸和希昭,一个出自南宋官宦世家,文章脉传,陪嫁的妆奁中就有一箱书画、一箱纸和墨锭;一个出自杭州书香门第,诗书传家。对申家而言,她们也是“疏浚”,携浩荡的南宋文化进入天香园,意在给天香园增添厚度。天香园衰而不倒是因为有天香园绣,但倘若没有小绸、希昭的诗书画做底子,哪来天香园绣?小说中,闵师傅到天香园访亲,“方才园子里走一遭,险些儿以为申府气数差不多了”,待看到希昭,自觉不可小视:“如今看来,还难说得很!”^[22]为申府续命的,是希昭所代表的方正阔大的悠悠文脉。

从市井角度看,这同样是小说中的文化探寻的方向。《天香》里面,有数处借不同人物之口,表达对“俗”这一具有社会学和美学分层意义的概念的不屑。俗和雅虽非天定,但却以人分。申家子弟在天香园里开市买卖,是不羁和爱玩乐的心性表现;明世娶小桃,柯海娶闵女儿、落苏,是想从乡野中纳入拙朴之气,以补古雅、精致之不足。但雅可入俗,俗却绝然不可入雅。阿奎庶出身份,因母亲小桃身份低微自小便鄙陋无知,命里注定是俗,却欲染指雅事,最终着了浮浪子弟的道,以五百五十两银子买了唐子畏贗品仕女画《李端端图》。倒是阿曦,生来就与申家人有别,身材不像,心性更是大不同。读书时先生谥称“异端”,实则是“野逸”。恰是这份“野逸”,成就了阿曦的包容、开阔、轩朗,成就他身上乡野的气机和胸纳天下的胆气与魄力。他参与东林党人的活动,与申家的玲珑瑰丽大相径庭。曦,日徐行貌,日西斜。《说文》曰:“曦,日行曦曦也。”阿曦之名,即暗含着申家精致文化的气若游丝,须在变中存活。

三 “物”的哲学与小说修辞学

物存在的意义,是由物自身和人的需求决定的。物之名,物之观念,物之信仰,物之消费与欣赏等,无不密切联系着人及人背后的政治、经济与文化状况。物的身上附着的是人们的世界、生活、生

命、美学观念,所以说,作家写物,其实是在具象化物的观念和哲学;反过来,物的观念和哲学,会推动小说的故事情节发展,生发出小说的主题。

结构上看,《天香》和《考工记》,都是以物的思考、物的哲学推动小说前进的。《天香》中申家由盛转衰,其后是一整套的物的观念和哲学。《天香》所演绎的,就是世间兴衰成废的“物理”。小说中的人物小绸、希昭、蕙兰、章师傅、闵师傅、赵墨工等,多有关于物德、物理、物性、物用的议论。就《天香》的叙事逻辑而言,申家衰败的根源显然是在“物用”。“九尾龟”部分,徐光启与造园大师张南阳有番精彩的论辩。张南阳以抽象“物理”论造景、造园,以为景是人造,即是造假,但纵是造假亦必循物理之真。而徐光启却不以为然,他认为世上万物,都以有用而生,无用而灭,并举甘薯为例,得出“凡有用之物皆美,不是华美,而是质美”之类的结论^[23]。徐光启的立论,是以务实经世为根基,与小绸论天香园绣的风气异曲同工。凡一物必有一用,一器必有一功。在小绸那里,天香园绣终究是衣冠纹饰的物用,若是“抽离物用而自得,不免雕琢淫巧,流于玩物”^[24]。由此反观申家的凋敝与败落,何尝不是因了这“物用”?天香园里,“一夜莲花”和“香云海”的胜景,雅致、精微至极,但终不过是浮巧的“华美”,而不是物用的“质美”。明世在极小的年纪,就会操一双银筷子,专挑鱼鳃边上的樱桃肉吃。即便是没落之时,申家仍改不了故有的精致和刁钻:一道菜,螺丝肉剔出来剁碎,和上肉酱,重又填进螺丝壳里;一方火肉,蜜糖里渍几天,橘酱里渍几天,然后蒸馒头的大笼屉里放了巴掌大一个瓦罐,天不亮起就不歇气地蒸,直到晚饭时,不晓得烧掉多少柴火。申家的败落,其根因就在精致且无用。申家衰而不倒,又应在小绸的“用”,和希昭的以诗书画理调适绣法于方正大道。

《天香》关于物用、物德、物理、物性的辩证,是个复杂的话题。物之德性,是否全在一个“用”字?“用”,是否应该有一个度?可否违背物理?这里不做讨论。应当承认,王安忆在物的叙写中提出“用”的思想和物德,是有深刻批判性的。《天香》写的是晚明,是世界变局和中国社会变局的前

夜,而晚明的社会风气中,却出现了“清供”“雅玩”的风尚,出现“巨家势阀在婚丧宾祭、冠履服饰方面的挥霍消费,带动了庶民百姓靡然向奢,从而使守礼、节俭、关心风化等儒家核心价值荡然无存”^[25]。文震亨《长物志》的“长物”本就是与生活中的衣食住行无关的物,但晚明知识群体却流连于无用之物的品鉴、收藏和玩赏:

夫标榜林壑,品题酒茗,收藏位置图史、杯铛之属,于世为闲事,于身为长物,而品人者,于此观韵焉,才与情焉。^[26]

这种背离物用的社会习气,正面意义上看,推动了中国晚明社会美学思潮的世俗化、日常化、生活化、物质化转向,使得中国建筑、绘画、戏曲、音乐、小说以及金石、书画、古玩、鉴赏、收藏等有了很大发展,但另外方面看,务虚的“长物”、无用之学的滋长,必会削减经世致用的气力,在后来以强弱分胜负的社会大变局中,无论明亡于清,还是19世纪以后中国的节节败退,都是务虚不求实的必然产物。

从小说修辞学角度看,王安忆写物而善用物。《天香》和《考工记》都是以物为中心,建构了小说的隐喻系统。这个隐喻系统,在《考工记》中,就是老宅子里的那座白色防火墙。陈书玉从重庆回到南市的老宅,扑面而来的那是那堵白色防火墙:

这一片白仿佛无限地扩大和升高,仰极颈项,方够着顶上的一线夜天,原来是宅院的一壁防火墙,竟然还在——从前并不留意,此时看见,忽发觉它的肃穆的静美。他不过走开二年半,却像有一劫之长远,万事万物都在转移变化,偏偏它不移不变。^[27]

这壁防火墙,“仰极颈项,方够得着顶上的一线夜天”,极为高大,但终究挡不住外界的蛮横。小说最后,防火墙歪斜了,随时可倾倒下来,像一面巨大的白旗。《考工记》中,老宅子的防火墙是失败的隐喻,防火墙越是高大静穆,越是隐喻着时代的暴烈。这种具有总体提示功能的隐喻,在《天香》里,就是桃林和桃花(前面已有详论)。《天香》和《考工记》以物作隐喻的地方甚多,有的隐喻是总体性的,则是局部的。如《考工记》开始,大虞的店铺里,作家写到一个老旧的座钟:

木底子上，一群牙雕的小天使托着钟盘，钟却不能走，执意停在十二点差几分的位置，仿佛永恒的时间。^[28]

这是很有意思的隐喻。“十二点差几分”是个具有分水岭意义的时间。历史的风陵渡口，“西厢四小开”何尝不是那个“执意停在十二点差几分的位置”的钟？旧式的生活，他们未必全都风光无限，但至少是他们熟悉的，新的生活对他们来说却充满诸多的不确定。特别是老宅子，满是旧时代的价值符号和趣味美学，怎能走进新时代？但天下大势滔滔，终遂不得人愿。这种隐喻在《天香》中亦有多处。如《还魂记》。申家败落后，青莲庵只剩一堆乱石几堵断垣。就这样的破地方，申家竟还请班子唱戏，搭台掌灯，演一出全本的《还魂记》。

王安忆化用物的哲学为小说修辞，再有就是人物塑造上的“观物比德”，由物与人的关系和物之特性去塑造人物形象，洞察人之心性。这种“观物比德”之法，在《考工记》里最成功的就是关于冉太太的描写。朱朱被抓进监狱，陈书玉和冉太太一起去打探消息，回来的路上，冉太太风中点燃香烟，然后“摸出一个小银匣子，一按搭扣，弹开来，原来是一具烟灰盒。就这么站着，一口一口吸进，再一口一口吐出。一支烟很快到头，将烟蒂在小银盒底摁灭，咔嗒关上，回过身，说：阿陈，谢谢你”^[29]。“小银盒子”映射出来的，是冉太太的教养、贵气、优雅和临事不乱。所以，后面阿陈在街上再次看到冉太太带着三个孩子时，虽然朱朱还没有出来，但“一家人干干净净，整整齐齐，没有一点落拓相”^[30]。处于动荡之世，作家以“小银盒子”，写尽了冉太太的教养与定力；因为有这份教养和定力，才有后来冉太太移居香港后，一张薄薄的宣纸，小楷毛笔的字迹，从右到左几行竖写，抬头两个字：“阿陈”。这封信，让凄惶中的陈书玉忍不住落下泪来。陈书玉终生不娶，是世上再无冉太太。这种“以物比德”的写人方法，《天香》里面随处皆是，如小绸妆奁中的古墨和柯海娶了闵女儿以后她作的璇玑图。古墨的背后，是家世，是根基，是悠悠文脉；而璇玑图蕴涵的，则是小绸的见识与才情，以及“倔”的性情与决绝之力。

四 名物与“小说”观念、小说史反思

像《天香》和《考工记》这种名物小说，近几十年来常见也不常见。说常见，是因为有些作家本就有写物的古风，如早期的汪曾祺、林斤澜、刘绍棠、冯骥才、陆文夫、宗璞、邓友梅，以及后来的阿城、郑义、韩少功、格非等。说不常见，是因为大多数作品，只能说写到了名物，但还不能称为名物小说，名物在小说中并不具有结构性地位。惟近些年来，王旭烽的《南方有嘉木》、李锐的《太平风物》、储福金的《黑白》、徐风的《国壶》、王安忆的《天香》《考工记》、贾平凹的《老生》《山本》、阿来的《云中记》等，则是直接以名物结构故事，创构出别具美学风味的小说。

这类名物写作，其小说史意义是显而易见的：

首先，从文论的角度看，名物的引入，可促发我们重新思考“小说”的观念，对近百年来中国小说的现代传统有纠偏之效。诚如前述，进入现代社会以来，因为启蒙观念和社会变革思想影响，中国作家注意力全部转向“人”和“社会”，解决人的思想问题与价值危机，改造社会以促动其文明与进步，成为文学的历史使命。自梁启超、严复始，小说的地位就不断被抬升，“夫说部之兴，其入人之深，行世之远，几几出于经史上。而天下之人心风俗，遂不免为说部之所持”^[31]。小说的地位超过了作为读书人精神出处的“经史”，原因就在于它能改变“人心风俗”。如此，文学的观念、功能、价值塑造等，自然都由人和社会而生发，于是，“人的文学”与“现实主义”构成中国现代小说的两大生命系统，规范着文学理论建设与创作实践。

因为文学的主战场转向人与社会，转向启蒙和革命，现代以来的中国文学总体上是远离自然和名物的。小说的观念、理论与技法，作家的经典意识等，也都是围绕着“人”和“现实”展开或建构起来。在某种程度上，现代中国文学不仅远离名物，因为启蒙和革命均强调精神、意识和观念的道德价值，现代文学很多时候还是反物质的。特别是革命文学和社会主义文学中，物质是与享受等同的，而享受必然是资产阶级的。所以，物在相当程度上，

就是一种原罪。正是如此,在萧也牧的《我们夫妇之间》和周而复的《上海的早晨》当中,“高楼大厦”“丝织的窗帘”“有花的地毯”“沙发”“霓虹灯”“跳舞厅”“爵士乐”和“小奥斯汀汽车”“柏油路”“法国梧桐”等,都散发着腐朽堕落的气息。另外,启蒙和革命两个系统中的“人学”和“现实”,其实都是相当观念化的。启蒙文学写人,是关注人的精神系统;革命文学写人,人同样沦为出身、阶级、立场等观念的载体。出于对观念化的人的反动,近40年来中国作家以人性去抵消观念化,但却走向另外的观念化。作家争相描写人的权力、欲望、仇恨、争斗、饥饿、性等,小说领域弥漫着潮湿、阴暗、鄙陋、混浊之气。

以今天的立场看,我们的“小说”观念确实需要调整;我们需要认识到:文学当然是“人学”,但也是“物学”,因为,没有物的世界不成其为世界,没有物的文学自然也不成其为文学。法国小说家罗伯·格里耶对西方以人为中心的小说观念——“巴尔扎克的观念”提出尖锐批评,他认为“事物就是事物,人就是人”,他要求作家纯客观地观察和描写物件的“既无虚伪的光彩也不透明的”“表层”^[32],并且单纯地注重物件的物理属性,它的度量、位置,它与另一物的距离等。罗伯·格里耶的“物本主义”小说观,并不是否定人,而是否定那种通过主观去认识世界,并从人的角度去解释万物的传统做法,它“简直象人与物之间的‘精神桥梁’一样,首先保证了这二者的相辅相成”^[33]。

其次,从文法上看,名物进入小说,可丰富、拓展和深化中国当代小说的美学内蕴,创造中国小说独特的修辞系统。当下作家们的现实主义,无论是写历史还是写现实,多有短兵相接和贴身肉搏的味道。稍能闪转腾挪的,也多是借用曲笔,明修栈道,暗渡陈仓。在这点上,物可以让小说变得更含蓄、更悠远、更意味深长。相比较人和具体的观念而言,物,相当于是取远景,是远镜头。《红楼梦》开头,大荒山无稽崖青埂峰下那块“幻形入世,无材补天”的废石,其实就道尽了全书的未尽之言。石头本是无情之物,却用来补有情之天。偏偏是无用的废弃之石,却生出“到人间去享一享这荣华富贵”的心思,历尽悲欢离合、炎凉世态。这一物,

就是《红楼梦》的全部要义。《水浒传》中,水泊梁山从“聚义厅”到“忠义堂”的名变,更是无辞而意现。物,所呈现的是不言之意。看山是山,看山不是山,看山还是山,横看侧看,远近高低,看得何意,全在看者如何一个看法。所谓“不着一字,尽得风流”,大概就是这样境界。

物,是客观的,中性的,是固定不变的,不像观念和意见,譬如朝露。就像王安忆《考工记》中的那座老宅,是“半水楼”“听风楼”,还是“煮书亭”?不过是因时、因世的赋名。宅子还是那座宅子,世事却总在更迭中。在物跟前,所有的观念、思想、价值,都是脆弱的、多变的、易朽的。唯有物,历尽风吹日晒,岁月沧桑,方显得坚固。物作为小说的文法,从意蕴的层次看,它铭记着中国传统的智慧,儒、道、墨、名、法、玄、释诸家,都有关于物的哲学。作家在创作中,究竟是以儒家天人合一的世界观和格物致知方法,去以我观物、以物观我来把握物,还是以道家的齐物、物我两忘的方法去把握物,另或是释家色即空、空即色的认知去把握物,全在写作者的一心。而从修辞学的角度看,物对小说的文法意义则更大。按照中国传统的道/艺二分之法,小说、器物制作之法,都属于“艺”和“技”的范畴,有其“道”的统领下的内在一性,故中国古代文论、诗论,多有以器物制作之法类比诗文作法的惯例^[34]。当代中国小说,倘能从物、器物中吸取经验和智慧,必能丰富中国小说的表现技法。

最后,从文统的角度看,当代小说领域的写物之风,是对中国小说古典传统的呼应,倘能深入研究,或可凝练出小说的中国叙事经验。众所周知,近代以来,中国小说的整体发展路径,从理论、观念到文体、修辞实践,都是以西方为师的。因此,当下小说领域的名物叙写之风,是一种积极的现象,它表明,中国作家正在突破单一维度的去中国化和模仿西方的路径,走向中西小说经验的融通。

当代作家突入地方生活经验,或状摹自然,或以器物为中心,并在这几年形成一种写作的风尚。小说领域有,散文创作界可能更为普遍。其原因是非常复杂的。大环境上,时下作家不再以模仿西方作家为时尚,再者,通过几十年的学习,西方

文学似再无新鲜经验可供我们学习,这样,返归自家经验就是一个必然选择。另外,从作家的年龄结构上看,写自然、写名物的多是60岁左右的作家。这种创作上向自然、名物后撤的写作趋向,跟他(她)们的阅历、心性,包括个人的阅读史,对现实的态度,都有很密切的关系。毕竟,小说创作联系着的,是作家的生活史与生命史。中国古典文学的写作方式,无论是诗词、歌赋、文章,还是小说,其实都是以阅历为底子的。读书、读人、读世,作家就是在世事洞明和人情练达之中,淬炼出好的小说。由此反问:当下作家,能否写出古典意蕴的小说?这是个问题。在我看来,传统并非是一条消逝的河流,它的观念、制度、礼俗,它对人与物、对世界的认知,都会以不同形式进入今人的生活和意识当中;反过来,时下的作家亦可通过阅读古人的书,进入古人的生活和意识当中。如此,传统和当下,即处在活态的交往之中。当下的中国作家,涵化古今,会通天下,何愁写不出大作品呢?

[本文系国家社科基金项目“地方志与中国当代小说诗学建构研究”(项目编号17BZW031)的阶段性研究成果]

[1]《现代汉语词典》(第7版),中国社会科学院语言研究所词典编辑室编,第912页,商务印书馆2020年版。

[2][13]孙诒让:《周礼正义》,第315页,第3737页,中华书局2015年版。

[3]汪中:《述学》,戴庆钰、涂小马校点,第3页,辽宁教育出版社2000年版。

[4]陆德明:《经典释文》,黄焯断句,第17页,中华书局1983年版。

[5]《同治上海县志》卷四“水道下·历代治绩”,俞樾、方宗诚总纂,无页码,南园志局影印本,吴门臬署同治10年刊重校。

[6][7][9][18][19][22][23][24]王安忆:《天香》,第1页,第4页,第33页,第311页,第1页,第209页,第221—222页,第238页,人民文学出版社2011年版。

[8][17]柯律格:《长物:早期现代中国的物质文化与社会状况》,高昕丹、陈恒译,第146页,书名页,三联书店

2015年版。

[10]徐茂明:《江南士绅与江南社会:1368—1911年》,第75页,商务印书馆2004年版。

[11]《牡丹谱》,杨林坤编著,第31页,中华书局2011年版。

[12][27][28][29][30]王安忆:《考工记》,第8页,第5页,第38页,第74—75页,第104页,花城出版社2018年版。

[14]“名实相怨”概指事物的名实相违,语出《管子·宙合》:“夫名实之相怨久矣,是故绝而无交。”所谓“怨”,许维通解释为“‘怨’,犹违也”,见《中国逻辑史资料选·先秦卷》,中国逻辑史研究会资料编选组编,第334页,甘肃人民出版社1985年版。

[15]“风雅正变”是“诗经学”的一个概念。《毛诗序》认为“变风”“变雅”是西周衰落时期的产物,郑玄《诗谱序》提出“正风”“正雅”的概念,认为它们产生于西周的盛世时期。本文中的“风雅正变”,是指时代的盛衰。

[16]参阅史景迁《追寻现代中国(1600—1949)》,温洽溢译,四川人民出版社2019年版。

[20][〔崇祯〕松江府志]上册卷二,第44页,书目文献出版社1991年版。

[21]嘉靖《上海县志》卷1《总叙》,《上海府县旧志丛书·上海县卷》第1册,第105页,上海古籍出版社2017年版。

[25]卜正民:《挣扎的帝国:元与明》,潘玮琳译,第122页,中信出版社2016年版。

[26]《长物志校注》,文震亨撰,陈植校注,杨超伯校订,第10页,江苏科技出版社1984年版。

[31]严复:《本馆附印说部缘起》,《中国近代文学大系·文学理论集二》,徐中玉主编,第248页,上海书店1995年版。

[32][33]《新小说派研究》,柳鸣九编选,第605—607页,第69页,中国社会科学出版社1986年版。

[34]闫月珍《器物之喻与中国文学批评——以〈文心雕龙〉为中心》(《中国社会科学》2013年第10期)一文,涉及到很多中国古典文论范畴,都是以器物制作术语类比文学批评的。

[作者单位:浙江财经大学人文与传播学院]

责任编辑:罗雅琳