SDE UNIVERSES
德麦国际专著 · 第 365 号

「普通人都能明白的」系列

作者死了吗？

论 AI 时代「复合体文学」的诞生



王德生　著

德麦国际出版社
Demai International Press

「普通人都能明白的」系列

作者死了吗？

论 AI 时代「复合体文学」的诞生

王德生　　著

德麦国际出版社
Demai International Press · Singapore

出　版　信　息

书名	作者死了吗？——论 AI 时代「复合体文学」的诞生
著者	王德生
系列	属性纠缠应用丛书·文学卷
执笔	复合主体：王德生立题并口述承重命题；文字由 AI（Claude）协作成稿，统稿、校对与排版亦由 Claude 执笔
出版	德麦国际出版社（Demai International Press）· 新加坡
编号	德麦国际专著第 365 号
ISBN	979-8-90690-537-6
定价	US$20.00
开本	170 mm × 240 mm（16 开）
字数	约 18 万字
版次	2026 年 10 月第 1 版
完稿	2026 年 10 月 18 日

AI 协作声明：本书的承重命题来自王德生的口述：作者、文本、读者都是发生的，三者缠在一起，谁也死不了；写的时候作者是主体属性、未来的读者是客体属性、字是互动属性，读的时候主客换位；AI 时代成了复合作者、复合读者、复合文本；三位一体的出版单元，阅读、学习包、智能体，把三者缠进一个单元。论证、场景与文字由 AI 依此展开，再经统稿、审核与校对而成。

引文说明：本书转述前人的话，一律写大意；凡带引号处，请读作「大意如此」。拿不准的地方标〔待核〕，汇在附录一，出版前须对照原著核实。

人物说明：周禾、周老师、何力、林岚，以及各章中只出现一次的人物，均为虚构，不对应任何真实的人。

全书结构：导读、导论，七编三十六章，结语，附录三件，后记。本书是《属性纠缠论》应用丛书的文学卷。

版权所有　侵权必究

作者介绍

王德生，SDE（显露·差异序列·特征纠缠）本体论的创立者，德麦国际（Demai International Pte. Ltd.，新加坡）首席执行官。中国科学院计算数学博士，曾在英国斯旺西大学与新加坡南洋理工大学工作。主持德麦国际专著丛书，「普通人都能明白的」系列即出自这套丛书。

本卷是「属性纠缠应用丛书」的文学卷。

导读

一封情书的三个主人

◆ 一、先替她答一个问题

1998 年 6 月，毕业前夜，一个二十二岁的男生，把一封信夹进了同系女生的书里。信不长，最后一行是：「我等你，不急。」

女生没有回信。

二十八年后，她搬家，从一本旧书里翻出这张纸。纸已经发黄，折痕还在。她站在一堆纸箱中间，把这行字读了三遍，忽然很想知道：他当年，到底是什么意思？

是真的不急，还是客气。是给她留了一条路，还是给自己留了一条退路。

请你替她答一答。这句话的意思，在哪里？

在他那里吗？他落笔时心里想的是什么，只有他自己知道。

在那张纸上吗？字就印在那里，二十八年没有动过一笔。

在她这里吗？拆信的是她，读出来的也是她，读成什么，就是什么。

三个答案，你大概都觉得有几分道理。本书要做的事很简单：把这三个都有道理的答案摆在一起，看它们为什么各自说得通，又为什么不能同时成立。你会看到，争到最后，吵的不是谁对谁错，是一句更早的话：那三样东西，到底是不是先站在那里的。

◆ 二、先把判词摆在桌上

本书只有一句判词。后面的二十万字，都是在把它讲清楚，讲到你能动手推翻它。

> **判词　作者、文本、读者都不是事先摆在那里的东西，而是在每一次文学发生里一起被生出来的。三者缠在一起，才有文学；杀掉任何一个，那次发生就散了，所以谁也死不了。**

用大白话拆开，是三层意思。

第一层：写信之前，没有「作者」。那个男生写了三稿，撕了两稿，留下第三稿的时候，他才成了这封信的作者。在一次次删改里，这个作者才显出来。

第二层：信要有人拆，才成为一封信。没人拆的信，是一张纸；有人拆了，才有了「写给谁」「说了什么」。信写成了，字摆在那里，写的人和读的人都被这几行字牵着。三样东西不是各过各的，是缠在一起，一起长出来的。

第三层：缠在一起的东西，抽走哪一样，整件事就散。所以说谁也死不了。

这里的「文学发生」，指的是一次写、一次读、一串字一起出现的那件事。一封情书的写成与被读，是一次；一部连载小说的一章章写成与被追，也是一次。

这话也许有点绕。别急，导论会拿同一封信，把里面的每一个词都用一遍。

◆ 三、三场谋杀案，和本书的回答

过去一百年，文学理论里有一个很热闹的场面：几派人，轮流行凶。

一派认定，信的意思是写信的人给的，读信的人不过是去猜他。这一派让那张纸和拆信的人都靠边站。

一派认定，信的意思写在纸上，写信的人写完就该退场，他心里想过什么，与纸上的字无关。这一派请作者出局。

还有一派认定，信的意思是拆信的人读出来的，没有人读，纸就是废纸。这一派也请作者出局，顺手把那张纸的主权交给了读者。

后来又有人说，三个都只是位置，没有谁真的站在那里，一封信里的「他」「她」「意思」，都是语言织出来的。

这些争论不是空想出来的，都有名有姓。1946 年，两位美国批评家写了一篇文章，叫《意图谬误》，大意是：想知道一首诗好不好，不必去问诗人当时怎么想。〔核：大意〕

1967 年，法国批评家罗兰·巴特写了《作者之死》，大意是：一段文字写出来以后，意义要到读者那里去汇合。〔核：大意〕

再往前，中国人早就说「知人论世」，要读懂一首诗，先去弄清楚写诗的人和他的时代（《孟子·万章下》）。

本书把这些争论排成第一编，叫「三场谋杀案」。第 3 章写文本杀作者，第 4 章写读者杀作者，第 5 章写结构把三者一起拆成功能。每一场，都有人说得头头是道；每一场，也都留下一个没人回答的问题：被杀的那一个，原来是怎么站在那里的？

这三场案子里，凶手都很认真，证词也都很像样。可是警察走到现场一看，却发现一个怪事：死者躺着的那个位置，原来是空的。

本书的回答是：**三场谋杀案，都杀在了没有尸体的地方**。

因为被杀的那一个，从来不是先站在那里的。作者、文本、读者，都是在每一次文学发生里才一起长出来的。你没法杀一个还没有被生出来的东西，也没法杀掉其中一个而让另外两个照旧。

这不是在三派之间各打五十大板。每一派都看见了真东西，第一编会一派一派地给足公道，再说它们各自停在了哪里。

◆ 四、为什么是现在

这本书为什么现在写，原因很简单。有一件事，让这个老问题变得人人都要答了。

你让 AI 替你改一封求职信，面试官夸你文笔好。你点头的那一下，心里有点虚。这篇文字是谁写的：你，机器，还是那些被机器读过的千千万万个作者。

以前，「谁写的」这个问题，是学者在书斋里争的。今天，它落在每一个用手机写字的人身上。

所以本书用三十六章的篇幅，先把老账算清，再回到这一刻。前五编讲的是：作者、文本、读者，一直都是在缠里长出来的。第六编要回答的是：当写字的东西不再只是人，这句话还站得住吗？第七编把这句话拿去，和当代的各派文论面对面。

本书的回答是，站得住，而且第一次被看得这么清楚。

◆ 五、这封信会一路跟着你

那封 1998 年的情书，会一路跟着全书走。

在第一编里，它是三派争夺的东西：谁都想说，这行字的意思归自己管。在第二编里，它是那个男生写了三稿的夜晚。在第三编里，它是被复印、被翻拍、

被念给别人听的一张纸。在第四编里，它是二十二岁时读的信，和五十岁时读的信。

到了第六编，它变成这样：假如那个男生，是请 AI 帮他润了一遍这封信呢？

信还是那封信，问题却变了味。你会发现，不管信是怎样写成的，那三样东西始终在场：有人在挑，有字在中间，有人在等着读。

◆ 六、本书用的几个词

全书用的词很少，只有三个词，加一根绳。

三个词是：作者、文本、读者。文本，说的就是那串留下来的字，一封信的信纸，一部小说的网页，一首歌的歌词，都是。

一根绳是：缠。三者缠在一起，缠得浅，文学就薄；缠得深，文学就厚。

绳上还有一个结：回写。长出来的东西，回头去改写长出它的那一边。读者一条留言，让作者改了下一章，这就是回写。

另外还有三个词，到导论里再慢慢讲：主体属性，会挑、会认、会改；客体属性，被瞄准、被揣摩、被摆在那里；互动属性，在来回里起作用。你暂时不用记，读到那里，一封信就能讲清楚。

◆ 七、你该从哪里读起

全书七编，三十六章，另有结语和附录。不必从头读到尾。四条路，任选一条。

- **只有一个下午**：读导论，再读第 1 章、第 7 章、第 21 章、第 26 章，最后翻结语。这几站连起来，是全书的骨架：先立三个靶子，再找到共同的前提，再看三者怎样缠，最后看 AI 来了怎么办。
- **为写作来的**：读第二编（作者是怎样长出来的），再读第 22 章（连载与评论怎样改写作者）、第 27 章（和 AI 一起写，作者落在哪里）、第 32 章。你会发现，写得好不好，要看你和读者、和字缠得深不深，不看你天分高不高。
- **为孩子读书来的**：读第四编（读者是被一本本书教出来的），再读第 19 章（读法怎样沉淀）、第 28 章（AI 帮孩子读书，读的是谁）。读完你大概会换一种方式，问孩子「你读懂了什么」。
- **为 AI 来的**：先读导论，直接进第六编，从第 26 章读到第 32 章；碰上看不明白的词，回头翻第 1 章和第 21 章。想知道学界怎么看，再读第七编的第 36 章。

不论走哪一条，请随身带三个问题。遇到一个关于文学的说法，就问一问：

这句话看见的，是写的那一刻，还是读的那一刻？

这里面，谁被说成了先站在那里的？

要是把它拿走，那次文学发生还成立吗？

◆ 八、每一章怎么走

每一章的走法差不多，你熟了以后，会越读越快。

先从你的一个晚上进去：你收到过、写过、读过一件什么东西。再请出前人，听他们怎么说，每一派的看见，都会先给足。然后才是本书的说法，用写和读两个时刻，用缠和回写，来看同一件事。接着看，只剩一股会怎样，再看一个完整的例子，最后放回日子里，给你一件明天能试的小事。

章末有三件东西。**带走的话**，一句，能抄进本子。**小账**，两行，一行问这一章三者缠得深还是浅，一行问这一处谁被说成了先站在那里的。**想一想**，两个问你自己的问题。

每编的最后一章，还有一句本编总判断。想快点知道一编讲了什么，只读这句就行。

◆ 九、拆不是骂

还要先说一句公道话。

本书要拆的，是三派共同的一个前提，不是三派的功劳。作者中心论看见了：没有那一个具体的生命，就没有那一种句子。文本中心论看见了：字是留得下来、查得出来的东西，不能由着谁说了算。读者中心论看见了：意思确实不在作者的口袋里，一代代读者读出来的，是真的。

每一处批评之前，本书都会先把这一派的看见写足，写到你能讲给别人听。

所以，读这本书不必先站队。你可以是哪一派的拥护者，读完以后，大概还是。只不过你会多看见一件事：你心爱的那一派，看见的是哪个时刻。

◆ 十、判词怎样才算错

一句判词，能被推翻，才配站在第一页。

本书给自己定了一条推翻的办法：

找到一次真正的文学发生，作者、文本、读者三者里，有一个可以整个拿走，文学照样成立，判词就错了。

「整个拿走」，要说清楚。

作者不详，不算。《诗经》里很多篇不知道是谁写的，可它们总是被一些人唱出来、记下来、编进集子，那些人就在现场。读者很少，也不算；哪怕只有一个读者，那也是读者。

真要推翻，得找这样的例子。

一段文字，没有任何人写过、改过、认过、选过，也没有任何人编过、署过名，却被当成文学，在文学里起作用。

或者，一场文学发生，没有任何一串可以被认出来的字，哪怕是唱出来的字。

又或者，一串字，从来没有被任何人读过、听过、想起过，却在文学里起了作用。

你若找到了，请写下来告诉本书。本书自认最弱的几处，已经在附录三里一并列了出来，连同它们各自的推翻条件。

◆ 十一、全书地图

第一编　**三场谋杀案**（第 1—7 章）。先立靶子：作者中心、文本中心、读者中心，三派各自说得通，各自留下一个缺口。第 7 章指出它们共同的前提。

第二编　**作者是发生的**（第 8—12 章）。鲁迅不是生下来就是鲁迅；曹雪芹「披阅十载，增删五次」，是在改稿里长成作者的。没有「这是某人写的」这根线，读者不会那样读，所以作者死不了。

第三编　**文本是发生的**（第 13—16 章）。同一本书不是同一本书；一首诗在另一种语言里重生；空白让文本活着。文本也死不了。

第四编　**读者是发生的**（第 17—20 章）。读者不是坐在书前等着接收的人，是被一本本书教出来、改出来的人。

第五编　**三者缠在一起**（第 21—25 章）。前三编各救活一个，这一编把三个放回同一个现场，讲纠缠的样子，讲经典为什么是缠得深的东西，讲文学史怎样照缠法重写。

第六编　**复合**（第 26—32 章）。AI 来了，「谁写的」第一次答不上来。不是谁死了，是三者同时成了人和 AI 一起缠出来的复合体，还会互相变成对方。危险在缠得太浅，生机在缠得更深。

第七编　**对话**（第 33—36 章）。拿前六编的判断去见当代文论：女性主义与后殖民问「谁有权说话」，文学场与互文性问「作者站在什么网里」，媒介理论问「工具怎样写人」，超文本、修辞叙事学以及对语言模型的批评问「意义到底在哪一格」。哪里同路，哪里分手，都写在这里。

◆ 十二、几句交代

陪读的两个人，是虚构的。

周禾，三十三岁，在网文平台连载一部写父女失散重逢的长篇。**周老师**，六十三岁，是她的父亲，退休的中学语文老师，教了三十年书，不轻易评论别人的文字。吃饭时他只说两句话：「这章可以。」或者：「这章急了。」

他们不承担任何证据。他们只负责一件事：让书里每一个判断，落到同一个家的日子里。书里另外那些只出现一次的普通人，也都是虚构的。

凡是带引号的原话，请读作「大意如此」。本书转述前人的话，一律写明出处；拿不准的地方，标〔待核〕；出自研究者的说法，标〔据研究文献〕；传下来的轶事，写「据说」。这些标记，最后汇进附录一的引文核验总表。

最后，一句提醒：一本讲「回写」的书，最希望的，是被读者回写。你读到哪里觉得不对，请你放下书，写下来。

> 带 走 的 话
>
> **一封信的意思，不是写的人、那张纸、拆信的人谁一个人给的；它是三者缠在一起，一次次长出来的。**

目 录

作者介绍 iii

导读　一封情书的三个主人 iv

导论　三个词，一根绳 1

第一编　三场谋杀案：每一派都杀掉另外两个 11

第 1 章　一封情书的谜 12

第 2 章　作者王朝 23

第 3 章　第一刀：文本杀作者 34

第 4 章　第二刀：读者杀作者 45

第 5 章　第三刀：结构把三者都拆成功能 56

第 6 章　读者为王 67

第 7 章　三场谋杀的同一个前提 78

第二编　作者是发生的 89

第 8 章　鲁迅不是生下来就是鲁迅 90

第 9 章　「披阅十载，增删五次」 101

第 10 章　一个名字是怎样沉淀出来的 112

第 11 章　荷马、《诗经》与代笔 123

第 12 章　作者为什么死不了 134

第三编　文本是发生的 145

第 13 章　同一本书不是同一本书 146

第 14 章　一首诗在另一种语言里重生 156

第 15 章　空白让文本活着 168

第 16 章　文本为什么死不了 179

第四编　读者是发生的 191

第 17 章　第一次读懂一本书的那个晚上 192

第 18 章　少年读红楼，中年读红楼 202

第 19 章　读法是一群人沉淀出来的　212
第 20 章　读者为什么死不了　222

第五编　三者缠在一起：文学发生　233
第 21 章　一次文学发生的现场　234
第 22 章　纠缠的三种样子　245
第 23 章　三派为什么都对一半　256
第 24 章　缠得越深，越成经典　267
第 25 章　流派兴衰是缠法的变迁　278

第六编　复合：复合体文学的诞生　289
第 26 章　一首 AI 写的诗，是谁写的　290
第 27 章　复合作者：写的那一个，是在来回里长出来的　296
第 28 章　复合读者：你读到的，已经被读过一遍　302
第 29 章　复合文本：一份不肯定型的文本　308
第 30 章　三个复合缠成一个现场：人和工具早就是这样　313
第 31 章　新的出版单元：三个身份的互变　319
第 32 章　灾难与生机：在复合里守住纠缠的深度　328

第七编　对话：与当代文论相遇　335
第 33 章　谁有权说话：女性主义、后殖民与「作者之死」的代价　336
第 34 章　文学场与影响的焦虑：布迪厄、互文性与布鲁姆　347
第 35 章　媒介是怎样写人的：麦克卢汉、基特勒与海勒　358
第 36 章　超文本、修辞叙事学与「随机鹦鹉」：理论先声与理论质疑　369

结语　文学没有死者　380
附录一　引文核验总表　387
附录二　口述命题登记　392
附录三　本书自认最弱的几处与推翻条件　394
后记　396

导论

三个词，一根绳

◆ 一、先把那封信写出来

导读里那封 1998 年的情书，是怎样写成的？我们从头走一遍。

男生叫何力，女生叫林岚，名字是虚构的。毕业前夜，宿舍熄了灯，何力在走廊的灯下写信。

第一稿，他写：「我喜欢你，请你等我。」写完自己先脸红了，太重，像一份合同。撕掉。

第二稿，他写：「我会去找你。」读了一遍，又觉得太满，像在拿下一个人。撕掉。

第三稿的最后一行，他写：「我等你，不急。」他看了很久，没有再改。

这一晚上，三个词都用得上了。本书全部的家当，只有三个词，加一根绳。三个词是作者、文本、读者；绳是缠。绳打起结，叫回写。

为什么偏偏拿一封情书？因为它是最小的一次文学。一个写的人，一张纸，一个等着拆的人，中间没有出版社，没有书评家，没有书架。小说、诗、网络连载，都比它大，可大来大去，里面的零件还是这三样。

而且，几乎每个人都写过或收过一封这样的东西，哪怕只是一张字条，一条深夜发出去又想撤回的消息。你不用学任何理论，就知道里面发生了什么。

我们就拿这封信，把五样东西各认一遍：作者、文本、读者、缠、回写。

◆ 二、作者：第三稿里长出来的人

先说作者。

你若问「这封信的作者是谁」，很多人会脱口而出：何力。这个答案没错，只是有一点要看仔细。

写信之前的何力，是个会写字的男生，还谈不上谁的作者。他撕了两稿，留了第三稿，在这一撕一留之间，他才成了这封信的作者。作者不是动笔之前就站好的人，是一次次挑、一次次认、一次次改，慢慢显出来的。

打个比方。你在路边看人写毛笔字，起笔时他只是个拿笔的人，写到第三个字，你才说：这人有功夫。功夫是在写的过程里显出来的。

所以本书说「作者」，指的是在写的过程里，那一股会挑、会认、会改的劲。何力撕掉第一稿的那一下，作者就在了。

这个作者还会继续长。何力以后写第二封、第三封信，每一封都在改写「何力这个作者」是什么样的。二十年后，他的字、他的语气，和 1998 年那个晚上，已经不是同一个模样。

◆ 三、文本：夹在中间的那串字

再说文本。

何力把信折好，夹进书里。从这一刻起，纸上那行字就独立了。他可以反悔，可以后悔，那行字已经不再属于他的手。

二十八年里，字没有变过。「我等你，不急」，还是这五个字。何力记错了、忘光了，字也不变。林岚说它是客气，说它是深情，字还是这五个字。

所以本书说「文本」，指的就是这串留下来的字。它可以是信纸，可以是手机里的截图，可以是被念出来的声音。载体换了，只要认得出来是同一串字，它就是同一个文本。

何力后来想起这封信，只记得大概的意思；林岚把它拍了照，发给闺蜜看，闺蜜又拿去给别人看。拍照的是图，念出来的是声音，抄下来的是手迹，可是大家说的，都是同一封信。

不过请你留意一件事：字不变，不等于意思不变。字是一根线，一头系在写的人手里，一头系在读的人眼里，它自己不动，两头的人却一直在变。这件事，后面还要讲。

◆ 四、读者：拆信的人

再说读者。

1998 年，林岚二十二岁，在宿舍里拆这封信。她读到最后一行，心里一紧：「不急」是什么意思？是他真的从容，还是他在给自己留台阶？她把信放回书里，一晚没睡好。

2026 年，林岚五十岁，在纸箱中间重读。她读到同一行，想起的是另一些事：后来的人，后来的路，那个夏天她为什么没有回信。

两次读，读信的都叫林岚，可读出来的意思并不一样。

这里没有哪一次读得对，哪一次读得错。读者也是这样：二十二岁的林岚，是被那个夏天、那所学校、那几本书读出来的读者；五十岁的林岚，是被二十八年日子读出来的读者。那天晚上，室友也凑过来看了一眼，说：「他这是认真的，你别装。」同一行字，室友读出来的是另一个意思。

读者不是坐在信前等着接收的人，是每一次读的时候，才成形的人。

◆ 五、缠：三股拧成一根绳

接着说缠。

何力写第三稿的时候，脑子里一直有一个林岚：她的样子，她的脾气，她看到「我喜欢你」会不会吓得往后退。他其实是在对着一个想象中的读者写。

林岚读信的时候，脑子里也一直有一个何力：他写这句话时是什么表情，是不是犹豫过，是不是练习过。她其实是在对着一个想象中的作者读。

中间那行字，两头都被牵着。

写的人想着读的人，读的人想着写的人，字夹在中间，被两头同时拽着。三样东西没有各站一边，是绞在一起的，像三股线拧成一根绳。拉一股，另外两股会动。

换到今天的例子也一样。周禾写她那部父女重逢的小说，每写一章，都在想：爸爸会怎么读这一章。而周老师读到女儿的新章，也在想：她写这一句的时候，是不是急了。两个人隔着同一串字，互相想着对方。

这就是本书说的「缠」。**缠，就是一边变了，另外两边跟着变，而且跟着变的又回头影响自己。**

◆ 六、回写：长出来的东西，回头改写自己的来处

绳上有结，这个结叫回写。

回写的意思是：长出来的东西，回头改写长出它的那一边。

信写好了，字落在纸上，这是长出来的。可是字一落下，就回头改写了何力：他写完「不急」，自己也真的不那么急了。

林岚读出了「客气」，这是长出来的。这个意思一长出来，又回头改写了她：她对那个夏天的记忆，变成了「他当年大概只是客气」。

再往后，何力听别人说，林岚把「不急」读成了客气，他后来再写信，再也不写这两个字。他的下一封信，是被上一封信的读法改写的。

回写还有一种更日常的样子。周禾在评论区看到读者喊「想看父亲开口」，下一章她就多写了一句父亲的话。读者的一句催更，回头改写了她的稿子。

回写让一次发生，不停地接着发生。**一封信不是写完就完了，它每被读一次、被想起一次，都在回头改写写它的人和读它的人。**

◆ 七、五个词，一张小表

把这五个词，在那封信上对一遍：

词	大白话	在这封信里
作者	在写的过程里，一次次挑、认、改的那一股	撕了两稿、留下第三稿的何力
文本	写与读之间，留下来的那串字	「我等你，不急」五个字
读者	在读的时候，一次次揣摩、相信、怀疑的那一股	二十二岁和五十岁的林岚
缠	一边变，另两边跟着变	写时想着她，读时想着他
回写	长出来的东西，回头改写它的来处	「客气」这个读法，改了他们两人的记忆

◆ 八、还有一个常用的词：发生

书名里的「复合体文学」，书里常说的「文学发生」，都带着「发生」两个字，请先说清它。

我们平时爱说「发现」。发现，是东西早就在那里，只等有人去找到它。哥伦布发现新大陆，大陆早就在海的那边。

发生有点不同。发生，是说这件事在发生之前，并没有现成地摆在那里，它是在一步一步的来回里，才长出来的。一场雨，是云、风、温度碰在一起，才下起来的，雨并不躲在天上等着。

拿到文学上，就是：这封信的意思，在何力动笔之前没有，在林岚拆信之前也没有，它是在写和读的来回里，一次次长出来的。所以本书说「作者是发生的」「读者是发生的」「文本是发生的」，意思是：都不是事先摆好的。

◆ 九、写信的那一刻，拆信的那一刻

现在可以把整件事，放在两个时刻里看。

先请你记住三个大白话的说法。任何一样东西，在一件事里，可以带三种样子。

一种是主体的样子：会挑、会认、会改。一种是客体的样子：被瞄准、被揣摩、被摆在那里。还有一种是互动的样子：在来回里起作用。〔见本丛书总卷《属性纠缠论》〕

写信的那一刻。 何力这一边，显出的是主体的样子：他挑词，认下第三稿，改掉前两稿。那个还没拆信的林岚，显出的是客体的样子：她被想象，被瞄准，被揣摩。中间那行字，显出的是互动的样子：它是两边之间的线。

拆信的那一刻。 主客换了位。

林岚这一边，显出的是主体的样子。

她读快读慢，在哪一句停下，信还是不信，都由她挑。何力反倒成了客体：他被揣摩，被读出来。「他写这句话时在想什么」，就是她在揣摩一个作者。二十八年后，她揣摩的甚至是一个早已不在的二十二岁的人。字仍然是互动，还是那根线，只是这回线的两头，掉了个儿。

作者、读者、文本，不是三个固定的身份，是三种样子，在写与读两个时刻里的落位；时刻一换，主客就换位，只有字，是两头之间始终不换位的那一根线。

这两个时刻，有时在同一个人身上、同一个晚上来回翻。何力写完第三稿，自己从头读一遍，那一刻他就是读者，要看这行字会不会吓到林岚。读完，又拿起笔改。写和读不是两个人的事，是两个时刻的事。

很多理论，就是在这里走岔的。有的只看见写的那一刻，把作者的主体样子，说成了作者一辈子的本性；有的只看见读的那一刻，把读者的主体样子，说成了读者一辈子的本性。本书叫它们「把一个时刻的落位，说成了一个人的本性」。这件事，第 7 章细讲，第 30 章再回来。

◆ 十、先清三个误会

到这里，容易生出三个误会。先清掉。

第一个误会：发生，就是什么都行。 不对。

林岚可以把「不急」读成客气，读成深情，读成试探，却读不成「我已经不要你了」。

字在那里，字会拦着。

你若硬要读出别的，读到第二遍，就会发现有几个字不答应。发生是一件有路数的事：每一次读，都是顺着这串字，长出一个意思，而不是凭空编一个。读者有自由，字有分量，两样东西缠在一起，才有这一次读。一个读法，行不行得通，要看它能不能把整封信的字都带上；带不上的，读到第二遍就散了。

第二个误会：缠在一起，就是各打五十大板。 也不对。

缠不是把功劳平均分三份，一人一份，谁也别争。每一次发生里，三者的缠法不一样。有的信，是写的人那边使劲；有的诗，是读的人那边使劲。本书不分蛋糕，只问一个问题：这一次，三者缠得深不深。

三者缠得深，一封信就能活很多年；缠得浅，一封信读完就扔。

第三个误会：本书否认作者有功劳。 还是不对。

何力撕掉两稿，挑出第三稿，这是实打实的功劳，没有他，就没有这行字。本书只是说，这份功劳是在写的过程里长出来的，不是一块写之前就挂好的招牌。功劳是真的，只不过它也是发生的。就像一个人的手艺是真的，可那手艺是在一件件活计里练出来的，出生时并没有背在身上。

◆ 十一、小账怎么记

最后，说一说章末那两行小账。这是本书给每一章留的一个小本子。

每一章的末尾，都有两行小账，各问一个问题。

第一行：**这一章，三者是缠深了，还是缠浅了？** 它问的是这一处的收成：作者、文本、读者三样东西，是在这里缠得更紧了，还是松开了。

第二行：**这一处，作者、文本、读者里，哪一个被说成了先在那里的？** 它问的是这一处的病：有没有哪一个，被当成了写之前、读之前就站在那里的现成东西。

拿这篇导论本身来记一笔。

第一行：深了。一封信里，何力的三稿，纸上的五个字，林岚的两次读，缠成一根绳，每个结都是回写。

第二行：「他本来想说的话」里的那个「本来」。本来想说什么，是三稿写完以后才看得出来的，不是写之前就备好的。

读完全书，把三十多笔小账连起来，就是一本总账。哪一章缠得深，哪一章缠得浅，哪一处又悄悄把谁请上了「先在」的位子，一眼就能看见。

好了，三个词，一根绳，都交到你手里了。第一编先看三派人怎么用它们杀人：第 1 章，我们回到那封信，请出三位朋友，听他们各说一遍。

> 带走的话
>
> **一根绳上有三股：作者、文本、读者；缠得深，才是文学；每一次读，都在回头改写那封信。**



第　一　编

三场谋杀案：每一派都杀掉另外两个

导　语

这一编七章，写一百年来文学理论里的三场「谋杀」。

第 1 章回到那封情书，请三位朋友各答一遍，看三种回答怎样各自说得通。第 2 章写作者中心论的王朝。第 3 章写第一刀：文本杀作者。第 4 章写第二刀：读者杀作者。第 5 章写第三刀：结构把三者都拆成功能。第 6 章写读者为王。第 7 章把三场案子并在一起，指出它们共有的那个前提。

这一编要让你看见全书的第一个反差：三派争的是谁说了算，共享的是同一个没被证明的前提。

01

第 1 章

一封情书的谜

◆ 一、你一定有过这样的时刻

你翻过自己很多年前的聊天记录吗?

也许是一个失眠的深夜，也许是换手机那天。你往上滑，滑到十年前，看见自己发出去的一句话：「行，你忙你的，我没事。」

你盯着这句话，忽然愣住了。你当时到底是什么意思。是真的没事，还是赌气，是体谅，还是委屈。

你试着回想那天的情形。想来想去，只想起一个模糊的下午，一些说不上来的心情。那句话就在屏幕上，可它的意思，好像比你记得的要多，也好像要少。

这种愣神，很多人都有过。它不大，却是一个很老的问题的入口：一句话写出来以后，它的意思到底在哪里。

本书要拿一封情书，把这个问题一层层剥开。

导读里那封 1998 年的信，我们接着往下讲。

林岚今年五十岁，在一家连锁药店当店长。这个月她要搬家，从住了十九年的老房子，搬到离儿子近一点的新小区。搬到第三天，她在书柜最底下的一本旧书里，翻出一张折了四折的信纸。

是何力的字。她一眼就认出来了。

她没有马上读。她在纸箱中间坐下来，先把周围的东西挪开。然后才把信展开，从头到尾读完，最后停在那一行：「我等你，不急。」

二十八年前，她读到这里的时候，一晚上没睡好。二十八年后，她读到这里，眼眶突然热了一下，却说不清是为什么。

她把信拍了照，发到一个小群里，附一句：「你们说，他当年这句话，是什么意思？」

群里有三个人，很快回了话。

◆ 二、第一个回答：意思在写信的人那里

闺蜜蒋慧回得最快：「你去问他呀。他写的，他的意思只有他自己知道。」

蒋慧说的话，听起来再自然不过。一句话是谁说的，谁最有资格解释。你对朋友说了一句话，朋友理解偏了，你会赶紧补一句：「我的意思是，我真的没事。」这时候，大家都默认，你说的才算数。

这是第一种回答：**意思在写的人那里**。

这个回答，中国人很早就有。孟子说，大意是：读人家的诗、读人家的书，不了解那个人，行吗？所以要去了解他生活的时代（《孟子·万章下》）。〔核：大意〕这就是后来所谓「知人论世」。

司马迁写《太史公自序》，也有一个很有名的看法，大意是：《诗》三百篇，大多是圣贤心里有了郁结，发愤才写出来的。〔核：大意〕

这条路走下去，会走到十九世纪的浪漫主义。英国诗人华兹华斯在《抒情歌谣集》的序言里说，大意是：诗是强烈情感的自然流露。〔核：大意〕诗里有什么，要去问诗人心里有什么。这一派的故事，第 2 章会细细讲。

先别急着挑它的毛病。公道在前，先看它对在哪儿。

有的时候，这个回答完全成立。比如你读一份遗嘱，读一份合同，读一封家书里的一句交代，你一定会想：写的人当时到底想要什么。对方还在，能问，又有话可说，一问就清楚了。没有那个具体的人，就没有那一句话。

孩子说「我不饿」，妈妈看他一眼，再问一句：「你是真不饿，还是怕我花钱？」妈妈在找的，就是那句话背后的人。

还有一层。作家出了书，读者见面会上最爱问的一句，往往是：「你写这句的时候，是怎么想的？」一个读者想听作者亲口说，不是糊涂，是在要一个说法，要一个能对得上的出处。

所以林岚听了蒋慧的话，真的动了心思：要不要找他问一问。

◆ 三、第二个回答：意思在那张纸上

女儿回得慢一点。她在一家出版社做编辑，二十四岁。

她说：「妈，你别问。你看那张纸上写的是『不急』，不是『急』，也不是『别的意思』。人家写什么，你就读什么，不能替人家添字。」

这个回答，周老师一定很熟悉。

他教了三十年语文，批过的作文数不清。每回讲阅读理解，他都对学生说同一句话：「答题要有出处。」学生写「作者想表达对父亲的思念」，他就在旁边批一个小小的问号：哪一句？学生答不出来，这个答案就不作数。

这是第二种回答：**意思在文本上。**　它的意思是：字就在那里，白纸黑字，所有人都看得见，谁说了算，要拿字来对。

1946 年，美国两位批评家写了一篇文章，题目就叫《意图谬误》。他们说，大意是：评价一首诗好不好，不必去问诗人当时想干什么，诗是公开的，要拿诗本身来说话。〔核：大意〕此后影响很大的「新批评」，主张的就是认真读字，一行一行细看。这一派的故事，第 3 章会细细讲。

同样，先看它对在哪儿。

有时候，这个回答完全成立：写的人已经不在了，没法问；就算还在，他自己的解释，也未必就比字更可靠。写的人会忘，会改口，会为自己的字找一个好听的说法。字却不会。

周老师说过一件事。有一年，班上一个学生读完一篇课文，问他：「老师，作者真的是这么想的吗」。周老师想了一会儿，答：「不知道。我们手里只有字。我们看字怎么说。」那个学生后来成了班上最会抠字眼的人。

这就是细读的功夫：一个词一个词地抠，哪个词用在这里，换成别的词会怎样，一行一行问下去。没有这份功夫，很多好东西读过去也就过去了。

女儿这句话也没错。林岚低头看了看信纸，那行字静静地躺着，「不急」，两个字，没有一点多余的东西。

◆ 四、第三个回答：意思在拆信的人那里

第三个人回得最晚，是药店的老板，姓秦，五十八岁。

他发来一条语音，慢悠悠地说：「这有什么好问的。这信到了你手里，你这些年心里是怎么个想法，它就是什么意思。他怎么想的，写在哪儿，都是别人的事，你读出来什么，才是你的事。」

这也是一个很多人心里有的回答。

这是第三种回答：**意思在读的人那里**。

你有没有这样的体会：同一首诗，十六岁读，觉得是少年人的愁；四十岁再读，读出来的是另一回事。同一篇《背影》，十六岁读，觉得父亲爬月台去买橘子，是父爱；做了父亲以后再读，觉得那是一个中年男人，在儿子面前，笨拙地想为他做点什么。诗没有变，课文没有变，变的是读的人。

周老师就有过这种经历。他教了三十年书，同一篇课文，前后讲出了不同的样子。这件事，第 18 章再细讲。

1967 年，巴特写了《作者之死》，说的就是这个方向，大意是：文本不是一条通向作者的路，它是许多引文织成的，意义要到读者那里才汇合。〔核：大意〕

后来，德国的姚斯提出「期待视野」，说每一个读者带着自己的一套期待去读，读出来的东西不一样〔据研究文献〕。这一派的故事，第 4 章和第 6 章会细细讲。

再看它对在哪儿。

一封信写出来，总要有人拆。没有人拆，它不过是一张纸。读的人读出来的东西，也确实是真的，那份眼眶发热，不是假装的。写的人未必预料到，也未必有权利否认。

二十二岁那年，林岚拆信的时候，她读出的「客气」，是真的读到了；二十八年后，她读出的那份眼眶发热的东西，也是真的读到了。没有哪一次，是她编出来骗自己的。

老秦这句话，林岚听进去了一半。

◆ 五、三个回答碰在一起

三个回答，三个人，都说得头头是道。

林岚犹豫了几天，最后还是托一位老同学，找到了何力的微信。她没有写长篇大论，只发了一句：「我搬家，翻到你当年那封信。最后一句，我一直想问你，是什么意思？」

过了一晚，何力回了：

「我当时写『不急』，其实急得要命。我怕你被吓着，才这么写。」

林岚看着这条消息，愣了很久。现在，三位朋友的话，一下子碰在了一起。

蒋慧说：「你看，我说得对吧，他自己说了，意思就是『急』。」

女儿说：「可纸上写的是『不急』。要是意思是『急』，那他写的这个字就是反的。一个字能反着写，那还要字干什么？」

老秦说：「他现在这么说，是现在的他说的。你二十二岁读到的，是客气；你五十岁读到的，是别的东西。你自己读出来的，才是信里有的。」

这时候你会发现，三个回答，本来各自说得好好的，一碰到一起，就打了起来。

蒋慧的回答里，意思是「急」。女儿的回答里，意思是「不急」。老秦的回答里，意思是「客气」，或者「温柔」，随着读的人变。

三个意思，不能同时是这一行字的意思。

她试着给自己立一条规矩。

先照蒋慧的办法：以何力现在说的为准。不过他二十八年后说的话，和他二十二岁那晚的心思，是同一回事吗？她想起自己，二十二岁时的想法，今天回头看，连自己也说不全。

再照女儿的办法：只认纸上的字。不过纸上写着「不急」，何力现在却说「急得要命」，那这个「不急」，是写错了吗？

最后照老秦的办法：只认自己的读法。可是她二十二岁读成客气，五十岁读出别的，那该信哪一次？

三条规矩，哪一条都走不通，哪一条也都舍不得扔。

林岚的手机放在膝盖上，屏幕暗了。她对着一屋子纸箱，忽然觉得，这封信比二十八年前更难读了。

◆ 六、为什么三个回答不能同时成立

你可能会说：那就折中吧。三个人说得都有一点道理，不如把三个加起来，意思一份在他，一份在纸，一份在你。

这个办法，听起来很公道，细想却走不通。

因为三个回答，不是三块可以拼在一起的拼图，是三个「地址」。每一个回答，都在说：这句话的意思，住在某一个地方。写信的人那里，或者那张纸上，或者拆信的人那里。

一个意思，只能有一个住处。折中的话，就等于说它同时住在三个地方，一碰上冲突，哪一处说了算，仍然没有答案。

你把意思放在写信的人那里，纸上的字就成了仆人，要为他服务；他说「急」，字就得跟着「急」。你把意思放在那张纸上，写信的人就成了外人，他事后说什么，都与信无关。你把意思放在拆信的人那里，字和写信的人就都成了材料，由读的人拿去用。

三个地址，三个主人，各有一套规矩。碰上冲突的时候，听谁的?

没有一个公认的办法。

这就是第一编的第一个发现：**三种回答，各自都说得通，可是它们不能同时成立**。

你若选了其中一个，另外两个就得被说成「错的」或者「次要的」。本书不打算这样做。可是另外两个，明明在日子里也各有胜场。

林岚的情形，正是这样。

何力的话，她不能当没听见；信上的字，她不能当不存在；她自己这二十八年的读法，也不能说是假的。三样东西，一个都撇不开。

那问题可能出在别处。

不是出在「谁说得对」，而是出在「意思在哪里」这个问法上。这个问法，本身悄悄带着一个预设：写信的人、那张纸、拆信的人，三样东西是早就站在那里的，等着我们去判断，意思落在哪一个上。

这个预设对不对，先不回答。第 7 章回头再看。

这一章的任务，只是把靶子立起来：三种回答，一种一种摆好，让你自己试，看哪一种你也舍不得扔。

◆ 七、如果三位朋友变成三个学派

林岚的小群，只有三个人，吵不起来。你若把这三位朋友，各自放大一百倍，放进大学的课堂、期刊和书店，他们就变成了三个学派。

第一位会说：读者不能乱读，一首诗必须回到写它的人，回到他的一生和他的时代。他认定，只有写的人才握着钥匙，别人读出来的，是猜。

第二位会说：作者的话不能当标准，他说的不过是又一篇文字。一首诗的意思，要拿诗本身来验。他认定，写的人写完以后，就该退出去。

第三位会说：意思是读出来的，没有人读，就没有意思。他认定，写的人说了什么，反倒是最没用的一条。

三位朋友，一个都没说错。不过每一位，一旦认真起来，都有同一个冲动：把另外两个请出去。

这就是第一编要讲的三场「谋杀」。第 2 章先写第一位的王朝；第 3 章，第二位对第一位动了刀；第 4 章，第三位也对第一位动了刀；第 5 章，有人干脆连三个都拆了；第 6 章，第三位登上了王座；第 7 章，把三场案子并在一起看。

先不急着讲它们。这一章只让你记住一件事：它们都不是疯话，每一个，在林岚的这个晚上，都用得上。

◆ 八、这封信不只是一封信

你可能会觉得：一封情书，一句话，有这么多讲究吗？

有。因为同样的三个回答，换成再大的东西，原样还在。

一部《红楼梦》，几百年里，有人去考曹雪芹的身世和家事，想从他的一生里读出这本书的意思；有人去校对不同的抄本、刻本，一个字一个字地比，要看清书里到底写了什么；还有人说，每个人读出来的红楼，都是他自己的红楼。三种人，三条路，各自写了一屋子的书。〔据研究文献〕

一部网络小说，每天更新一章。作者在后台说：「我这样写，是想写和解」；读者在评论区贴出原文：「第三段写得明明白白」；还有人说：「我哭了，就是这个意思。」

所以，这个问题不小。它不光是林岚一个人的事，是所有写过字、读过字的人，迟早要碰上的事。

◆ 九、周禾的饭桌

回到周家的饭桌上。

周禾那天晚上更新了一章，是父女失散多年后的头一次通电话。第二天，评论区出了三种声音。

一个读者写：「作者你不是想写和解吗？怎么写成了冷战？」这是在问：你的意思是什么？

一个读者写：「这一章，第三段，父亲一直没有开口，这就是答案。」这是在说：字上有什么。

还有一个读者写：「我读到这里，想起了自己的爸爸。」这是在说：我读出了什么。

周禾把手机递给周老师。周老师戴上老花镜，读了一会儿，没有评论哪一个读者说得对，只说了一句话：「这章可以。」

他不替哪一方说话。他当了三十年语文老师，见过太多回这样的场面：一篇课文，作者的意图、文章的字句、学生的读法，三样东西都有人拿来当标准。他自己也轮流用过。

周禾追问：「爸，到底谁说得对？」

周老师把筷子放下，想了一会儿，说：「你写的时候想的，是你写的时候想的；你写出来的，是你写出来的；他们读到的，是他们读到的。三样东西，我都见过不一样。」

这句话说得很朴素。它没有回答「谁对」，却把问题挑明了：三样东西，确实都在场，也确实常常不一样。

周禾后来把这句话抄在笔记本的第一页。她说，写了半年连载，她才明白一件事：自己写的和别人读的，从来对不上号，她以前总想把这两样捏成一样，捏不成，就生气，或者发愁。

本书不急着替她选边。本书想先问：它们为什么对不上号，又为什么谁也不能少。

◆ 十、放回日子里

林岚后来没有马上回何力。她把那张信纸折回四折，放进新书柜最上面一格，夹在一本她很久没翻的书里。她说，等哪天想清楚了，再回。

她没有想清楚，这很正常。这一章的任务，原本也不是替她想清楚，是把她手里的三根线，一根一根摆在你面前。

回到开头那个翻聊天记录的夜晚。

你盯着十年前那句「行，你忙你的，我没事」，想知道它到底是什么意思。现在你可以换一个更有用的问法。

明天能试一件事。找一句你很久以前写的话：一条旧消息，一页旧日记，一张旧贺卡。先别急着判断，把三个问题分别写下来：

1. 我当时想说什么?
2. 这句话写出来的字，到底说了什么?
3. 我现在读它，读出了什么?

写完你看看这三行，是不是一回事。多半不是。

那几行不一样的地方，就是这本书要一起走的那段路。

带 走 的 话

写的人、那张纸、读的人，各抓住一半真话；三种回答都说得通却不能并立，说明问题出在「意思住在哪里」这个问法上。

小　账

这一章，三者是缠深了，还是缠浅了? 还没开始缠：三位朋友各抓一股，谁也没抓住整根绳。

这一处，哪一个被说成了先在那里的? 三个都被说成了：「他心里的意思」「纸上的字」「我读出来的」，各被当作早就摆在那里的东西。

想 一 想

1. 你有没有被人问过「你当时到底是什么意思」，而你自己也答不上来?
2. 你最近一次改变对一句老话的理解，是在什么时候? 是话变了，还是你变了?

◆

02

第 2 章

作者王朝

◆ 一、你一定有过这样的时刻

你翻过去世亲人留下的旧本子吗?

小薇二十九岁，在一家物流公司做调度。外婆去世的第二年春天，她回老屋收拾，在抽屉最底下摸出一个红皮本子。封面磨得发白，里面没有一页像样的文章：哪天买了几斤米，谁家借走了锄头，隔壁的孩子考上了中专。夹在这些零碎中间，有一页写着红烧鱼的做法，最后一行只有六个字：

「盐少许，火要稳。」

小薇盯着这六个字，看了很久。她认得这个口气。外婆在灶台边就是这样说话的，不解释，也不啰嗦，说完就转身去喂鸡。

那一刻，她没有去想这句话用了什么修辞，也没有想它还有没有别的读法。她想的是外婆。

字是写下来的，字后面站着一个人。读到这样的字，你很难不这样想。

这种感觉并不糊涂。人读字，大半时候靠的就是它。文学理论里有一个存在了两千多年的大阵营，就是从这种感觉里长出来的。本书叫它「作者王朝」。

这一章先把它的好处写足，再看它在哪里停下。

◆ 二、古人早就这样读

中国人读书，有一条老规矩，近到不用教就会。

先看司马迁。他在《太史公自序》里列过一串名字，大意是：西伯被关在羑里，推演出《周易》；孔子在陈蔡之间受困，作了《春秋》；屈原被放逐，写下《离骚》；左丘明眼睛瞎了，才有《国语》；孙膑被削去膝盖骨，才论起兵法。〔核：大意〕接着他下了一个总判断：《诗》三百篇，大抵是贤人圣人发愤才写出来的。〔核：大意〕

司马迁说这话时，自己正是一个例子。他因为替李陵辩护，受了宫刑，忍辱活下来，就为了把《史记》写完。〔据研究文献〕

后来的人把这个意思说得越来越顺口。韩愈说，大意是：东西得不到平静，就要鸣叫。〔核：大意，《送孟东野序》〕欧阳修说，大意是：不是诗叫人穷，是人穷了以后，诗才写得好。〔核：大意，《梅圣俞诗集序》〕

再看孟子。《万章下》里有一句话，后来成了读书人的口头禅：

「颂其诗，读其书，不知其人，可乎？是以论其世也。」〔核〕

意思是：读一个人的诗和书，不了解他这个人，行吗？所以还要去了解他生活的时代。

这就是「知人论世」。读杜甫，先要知道安史之乱；读李清照，先要知道她的南渡。唐人称杜甫的诗为「诗史」〔据研究文献〕，说的就是这些诗里装着一个人，也装着他的世道。

民间还有更省事的说法：文如其人，字如其人。汉代的扬雄说过，大意是：话是心里的声音，字是心里的画。〔核：大意，《法言》〕一个人的字迹、口气、用词的习惯，被认为是他心的样子。

你自己也这样读人。收到一条微信，不用看头像，光看那句话的口气，就知道是谁。

「发愤著书」和「知人论世」，一个讲字是怎样从人里出来的，一个讲读字的人该怎样回到人那里去。两句话合在一起，就是一整套读书的法子。

◆ 三、西边的宫殿：天才与传记

西方走到同一个方向，晚了一些，也响亮得多。

十八世纪末到十九世纪初，欧洲兴起了浪漫主义。这个运动里有一个很重的字：天才。

德国哲学家康德在 1790 年的《判断力批判》里说过，大意是：天才是替艺术立规则的那份天赋，伟大的作品不是照着规则学出来的，是天才自己给出来的。〔据研究文献，大意〕

英国诗人华兹华斯在 1800 年为《抒情歌谣集》写的序言里，有一句后来被引了无数遍，大意是：诗是强烈情感的自然流露。〔核：大意〕同一篇序言里，他还补了半句，大意是：这情感要在平静中回想起来才行。〔核：大意〕

这半句话，先放在这里，后面用得上。

浪漫主义留下来的，不只是几句话，还有一幅画面：一个人孤零零地站在山顶，灵感从天而降，他把它记下来，就是诗。直到今天，你在书店的勒口上、在作家访谈的开头，还能看见这幅画的影子：他从小就爱写，他有一段不同寻常的经历，他天生就有那个东西。

到了十九世纪，法国批评家圣伯夫把这个想法做成了一门手艺。他读一位作家，先问家世，问教育，问朋友和情人，问脾气和毛病。据研究文献，他爱用树和果子打比方，大意是：什么样的树，结什么样的果。〔据研究文献，大意〕这就是「传记批评」：从人的一生去读作品。

东边是「知人论世」，西边是天才和传记，路不一样，落脚处一样：作品是从一个人的生命里出来的，要读懂作品，先去认那个人。

本书把这一整片看法，叫作「作者王朝」。王朝里坐在上头的，是那个站在作品上游的作者。

◆ 四、先说它对在哪儿

说它停在哪里之前，先把公道还给它。

它看见的是真的：**没有那一个具体的生命，就没有那一种句子**。

「盐少许，火要稳」这六个字，换一个人写不出来。营养师会写「盐 3 克，中火」，美食博主会写「别怕，火不用大」。只有一个在灶台边站了五十年、从来没用过秤的人，才会写「少许」，才会把「稳」当成一种火候。这句话里，有她的手，有她的灶，还有她那一辈人对分量的不屑。

杜甫也一样。他在安史之乱里被困在长安，写下「国破山河在，城春草木深」。〔核〕一个没逃过难、没饿过肚子的人，写不出这一联的分量。

还有一个更直观的例子，藏在书法里。颜真卿的《祭侄文稿》，是他在安史之乱里，为战死的侄子写的祭文草稿。〔据研究文献〕手稿上涂改的地方特别多，有的字划了又写，笔势越写越急。后人看这份稿子，看到的不只是字，还有一个人在悲愤里，一笔一笔地写、一笔一笔地划。你很难把这份稿子，和写它的那个人分开。

这一派的看见，至少有三样功劳。

第一，它让你读出分量。同一句「我想家了」，出自在外打工的人，和出自旅游的人，分量不一样。知道是谁写的，你才知道该用多重的心去接。

第二，它给了读书一份扎实的材料。年谱、书信、日记、版本考证，几百年里一代代学者做的，大半是这一派的活。没有这些，后来任何一种批评，都没有地面可站。

第三，它守住了「诚实」这个问题。一封家书是真是假，一篇悼词是由衷还是应付，只有把字放回写它的人身上，才问得出来。

它完全成立的条件有两个。一，你读的是一类本来就约定「写的人在场」的东西：家书、日记、悼词、遗嘱、自传。二，你想问的是「这句话为什么偏偏这样写」。这两种时候，去问写的人和他的日子，是最近的路。

◆ 五、一个具体的人：老何和他的纸条

举一个比杜甫近得多的人。

老何五十八岁，在菜市场卖鱼，卖了三十一年。老伴病了三年，走的时候是冬天。头七那天，他在遗像前摆了一盘鱼，盘子底下压着一张从价签本上撕下来的纸，上面写：

「刺挑干净了，你吃。」

这是老何这辈子写过的最长的一句话。在这之前，他写过的字全是价签：鲤鱼 8 元，鲫鱼 9 元。

他的女儿把纸条拍下来，发在朋友圈，配了一个字：「爸」。底下三百多个赞，有人留言：「看哭了。」留言的人里，大半不认识老何。

陌生人为什么会哭？他们不知道老何是谁，不知道那三年。一张便条，七个字，一个「刺」字，就够他们在心里补出一个人来：一个笨拙的、不会说软话的、把心思全花在一根鱼刺上的男人。

你看，这句话换一个人写不出来。三年里，老何每顿饭都要把鱼刺一根一根挑出来，才能喂到老伴嘴里。这件事，把「刺挑干净了」五个字压得很沉。没有这三年，这五个字就是一句废话。

作者王朝最好的例子，就是这样的句子。

去掉那个具体的生命，句子就空了。

◆ 六、它的前提：作者站在字的前头

可是，王朝没有停在这里。它顺手带上了一个前提。

前提是这样的：在写作之前，就已经有一个完整的人站在那里。他有他的苦，有他的才，有他想说的话。写作，是他把这些倒出来的动作；字，是倒出来的东西；读，是顺着字往回走，找到那个人。

这是作者王朝的看法，不是本书的看法。

先把它当成一个想法，放到几个地方去试试，看它站不站得稳。

第一个地方：同样的苦，不同的字。历史上被贬的、被囚的、被放逐的人，多得数不过来。可是留下《离骚》的，只有一个。苦是一样的，句子不一样。要是句子只是苦的流露，这个差别从哪里来?

第二个地方：那个人，其实是靠字找回来的。屈原的生平，我们知道得并不多，大半出自《史记》里的一篇传，和他自己的诗。〔据研究文献〕胡适在1920 年代初还问过一句：历史上到底有没有屈原这个人？〔据研究文献，待核〕不管答案是什么，这里有一个圈：用人的一生去解释诗，而那个人的一生，又是从诗里读出来的。

第三个地方：书里的那个人，不一定就是日子里的那个人。法国作家普鲁斯特写过一部批评圣伯夫的作品，大意是：写一本书的那个我，和我们在客厅里、在习惯里、在毛病里露出来的那个我，不是同一个。〔据研究文献，大意〕

第四个地方：写的人自己，也不一定说得清。要是有人问老何，你为什么写「你吃」，不写「请吃」？他多半挠挠头：不知道，就这么写了。那个「意图」，是在写的时候冒出来的，不是写之前就备好的。

四个地方都没有说「生命不重要」。它们只说了一件事：那个「写之前就站好了的完整的人」，不太好找。

不太好找，不等于没有生命。生命是有的，重量也是有的，只是它的位置和王朝想的不一样。

◆ 七、本书的说法：写的那一刻，作者才显出来

这里要先把本书用的几个词交代清楚。

本书说，一次文学发生里，有三样东西缠在一起：作者、文本、读者。每一样身上，又带着三种属性。

会挑、会认、会改的那一面，本书叫它主体的属性。被瞄准、被揣摩、被摆在那里的那一面，叫客体的属性。在来回之间起作用的那一面，叫互动的属性。

拿它们看一次写作：

写的时候，作者在主体那一边，挑这个词，不挑那个词，删一段，留一段。还没出现的读者，在客体那一边，他被想象，被瞄准。写出来的字，是互动，它连着挑的手，也连着被瞄准的眼睛。

这样看，作者王朝看见的是真的。**写的那一刻，主体的属性确实在作者这一边。**那个生命里的苦、才、习惯，全压在了「挑」和「认」上，所以句子里有他。

可是王朝又走了一步：它把「写的那一刻谁在挑」，说成了「这个人天生就是作者」。一个时刻里的落位，被说成了一个人的本性。

回到老何。

在那张纸条之前，老何不是作者。他是卖鱼的，他写价签。纸条是他第一次挑字：写「吃」，不写「请」；写「刺挑干净了」，不写「我想你」。这一挑，一认，「老何这个作者」才显出来。

之后呢？女儿拍照，发出去，三百多个人读。读的人在心里补出一个「卖了一辈子鱼的老头」，这个形象又回到老何身上。女儿让他每个月写一句，他写得越来越像一个会写字的人，也越来越舍不得写。

再回头看华兹华斯补的那半句：情感要在平静中回想起来。回想，就是隔了一段时间再看一遍；隔着一段时间看一遍，就要挑、要认、要改。强烈的情感在胸口，并没有变成句子；它得经过一次次回头，才变成这一句。这半句话，其实已经把「流露」悄悄改成了「长出来」。〔待验：本书对这半句话的读法〕

所以那个生命是真的，那份重量也是真的。只是它不是站在字外面、伸手把字递出来的人。它是缠进字里去的。

在一次次挑、认、删里，作者才长出来；字写出去，又回过头来，改了写字的人。这个回头的力气，本书叫它回写。一个卖鱼的人，因为一张纸条被人读过，变成了一个会挑字的人，这是回写做的事。

◆ 八、老何后来又写了什么

这一节是替「回写」补一个例子。

老何的纸条发出去以后，女儿说：爸，你再写一句。他推了两回，第三回写了。写在价签纸上：「今天的鲫鱼不好，没买。」

女儿问他，怎么想起写这个？他说，你妈在的时候，每回我买鱼回家，她先问好不好。

你看这句话，和头一张纸条不是一个味道。头一张是悲，这一张是日常；头一张是写给遗像的，这一张是写给「她会问的那个问题」的。老何没有学过任何

写作，他只是在第二次落笔时，已经知道了第一张纸条被人怎样读。三百个赞，有人说「看哭了」，他知道那种句子是有人要的，也知道自己写不出第二张一模一样的。

于是他换了一种写法。没有人教他，是读者的反应、女儿的催促、他自己看着纸条的那种别扭，三样东西一起，把他往「写日常」那边推了一把。

这就是回写：字出去以后，被人读过、被人说过，回来改了下一句的样子，也改了写字的人。

老何还是那个卖鱼的老何。不过在这两张纸条之间，他已经比之前多了一点东西：一个会挑字的人。

◆ 九、只看写的那一刻会怎样

假如只看写的那一刻，又把它当成永远，会出什么事？

第一，读书变成猜人。周禾在网上连载那部写父女失散重逢的小说，有一回，评论区冒出一条最高赞的留言：「作者肯定亲身经历过，不然写不出这种疼。」下面一片附和。

周禾看着屏幕，哭笑不得。她和父亲从来没有失散过，周老师这会儿就在隔壁屋里看电视，声音开得很大。

她翻了翻后台的数据，发现一件事：留言里最信「作者经历过」的那一批读者，恰好是最肯留下来追更的。这个误会，在帮她养读者。她没有去更正。不过她心里清楚，这份信任，押的是一个她并不是的人。

她没有回复。她想的是：要是「写得疼」就等于「经历过」，这些读者是在读什么？他们读的是自己脑子里的一个人，一个受过苦的作者，再拿这个人给字作保。这个人是读出来的，不是先站在那里的。

第二，没有人在场，书就没法读。照「不知其人，可乎」的说法，一部作者不详的书，就不该读。可是《古诗十九首》的作者，从古人起就说不清，〔据研究文献〕一千多年里，一代代人读着它，读得眼睛发热。这批诗没有生平可考，却一直是活的。

第三，作者的话成了判决。一位作者说「我写的就是这个意思」，别的读法全都要退下。不过作者也是一个读者，他读自己十年前写的字，读到的未必是他当年想写的。他的话，是又一次读，不是原件。

第四，作者自己也会走样。同一个人，十年后回头看自己当年的字，常常觉得陌生。你说，哪一个才是「站在字前头的那个完整的人」？

一个时刻里的落位，不能当成一个人一辈子的位置。

◆ 十、放回日子里

小薇后来把那个红皮本子从头翻到尾。翻到红烧鱼那一页，她发现了一件以前没注意的事：最后一行的「稳」字底下，有一道淡淡的划痕。她用手机的灯斜着照，划痕底下压着另外两个字：「火大」。

外婆最早写的是「盐少许，火大」，后来划掉了，改成「火要稳」。

她打电话问妈妈。妈妈想了一会儿说，有一年过年，外婆把一锅鱼烧糊了，从那以后，她就再也不说火大。

小薇把本子放回抽屉，没有锁。她说，以前她以为外婆是一个「会做饭的人」。现在她觉得，外婆是在一次次烧糊、一次次改里，才成了那个会写「火要稳」的外婆。

她又翻了几页，发现米价、借锄头、中专，有好几条也是改过的，数字划了又写。这些零碎不是外婆「顺手记的」，是她一年年记着、改着，记出来的口气。

你明天可以试一件事。找一样亲人留下的字，一张便条、一条存了很多年的语音都行。先别急着问「他当时在想什么」，问另一句：这句话，有没有被他改过？改之前是什么样？

作者王朝在二十世纪被人连捅了好几刀。第一刀从哪里来，下一章讲。

带走的话

没有那个具体的生命，就没有那种句子；可是写的人不是先站好再动笔，是在一次次删改里才显出来的。

小　账

这一章，三者是缠深了，还是缠浅了？深了一处，浅了一处：六个字里有灶、有手、有一次烧糊的年，缠得深；王朝只顺着字去找人，不问字怎样改了人，缠得浅。

这一处，哪一个被说成了先在那里的？作者：写之前就站好了的、完整的那个人。

想一想

1. 你认识的人里，谁写的字，你一眼就能认出口气？那口气是怎么来的？
2. 要是一部作品的作者再也查不到了，你还会读它吗？为什么？

◆

03

第 3 章

第一刀：文本杀作者

◆ 一、你一定有过这样的时刻

你做过语文的阅读题吧?

十六岁的小乔，在一个周四的晚自习上，对着一篇写秋天月亮的散文发呆。文章是她没见过的，讲一个人傍晚走在河边，看月亮一点点从树梢上升起来。题目问：文中画线的句子，表达了作者怎样的思想感情?

她写：作者想起了很久没回去的老家。

对答案的时候，标准答案是：借景抒情，表达了作者对时光流逝的感慨和对美好生活的热爱。

小乔举手，问了老师一句：「作者真是这么想的吗？」

老师翻了翻手里的答案册，笑了：「你管他怎么想，答案上是这样写的。」

全班都笑了。小乔也笑了，笑完以后，这个问题还留在她心里。

答案是谁定的？不是作者。作者没有被问过。定答案的是出题的人，是编答案册的人。网上每隔几年就会转一次这样的故事：某位作家拿自己的文章做阅读理解，得分不高。〔据说，待核〕不管真假，它说的是一件很多人都有过的怪事：读一篇文章，最后要猜的竟是别人对作者的猜测。

有一派理论，在九十年前就看出了这里面的毛病。它的办法很干脆：别问作者了。

◆ 二、把名字遮起来

二十世纪前半叶，英国和美国的大学里，出现了一批新的读诗人。后来的人把他们叫作「新批评」。这个名字，来自美国诗人兰色姆 1941 年的一本书。〔据研究文献〕

要理解他们，先看一个小实验。

1929 年，英国剑桥的瑞恰慈出版了《实用批评》。书里讲了他在课堂上做的一件事：把几首诗发给学生，隐去作者的名字、写作的年代，让大家只凭这几行字，写下自己的读法。〔据研究文献〕结果让人尴尬。有人把名家的好诗读得一钱不值，有人把平庸的句子捧上了天。

瑞恰慈的结论是：大家平时读诗，靠的是名字，不是靠的字。

再往前十年，诗人艾略特在 1919 年的《传统与个人才能》里，已经说过一句很冲的话，大意是：诗不是放纵感情，是逃避感情；不是表现个性，是逃避个性。〔核：大意〕他的意思是，好诗不靠诗人的情绪多满，靠的是字怎样安排。

后来，布鲁克斯和沃伦编了一本教材，叫《理解诗歌》，1938 年出版，在美国大学里用了很多年。〔据研究文献〕布鲁克斯 1947 年还写了一本《精致的瓮》，书名取自济慈的诗。〔据研究文献〕那只瓮，就是他们心目中诗的样子：一件做得精细的东西，放在桌子上，四面都可以转着看。

他们为什么要这样做？据研究文献，那时的大学课堂里，学生读诗常常先背诗人的生平和时代背景，再用几句套话来夸它，诗本身倒没有人认真读。〔据研究文献〕新批评是冲着这种风气来的。它要把读者的眼睛，从诗人的传记上拉回到诗行上。

这一派读诗，只做一件事：盯着字，一个词一个词地看。这个词为什么用在这里，和上一行的词怎样拉扯，反讽在哪里，矛盾在哪里。这样读，叫作「细读」。

◆ 三、一句话，请作者出局

1946 年，维姆萨特和比尔兹利合写了一篇文章，题目叫《意图谬误》。〔据研究文献〕这篇文章，成了这一派的旗帜。

他们说，大意是：评一首诗好不好，不必、也不该去问作者当初想干什么。作者的意图，既拿不到，也不该拿来当尺子。〔核：大意〕

他们还有一个比喻，大意是：诗一生下来，就和作者脱了钩，它走进世界，不再归作者管，也不再由作者来定。〔核：大意〕

把他们的理由，翻成大白话，有三条。

第一，拿不到。作者死了，不会开口。作者活着，他的回忆也不一定准。

第二，就算拿到了，也不该当尺子。一首诗好不好，看它成没成，不看作者想让它成什么样。一个人想写一首伟大的诗，写出来是废话；一个人只想随手记一笔，写出来却是绝唱。乾隆皇帝一生写了四万多首诗，据说他对自己的诗相当满意。〔据研究文献，待核〕想要的和得到的，常常不是一回事。

第三，作者事后说的话，也只是另一篇文字。他对自己的诗做解释，那解释本身，也要放在桌上，和别的读法一样被检查。

1949 年，这两位作者又合写了一篇《感受谬误》，说了另一半：读者读了心里有什么感受，同样不能拿来当诗的尺子。〔据研究文献〕

这就更干脆了：作者的意图不要，读者的感受也不要，桌上只有那一件东西。

◆ 四、先说它对在哪儿

先把公道还给它。这一刀砍得不算冤。

它的第一个功劳，是教会人慢下来，盯着字看。

王安石那句「春风又绿江南岸」，据洪迈《容斋续笔》的记载，他先后写过「到」「过」「入」「满」，改了十多个字，最后才定下一个「绿」。〔据说，待核〕你读这个「绿」字，不需要知道王安石是个什么样的人，也不需要知道他当时在想什么。你只要看字：它既是一种颜色，又是一个动作。春风一吹，岸就绿了。一个字做了两份活。

这样的读法，是真本事。一首诗，一个词为什么在这里，不在那里，是可以一字一字问下去的。问下去，你会读到许多以前读不到的东西。

盯着字读，中国人并不陌生。评点本里，一个字旁边批一句，一行旁边圈一笔，也是细读。新批评的好处，是把这种读法讲成了一门可以教、可以学的功夫。

它的第二个功劳，是替读者拆掉了一道门槛。读诗不必先背一大堆作者的生平，不必先问「他是什么派的」，只要你肯盯着字，就有东西可读。

它的第三个功劳，是挡住了「作者说了算」。一位作者出来说「我写的就是这个意思」，别的读法就要让路，这是常有的事。这一派说：作者的话，也是一个读法，不是判决。

它完全成立的条件，至少有三个。

一，作者已经不可问，或者问了也不可信。李商隐的《锦瑟》，一千多年了，谁能起死回生去问他？

二，你要判的是「这一首成不成」，不是「他是不是好人」。

三，你在教人读书。先学会盯着字，比先背注释要紧。

在这三种时候，遮住名字、只读字，是最干净的读法。

◆ 五、它的前提：字像一只放在桌上的瓮

可是，这一刀在砍作者的同时，带上了一个前提。

前提是：文本是一件自足的物件。

「自足」的意思是，它自己就立得住，不靠谁。一首诗写完了，就像一只做好的瓮，放在桌上，里面的东西是齐的，不缺什么。作者可以走了，读者可以不来，瓮还在。

这是这一派的看法，不是本书的看法。先把它当成一个想法，放到桌上试试。

先问：谁在看这只瓮?

回想瑞恰慈那个实验。同样的几行字，发到学生手里，有人读出了好，有人读出了坏。要是字自己就立得住，字里的好应该是现成的，大家都读得出来。可见读出来，是要靠人的：靠这个人读过多少诗，听过多少话，习惯怎样的节奏。

新批评自己，也心里有数。他们办的是大学课堂，一学期一学期地训练学生怎样盯着字看。训练出来的读者，才读得出「反讽」「张力」「矛盾」。换句话说，这只瓮不是自己亮的，是被一群训练过的眼睛照亮的。

再问：这只瓮上有没有手印?

据说，新批评最拿手的是一页纸能看完的短诗。〔据研究文献〕诗一长，是小说、是戏、是一首要唱的歌，它就吃力。因为长的东西，一定是一点点写出来的，也一点点被读下去的，没法摆在桌上，一眼看完。

新批评会怎样回答？它多半会说：我们并没有说读者不重要。读者当然要训练，要学会盯着字看。训练的目的，就是让读者把自己的脾气放一放，让字说话。

这个回答有道理，它说出了一种很好的读书态度。可是仔细听，它是在说：读者最好做一个干净的玻璃，什么颜色也别带。世上没有这样的玻璃。你一低头读，你的童年、你的口音、你昨晚吵过的那一架，都跟着进来了。

所以，「自足」是个很干净的想法。它的干净，是靠把读的人和写的人都请出门去换来的。

◆ 六、本书的说法：字是一根线，不是一块石头

本书的看法是这样的。

一次文学发生里，有写的时刻，有读的时刻。写的时候，作者在主体那一边：会挑、会认、会改。还没出现的读者，在客体那一边：被瞄准，被揣摩，被摆在心里。写出来的字，是互动，在两边的来回里起作用。读的时候，主客换位：读者成了会挑、会认的主体，作者成了被揣摩的客体。字，仍然是互动。

在这两个时刻之间，有一样东西始终没有换位，就是字。

字是写与读之间唯一不换位的那根线。

新批评看见了这根线，而且看得很准。在写完以后、读之前的那一小段时间里，作者已经走开，读者还没来，桌上只剩字。它就是在那一刻，把字当成了全部。

可是一根线，有两头。

一头连着挑的手，一头连着被瞄准的眼睛。只剩线、两头都抽走了，线就垂下来，不再「起作用」。互动的意思，就是在来回里起作用。没有来，没有回，也就没有互动。

所以字不是一块石头。石头放在那儿，不管有没有人看，它都是它。字不一样：它写下来，是为了被读；读，才让它的分量落地。

这样说，不是说「什么都行」。字不能随便读。字是线，线有它的走向，你不能把《锦瑟》读成菜谱。字在两头之间拉着，两头怎样用力，字就怎样响；字自己也有力，它不让你随意拉。

回到瑞恰慈的课堂。他发下去的是同样的几行字，读出来的却各不相同。如果字像石头，读出来的该是一样的；如果字想让谁怎么读都行，读出来的该是乱的。事实是两头之间的一种东西：有走向，也有分歧。分歧不是读错了，是线两头的人各自带着不同的东西来拉。

新批评的好处，是把这根线的走向看得清清楚楚；它的收回，是把线摆在桌上，忘了线的两头。

◆ 七、只看桌上的字，会怎样

假如只看「写完之后、读之前」的那一刻，又把它当成永远，会出什么事?

第一，读书的课堂变成找套路的游戏。

细读本来是要你盯着字，一个词一个词地问。可是搬进考场以后，细读被压成了一个格式：运用了什么修辞手法，有什么作用。「运用了拟人的修辞手法，生动形象地表现了作者的心情」，你做阅读题时一定背过这样的话。

更好玩的是，题目问到最后，还是要你写「表达了作者的某某感情」。读字的办法是新批评的，结论的位置却留给了作者。两个王朝在考场里被缝在了一起。

布鲁克斯当年有一个有名的说法，叫「释义的异端」，大意是：诗不能换成一句话的大意，一换，就丢掉了诗。〔据研究文献，大意〕小乔那道题，恰好要你把一段文字，换成一句话的大意。要是布鲁克斯在场，大概要摇头。

第二，字上的手印被抹掉了。

上一章那个红皮本子上，外婆把「火大」划掉，改成「火要稳」。从桌上的成品看，你只看到「火要稳」，看不到那道划痕。划掉的字，也是字。它说明这一句是怎样长出来的，也说明哪一些话是被试过、又被放弃的。

颜真卿的《祭侄文稿》也是这样。要是你只读印刷体的释文，一行行排得整整齐齐，看到的是一篇祭文；要是你看手稿，看到的是一个人在悲愤里写了又划，划了又写。后一种读法，读到的东西更多。桌上的瓮，把手稿上的这些，当成了与诗无关的东西。

只看成品的读法，把这些痕迹当成了杂音。不过一个人是怎样一次次改，才改成这个样子的，常常比成品本身更有话讲。

第三，读者被当成了接收器。

只要字是自足的，读者就只剩一个任务：把字里本来有的东西读出来。读错了，是读者的错；读对了，也没什么了不起，因为东西本来就在那里。这样一来，读，就不是发生的事了。

把一个时刻里的字，说成字的全部，等于把一根线剪成了两头都没有人拉的绳子。

◆ 八、一个完整的例子：陈老师的三遍课

陈老师二十八岁，教高二语文，第三年。

有一回，她要讲李商隐的《锦瑟》，决定换一个讲法。

先说这首诗。全诗只有五十六个字：「锦瑟无端五十弦，一弦一柱思华年。庄生晓梦迷蝴蝶，望帝春心托杜鹃。沧海月明珠有泪，蓝田日暖玉生烟。此情可待成追忆，只是当时已惘然。」〔核〕

这首诗，古人就读不透。金代的元好问有两句诗，大意是：人人都爱这一路的诗，只恨没有人能给它作一篇像样的笺注。〔核：大意，《论诗三十首》；待核〕后来的人有的说是悼念亡妻，有的说是感叹自己的身世，有的说是为自己的诗集写的一篇序。〔据研究文献〕李商隐没有留下一句解释。这首诗的意图，从来就拿不到。

陈老师把课分成三遍。

第一遍，她只发诗，不说作者是谁，不许查。让学生写三句话：读到了什么。

学生们写出来的东西，让她吃了一惊。有人说，读着像有一个人在回头看，看得很远；有人说，「月明珠有泪」像一张图，看得见，说不清；还有一个男生写：「最后一句像一个人在心里说，我当时怎么没发现。」

第二遍，她告诉学生：李商隐是晚唐人，一生在两派官员的夹缝里讨生活；他的妻子王氏，比他走得早。〔据研究文献，待核〕然后，再读一遍。

这一遍，教室里安静了很多。有人说，知道了这些，「此情」两个字忽然重了。也有人说，他反而不敢开口了：「我怕说错，怕不是悼亡。」

陈老师记下了后一句。她想，原来「知道了」，也会把一部分读法关上。

第三遍，她让每个人写一句：我读到的《锦瑟》，是什么。写完，传给旁边的人读。

那天晚上，她把三遍的纸收上来，放在办公桌上摊开。五十六个字，一个没变。三遍读下来，纸上的话变了三次。

更有意思的是，学生们心里的那个李商隐，也变了三次。第一遍，他是一个看不见脸的人；第二遍，他是一个丧妻的官；第三遍，他又不太像任何一种了，因为每个学生写的李商隐，都不太一样。

下课以后，陈老师想起自己读大学时学《锦瑟》的样子：先背注释，再背「悼亡说」「自伤说」，考试时选一个写上去。她那时觉得，诗是一道早就有答案的题，只是自己还没找到答案。

三遍课以后，她换了一个想法。她发现自己在第二遍里给的那一点生平，既帮了学生，也挡了学生；第一遍的空白，既让学生读得慢，也让学生读得野。哪一遍都不是「正确的读法」，三遍加在一起，学生才算读过一回《锦瑟》。

你看这一堂课里，字没有动，动的是字两头的人。

◆ 九、放回日子里

周老师教了三十年书，备课有一个习惯：先抄一遍课文，不看教参。

教参是答案，他说，一看答案，就读不到字了。他在书边用铅笔写自己的疑问，写满了，才翻开教参，对一对。对完，常常有一两处，他不服教参，就在旁边写一个小小的「？」。

三十年下来，他那本《岳阳楼记》的页边，写满了不同年份的铅笔字。有一年写的是「范仲淹没去过岳阳楼？」，有一年写的是「这个『悲』字，学生一定会读成伤心」。同一篇课文，每年读出来的东西不一样，因为每一年，教它的人不一样了。

他有一次对周禾说过一句话，周禾记了很多年。那时她把第一章写好，交给父亲，父亲读完，没有说「可以」，也没有说「急了」，只说：「我先当它是别人写的，读了一遍。再当它是你写的，又读了一遍。」

周禾问：「哪一遍好？」

周老师说：「第一遍，我读到了字。第二遍，我读到了你。」

他又补了一句：「两遍都得读。」

你明天可以试一下。找一篇你平时不太在意的长文，朋友圈里转的也行。先用手指把署名盖住，读一遍。再把手指拿开，读第二遍。读完，记下一句话：哪一句的分量，在两遍里不一样?

那个不一样，就是字和人缠着的地方。

要是你一时找不出不一样，也不要紧。有时候是因为那篇文章本来就平，有时候是因为你读得太快。慢一点，再来一遍。细读的功夫，新批评教过，这一点不必客气，拿来用就是。

下一章，是第二刀：把作者请出门的，不再是桌上的字，而是读的人。

带 走 的 话

遮住署名读一遍，你会读出字的分量；字却不是自己立着的，没有人来读，瓮里什么也没有。

小　账

这一章，三者是缠深了，还是缠浅了? 浅了：遮住署名，作者和读者一起被请出门，桌上只剩一页纸。

这一处，哪一个被说成了先在那里的? 文本：被说成了一件不靠任何人、自己就立得住的物件。

想 一 想

1. 你做阅读题时，有没有哪一次觉得「答案不是我读到的那个意思」？你当时是怎么办的?
2. 遮住署名读一篇文章，和不遮住读，你的感受差在哪一句?

◆

04

第 4 章

第二刀：读者杀作者

◆ 一、你一定有过这样的时刻

你有没有一首听了二十年的歌？

魏姐四十五岁，在一所小学管教务。大学毕业那天晚上，宿舍里有人用磁带机放一首老歌，她哭得停不下来。那时她哭的是：再也见不到这些人了。

去年九月，她送女儿去外地上大学。高铁站里，手机随机播放，又是这首歌。她站在检票口外面，又哭了。

这一回，她哭的是另一件事：孩子要走了，我这么舍不得，当年我妈送我的时候，大概也是这样。

一个字没改，一个音没变。没有人通知她这首歌的意思换了。

她后来问自己：这首歌的意思，到底在哪儿？在写歌的人那里吗？她从来没见过他。在歌词里吗？歌词二十年前和现在一模一样。那就只剩一个地方了，在听的人那里。

有一派理论，把这一点看得极重。它说得比魏姐更狠：别说意思不在写歌的人那里，连这个人，也该请出去。

◆ 二、巴特说了什么

1967 年，法国的罗兰·巴特发表了一篇短文，题目叫《作者之死》。〔据研究文献〕这篇文章很短，后来成了二十世纪文学理论里被引得最多的篇章之一。第二年，法国就爆发了五月风暴，人们正在怀疑一切权威。〔据研究文献〕

他是怎么说的，下面全是转述大意。

他先拿了巴尔扎克小说里的一句话问：这句话是谁在说？是小说里的那个人物？是巴尔扎克这个人？是写小说的那个职业作家？还是人人都有的生活常识？他说，答案永远查不出来，因为写作这件事，就是一切声音失掉起点的地方。〔据研究文献，大意〕

他又说，「作者」这个形象，是近代才有的。中世纪有说书人，有传抄人，却没有今天这样威风的作者。是近代社会发现了「个人」，才把一部作品的意思，全记在一个人的名下。〔据研究文献，大意〕

他还说，一篇文本，不是一行字排出来的一个信息，由作者这位「神」发出，等读者来接收。它是一个多维的空间，许多种写作在里面碰撞、交织，没有哪一种是原创的。文本是用无数文化里的引文织成的。〔据研究文献，大意〕

至于作者，他不过是一个抄写员，只能模仿一个永远在先的动作，唯一的能耐，是把各种写作混合起来。〔据研究文献，大意〕

最后，他把目光转向读者。他说，文本的统一，不在它的来处，在它的去处。可是这个去处，不是某一个具体的人。读者没有历史，没有传记，没有心理，他只是把组成文本的所有痕迹，收在同一个场里的那个「某人」。〔据研究文献，大意〕

然后是全文最有名的一句，大意是：读者的诞生，要以作者之死为代价。〔核：大意〕

◆ 三、中国人早就说过一半

读者说了算，这个想法并不是巴特发明的。

《周易·系辞上》里有一句：「仁者见之谓之仁，智者见之谓之智。」〔核〕意思是同一样东西，仁者看了，说是仁；智者看了，说是智。

汉代的董仲舒有一句，大意是：读《诗》没有一个通行的解释。〔核：大意，「诗无达诂」，出处待核〕

清代的谭献讲得更直白，大意是：作者的用心不一定是那样，读者的用心为什么就不可以是这样呢？〔待核〕

鲁迅 1927 年为《绛洞花主》写小引，说过一段很有名的话。他说《红楼梦》，大意是：经学家看见《易》，道学家看见淫，才子看见缠绵，革命家看见排满，流言家看见宫闱秘事。〔核：大意，《集外集拾遗补编》〕

同一本书，五种读者，五样东西。曹雪芹没有一个字提到「排满」，有人就是读到了。

你看，中国人知道得很早：意思不是作者一个人说了算的。

公平地说，中国的老话里，也有站在另一边的。孟子说读诗要「以意逆志」，〔核：《万章上》〕意思是用自己读出来的意，去迎那位作者的志。他要读者出力，可终点还是作者的心。

巴特的特别之处，是他往前多走了一步。老话说：读者也有份。他说：读者才是全部，作者可以退场。

◆ 四、先说它对在哪儿

先把公道还给它。

它看见的是真的：**意义确实不在作者的口袋里。**

第一，作者没想到的意思，读得出来。鲁迅那五种读者的故事就是证明。曹雪芹要是被叫到现场，他也许会说：我没有写排满。读者会说：我读到了，而且读得有字为凭。

周禾也碰上过这样的事。她连载的那部写父女失散重逢的小说，有一章被一位读者读成了「留守儿童」的故事。那位读者在段评里写了很长一段，说她小时候也是被扔在外婆家，读到这里，整个人都愣住了。

周禾本来没想写留守儿童。她把这条段评读了三遍，读完去翻自己的那一章，发现那里有一句「他把行李放在门口，没有进来」，的确是可以那样读的。这个意思不在她事先的打算里，却在她写下的字里。

第二，作者自己的解释，也只是又一次读。一个作者十年后回头读自己的东西，他读到的，未必是他当年想写的。他对别人说「我这篇的意思是这样」，那是一位读者在说话，只不过这位读者署的名字恰好和封面一样。

第三，文字里的东西，本来就不都是作者的。每个词，都是前人用过的；每个意象，都带着许多年的重量。写「芳草」的人，用的是一个已经被无数人用过的字。没有谁是从零开始写的。巴特抓住了这一点，抓得很准。

第四，它替读者争到了一个位置。在作者王朝里，读者是来「理解」的，理解对了才算数。巴特说：读，本身就是创造。你读一首诗时，脑子里发生的事，不是接收，是生产。

它完全成立的条件，大概有三个。

一，作品已经离开了作者的手，被很多人读了很久。这时候，再问「作者当初想的是什么」，既问不出，也不够用。

二，作者的话被拿来封口。「我说了，就是这个意思」，这时候，请出读者，拆掉这句话的权威，是对的。

三，你问的是「这部作品今天对我们做了什么」，不是「他当年做了什么」。

这三种时候，说「读者说了算」，是实话。

◆ 五、它的前提：读者是一个没有来历的位置

这一刀砍作者的时候，也带上了前提。

前提有三个，一个比一个隐蔽。

第一个：读者是一个没有历史的位置。巴特说得很明白：读者没有传记，没有心理，只是把痕迹收在一处的那个人。

这是他的看法，不是本书的看法。放回魏姐身上看。

二十二岁的魏姐，和四十五岁的魏姐，听同一首歌，听出了不同的东西。要是读者只是一个没有历史的「位置」，这两次读应该一样。不一样，恰恰是因为读者有历史：二十年的日子、一个女儿、一位送过她的妈妈。读者是带着自己的来历进来的，而且每一次读，都被重新改写一点点。

第二个：文本是引文的织体，自己织起来的。

织布的总得有人。同样是「长亭」「古道」「芳草」这些古诗词里人人用过的东西，有人用它们织出一首让几代人流泪的歌，更多的人织出来的只是一堆辞藻。挑哪一个、舍哪一个、放在哪一行，是一次次挑、认、删。巴特管这个人叫抄写员，抄写员也是要挑的。

第三个：作者和读者，此消彼长。读者的诞生，要以作者之死为代价。

这是一个很干净的算术：一边加，另一边就要减。

你看一眼自己读书的样子。读一本书，你最自然的反应是什么？常常忍不住想：他写这句时，是怎么想的？他是不是也经历过这样的事？评论区里最常见的留言，不就是「作者肯定亲身经历过」吗?

读者并没有因为读，就忘了作者。读者读的时候，恰恰会在心里描出一个作者来。这不是读者犯了错，是读这件事自己的样子。

还有一件事挺有意思。巴特这篇文章，署着巴特的名字，被引了五十多年。读《作者之死》的人，免不了还要问一句：巴特的意思，到底是什么？这个问题一直有人在问。

◆ 六、本书的说法：读的时刻，主客换了位

本书的看法是这样。

写的时候，作者在主体那一边：会挑，会认，会改。读者在客体那一边：被想象，被瞄准。字是互动。这在上一章说过。

读的时候，主客换位。读者成了主体：读快读慢，在哪一行停，信还是不信，都是他在挑。作者成了客体：被读者揣摩，被读者想象，「他写这句时是什么心情」。字，仍然是互动，还是那根线，只是线的两头掉了个儿。

用这个看法再看巴特，会发现他看见的是真的：读的那一刻，主体的属性确实在读者这一边。他说读者不是接收，是生产，也对。

他收回的地方，在后半：把作者也一并从读的现场里抹掉了。

在读的时刻，作者没有消失。他换了一个位置。他从「挑的人」，变成了「被揣摩的人」。读者读字，同时在描一个人的脸，这张脸，是读者一边读、一边画出来的。

拿魏姐的两次哭来看，这个换位看得最清楚。

二十二岁那晚，她是主体，在听；写歌的人是客体，她心里想象的是一个「和我们一样要分别的人」。四十五岁那天，她仍是主体，仍在听；可是她心里描出来的那位写歌的人，变成了一个「送过人、也被人送过的人」。字没有变，听的人没有变成另一个人，却是在二十多年的日子里，被一次次改过。她心里那位写歌的人，也跟着换了一张脸。

这个被画出来的作者，还会回头改变下一个读者。

魏姐和同事聊起这首歌，同事说：「听说是李叔同写的，后来出了家。」这句话，大半的中国人都听过。可是你想想，这个「李叔同」是从哪来的？一部分来自他的作品，一部分来自课本，一部分来自 1983 年的电影《城南旧事》，那部电影用这首歌做了主题曲。〔据研究文献〕一代一代的读者，把一个「写《送别》的李叔同」描了出来。这张脸，反过来又改了人们听这首歌的方式。

所以，作者不是死了，是在读的时刻，换到了被揣摩的位置，并且被一代代读者再画一遍。这个来回，本书叫它回写。第二编会细讲。

意义不在作者的口袋里，也不在读者的口袋里，它在两头来回拉的那根线上。

线是字。字不会换位，所以魏姐哭了两回，字一个没变。

◆ 七、只看读的那一刻会怎样

如果只看读的那一刻，又把它当成永远，会怎样？

第一，什么都行。

读者要是唯一的主体，那就没有人能说「你读错了」。听到有人说，《送别》是一首欢快的庆祝歌，你会觉得他没听进去。在实际的读里，我们一直在拿字来对：这句话里有没有这个意思？有，读得通；没有，读不通。

由此可见，字从来不是随便的。读者说了算，是说读者要挑、要认；不是说字可以随便被挑。读者手里拿着的，是一根有走向的线。

第二，读者和读者之间，没法互相说服。

要是每个读者都是一个封闭的口袋，那么你说你的，我说我的，谁也没法让谁多看见一点。可是读书会的好处，恰恰是你说一句，我才发现还有这样一层。这需要字在中间，让两个人都能指着同一行说话。这根线，把读者和读者也拴在了一起。

第三，没有人可以追问。

有一些东西，读者最想问的就是一句：这是谁写的。比如一则流传的谣言，一条看起来很专业的健康建议，一份被改过的通知。如果「作者已死」，读者就失去了最后一道追问的门。你总不能说「这条消息的意思，由读者自己来定」，然后放心地转发。

作者的位置，有时是读者的一道保险。读者不该急着把它拆掉。

第四，读者自己也没东西可读。

「读者的诞生，要以作者之死为代价」，换个角度看，其实读者和作者是同一件事的两头。没有人写，就没有字；没有字，读者不知道该读什么。读者的诞生，靠的不是作者死，是有人写过。魏姐哭的那两回，背后都有一个人，在某个晚上，一句一句地把它写了下来。他的名字可以被忘记，他挑过的字却还在那里托着她。

◆ 八、一个完整的例子：社区老歌会

魏姐所在的小区，每个月办一次「老歌会」。那天晚上，来了十几个人，大家要一起听一首老歌。

放的就是那首歌。「长亭外，古道边，芳草碧连天。」〔核〕

一个叫老孟的退休司机，六十六岁，听到第二段，把头低下去了。他说，他想起十九岁当兵走的那天，站台上他爸一句话没说，塞给他一包煮鸡蛋。

十九岁的志愿者小蓝说，她想起高三毕业那天，班主任在黑板上写了一行字，写完就出去了。

魏姐说，她想起女儿。

活动的组织者是社区的一位老师，她等大家都说完，才开口，说了一件很多人不知道的事。

这首歌的曲子，来自美国。1851 年前后，一位叫奥德韦的作曲家写过一首歌，歌名大致是《梦见家和母亲》。〔据研究文献，待核〕后来日本的犬童球溪给它填了词，叫《旅愁》，写的是一个人在外面想家。〔据研究文献，待核〕李叔同留学日本时接触到这支曲子，又填了一首中文词，就是《送别》，写的是送一个人走。〔据研究文献，待核〕

一支曲子，三个国家，三种意思：梦见家，想家，送别人。

至于那些词，「长亭」「古道」「芳草」「柳」，更是中国古诗词里用了上千年的东西。《楚辞》里就有「王孙游兮不归，春草生兮萋萋」，〔核〕折柳送别，也是一个很早的风俗。〔据研究文献〕

屋里静了几秒。老孟问：「那个美国人，他写的是想谁？」

老师说，据说是想家，想母亲。

老孟没有接话。过了一会儿，他忽然说：「这么说，我哭了四十年的曲子，是外国的？」

大家笑了。老孟接着说：「外国的也是我的送别。」

没有人反驳他。曲子是谁的，词是谁的，在这一句面前，忽然都不那么要紧了。要紧的是，那个晚上，这十几个人都在这首歌里，各自走了一遍自己的站台。

魏姐在旁边想：巴特说得对，这首歌是一张引文织成的网，曲子来自美国，词里的字来自两千年的古诗。不过那个把它们收在一起的人，一定是一个人，一个站在送别的场景里、一笔一笔挑过的人。她没有因为知道了这些，就觉得李叔同不重要了。她觉得他反而近了：他也是一个会从别人那里拿东西、又把它放进自己的送别里的人。

小蓝散场后，回家查了很久李叔同的资料。第二天，她在班群里发了一段自己写的话，说，她要给班主任写一封信。

你看，这个晚上，意思没有落在一个口袋里。老孟的站台、小蓝的黑板、魏姐的女儿，三种读，每一种都有字撑着；知道来历以后，每一种读，又多了一层。作者没有死，也没有回来当裁判。他像一位老朋友，在大家读歌的时候，被一次次地想起。

◆ 九、放回日子里

魏姐后来对同事说，她以前以为一首歌要么属于写的人，要么属于听的人，二选一。现在觉得，歌属于它被听的每一个晚上。

她那天在高铁站的哭，她没有再去想是「哪一个哭」。

你明天可以试一件事。找一首你听了十年以上的歌，或者一本读了两遍以上的书。拿一张纸，写两栏：左边写你第一次听或读时的感受，右边写最近这一次的。写完，再问自己一句：字里的哪一处，撑住了这两种不同的读?

那一处，就是线。

然后再问一句：要是你可以问写它的人一个问题，你想问什么？

你想问的那一句，就是你在读的时候，心里描出来的那位作者。

魏姐试了这个办法。她写了两栏，左边是「再也见不到这些人了」，右边是「孩子要走了」。写到最后，她在页脚添了一行：「想问李叔同：你送的那个人，后来回来了吗？」

她看着这行字，笑了。她说，这是二十年里，她第一次对这首歌提出一个问题。以前她只是被它带着走，现在她开始问它了。一个人开始向一首歌提问的时候，他就不再只是听的人了。

读者怎样变成作者，第六编还要回到这里。

带 走 的 话

意义确实不在作者的口袋里，可是它也不在读者的口袋里，它在字撑着的来回里；读者读的时候，心里一直描着一位作者。

小　账

这一章，三者是缠深了，还是缠浅了？浅了：读者的诞生被说成要靠作者之死，两头被拆成了一加一减。

这一处，哪一个被说成了先在那里的？读者：一个没有历史、没有来历、站在那里等着收字的位置。

想 一 想

1. 你听了很多年的一首歌，有没有哪一次，它的意思忽然变了？是歌变了，还是你变了？

2. 读一本书的时候，你会不会忍不住想「作者是个什么样的人」？这个念头，是帮了你的读，还是挡了你的读？

◆

05

第 5 章

第三刀：结构把三者都拆成功能

◆ 一、你一定有过这样的时刻

你读小说时，有没有被一句话绊住过?

周禾连载到第 40 章，把叙述的人称改了。前三十九章是第三人称，「她」怎样怎样；这一章她忽然换成了第一人称，让女儿自己开口说「我」。写完她心里发虚，发出去以后，评论区果然有人问：「作者是不是换人了？」

她回了一句：「还是我。」

回完又觉得这句话怪。那个说「我」的女儿，是周禾吗？不是，女儿是她编出来的，比她小九岁，在小说里的性格也和她不一样。那前三十九章里讲故事的声音呢？也不完全是周禾，她平时说话没有那么慢，没有那么多「后来」。

那么，这部小说里，到底是谁在说话?

这个问题，周禾那天晚上问了她父亲。周老师放下筷子，想了一会儿，说：「你问对了。我教了三十年书，学生写作文，我常在旁边批一句『作者在这里想说什么』。现在想想，这个『作者』，有时候连我都说不清是谁。」

◆ 二、故事先有了一副骨架

前两刀，一刀砍向作者，一刀砍向读者。第三刀换了一个砍法：它不问谁说了算，它先问，这个故事是用什么搭起来的。

这一派叫结构主义。它起头的地方不在文学，在语言。

瑞士语言学家索绪尔，有一本由学生根据课堂笔记整理出来的书，叫《普通语言学教程》，1916 年出版。他说，大意是：一个词有意思，不是因为它自己带着一个意思，是因为它和别的词不一样。〔核：大意〕「红」之所以是「红」，是因为它不是「绿」，不是「黄」，不是「粉」。词和词之间的这些差别，织成一张网，每一个词的意思，是它在网里的位置。

拿这个眼光去看故事，会看见一副骨架。

俄国学者普罗普，1928 年出了一本《故事形态学》。他把一百个俄国魔法故事摆在一起比，发现人物的名字、衣服、国家千差万别，人物「做的事」却来回就那么几十种。有出门，有遇到禁令，有禁令被打破，有遭遇对头，有得到宝物，有归来，有被认出。他数出了三十一种这样的「功能」，说所有这些故事，都是在这三十一个格子里挑着走，次序不变。〔据研究文献〕

你小时候听的故事，大概也是这副骨架：一个孩子出了门，碰上一个难题，得到一件东西，回了家。

语言学家雅各布森在 1960 年画过一幅很有名的图：一次交流，有发送的人，有信息，有接收的人。〔据研究文献〕这幅图后来被许多人搬到文学里，写书的人是发送者，书是信息，读书的人是接收者。你看，这时候每个人都已经是一个「位置」了。

后来的法国学者，格雷马斯、托多罗夫、热奈特，把这个路子往整个叙事上推。故事里谁在讲、讲给谁、先讲哪一段、后讲哪一段，都被拆成一个一个的位置。

◆ 三、说话的那个「我」不是作者

结构主义叙事学最让普通读者吃惊的，是它对「谁在说话」的回答。

美国学者韦恩·布斯，1961 年写了《小说修辞学》。他说，大意是：读一部小说，你读到的那个「作者」，不是写书的那个活人，而是整部书立起来的一副面孔，他把它叫「隐含作者」。〔核：大意〕同一个活人，今天写一本温厚的书，明天写一本刻薄的书，两副面孔不一样。

热奈特在 1972 年的《叙事话语》里，又往里分出一层：讲故事的那个声音，叫「叙述者」。叙述者可以是书里的一个人，也可以是一个看不见的声音，不过他不等于作者。〔据研究文献〕

后来的学者把这几层摆成一条线，从写书的活人，到隐含作者，到叙述者，再到听叙述者说话的「受述者」，再到隐含读者，最后到手里捧着书的真读者。〔据研究文献，美国学者查特曼 1978 年的图式〕线的两头是真人，中间四个都是书里的「位置」。

拿周禾的小说来对一对。写小说的活人，是三十三岁、坐在电脑前的周禾。读过全书之后，你心里拼出来的那个「写这部书的人」，是隐含作者，她温和，克制，爱写冷场面。讲故事的声音是叙述者，第 40 章以前是一个看不见的旁观者，第 40 章以后是女儿。叙述者对着谁讲？对着一个预先设想好的、耐得住慢的听众。真正捧着手机、在地铁里一路刷到站的那个人，才是真读者。

六个位置，周禾一个人只占了头一个。

中国的读者，其实对这种分法并不陌生。你读过《水浒传》《三言二拍》一类的白话小说，常常碰到这样的开场：「列位看官听说」或者「话说」。那个开口的人，是说书人，他对着的人，是想象里坐在茶馆里的听众。〔据研究文献，话本的体例〕这位说书人，不是施耐庵，也不是冯梦龙；那一堂听众，也不是你。他们都是书里预先摆好的位置。

再看《红楼梦》。第一回里写：曹雪芹在「悼红轩」中，披阅十载，增删五次。〔核：《红楼梦》第一回〕曹雪芹的名字，写在了书里。这个写在书里的「曹雪芹」，是写书的那个活人，还是书里一个类似「编者」的位置？学者们议论了很久。第 9 章会细讲这件事。

到这里，第三刀的意思就清楚了：**作者和读者，都不是站在书外面的两个人，都是书里排好的位置。**

◆ 四、解构又拆了一层

结构主义说，故事有一副骨架，位置是排好的。排好的位置，是稳的吗？

法国哲学家德里达说，不一定。

1967 年，他连出三本书，其中一本叫《论文字学》。他的核心想法，顺着索绪尔往下推：既然一个词的意思，是靠和别的词的差别撑起来的，那它就永远指向「别的词」。你想查「红」是什么意思，字典说「像血的颜色」；再查「血」，说「人体内流的红色液体」；再查「红色」，又回到了「红」。意思一直在往后推，没有哪一个词能站住，说「我就是最后的意思」。

他给这种不停往后推的情形，造了一个词，叫「延异」。意思是，差别在拉开，意思在延迟。〔据研究文献〕

《论文字学》里有一句话常被引用：「文本之外无物。」〔核：大意，也常译作「没有文本之外的东西」，译法不一〕这句话常被误会成「世界上只有书」。比较稳妥的读法是：我们读到的每一样东西，都是在符号的网里被读到的，没有一个不经过符号的、赤裸的「意思本身」，站在文本后面当裁判。

放到作者身上，会怎样？

如果有一个「作者本人的意思」，站在文本后面当裁判，那这个意思本身，也是用语言想出来、说出来的，也要靠差别撑着，也在往后推。作者想说的那个「原意」，一伸手去抓，就变成了又一段文本。

放到读者身上，也一样。读者的「理解」，也是用词、用概念搭的，也是又一段文本。

你可以拿一个小例子试：让一个中学生去查「孤独」这个词。词典说，「孤独」是「独自一人，感到寂寞」。他再去查「寂寞」，词典说是「孤单冷清」。查「孤单」，又说是「孤独」。一圈转回来，哪一个词也没有把意思真正交到他手里。他后来是在一个下雨的周末，一个人待在宿舍里，才忽然懂了。

这一懂，词典没有给。德里达的话，到这里为止是对的：词典里的意思，永远在往别处指。

所以结构主义是把位置排好，解构是问：这些位置，站得住吗?

◆ 五、先说对在哪儿

先别急着数这一刀的毛病。它砍得很准，而且砍在了前两刀都没砍到的地方。

第一，它看出作者不是天然的。第 3 章的新批评说，别管作者想什么，看文本；第 4 章的巴特说，意义在读者那里。两派都还默认，作者、读者是两样现成的东西，吵的是谁说了算。第三刀说：不对，你们吵的这两个人，是怎么来的?「作者」这个位置，是被一套做法排出来的：署名、版权、传记、文学史。〔福柯在 1969 年专门讲过，第 10 章接着说〕

第二，它看出读者也不是天然的。「读者」不是一个站在门外等书的人。写一本书的时候，书里已经替他留好了位置：他应该懂什么典故，应该对哪一句发笑，应该在哪里起疑心。一个读者读不懂，常常是因为他没有坐进那个位置。

第三，它给了一个很好用的工具：把「谁」拆成「位置」。你读一部小说，觉得声音不对，问一句「现在是谁在说话」，立刻就能分出：这是叙述者的声音，还是书里某个人物的声音，还是作者在插嘴。很多写作课上，这一问，比任何抽象理论都管用。

这一刀完全成立的条件是：**当你问的是「这个位置是怎么排出来的」，而不是「这个位置上坐着一个什么样的人」**。

在这个条件里，它是对的，而且前两刀都没有做到这么彻底。

◆ 六、拆完以后，谁在读

拆到最后，有一个问题，结构主义和解构都没回答。

你读完这一章，正在合上书。把作者拆成了位置，把读者也拆成了位置，把意思拆成了差别的网。请问：现在，是谁在读这一页？

如果读者只是书里的一个位置，那这个位置，是谁坐进去的？位置自己不会读。网自己不会织。排好的格子，要有东西走进去，才会动。

结构派的回答，常常是：走进去的那个，也是别的位置、别的网。一路追下去，没有一个人，只剩下一张越拆越细的网。

可是周禾那天晚上，真的在读评论。她读到「作者是不是换人了」，心里一沉；读到另一条「这个『我』太像我女儿了」，眼眶热了一下。这两下，不是位置在动，是一个读的人，被一句话碰了。

本书的看法是：位置是对的，不过位置并不空，也不是先排好的。

用本书的话说，写的那一刻，作者一方显出**主体属性**，就是会挑、会认、会改；未来读者那一方，显出**客体属性**，就是被瞄准、被揣摩、被摆在那里；写出来的字，显出**互动属性**，就是在来回里起作用。到了读的那一刻，主客换位。〔这个说法，第 7 章会第一次完整讲出来〕

结构主义看见的「位置」，正是这三种属性在某一刻的落位。它没有看错。它错在两处：

一，它把落位当成了排好的格子，没问这些格子是在哪一次来回里排出来的。

二，它没看见，坐进格子的东西，会反过来把格子改掉。

周禾把人称一改，叙述者的位置就变了；评论区一句「像我女儿」，读者那个位置也变了。格子是被一次次坐出来的。

位置不是先排好再等人来坐，是一次次被坐着，一次次被改着。

◆ 七、它悄悄默认了什么

前两刀，一刀默认作者先在，一刀默认读者先在。第三刀默认的，是另一样东西：那张网先在。

你再看一遍结构派的说法。普罗普的三十一个格子，是摆好的；索绪尔的差别之网，是织好的；叙事学的那条线，六个位置，也是排好的。它们描述的时候，都像在描述一座已经盖好的房子，然后问：房子里谁住在哪一间。

可是房子是怎么盖的?

回头看那些俄国魔法故事。没有哪一天先有了三十一个格子，再有人按格子编故事。是一个又一个讲故事的人，在冬天的炉子边，把故事讲给孩子听，孩子长大了又讲给下一个孩子，讲着讲着，有些走法被留下来了，有些走法被忘掉

了。三十一个格子，是几百年里一次次讲、一次次听，沉下来的样子。普罗普后来看见的，是沉下来的那一层。

语言也一样。「红」和「绿」之间的那条差别，没有哪一天被人划好。是无数人在无数个场合，指着一样东西说「这个」，对方点头或者摇头，差别才一点点划深。

所以这张网并不先在。它是被一次次的写和读织出来的，织出来以后，反过来管着下一次的写和读。这一来一回，正是本书说的「回写」：长出来的东西，回头改土、改路。

第三刀看见了网管着人，没看见人也在织网。

◆ 八、只看位置会怎样

再说说，如果只信第三刀，会走到哪里。

第一种结局，是没人负责。位置论把作者拆成了「功能」，一路拆下去，一句话出了错，没有人该站出来。日子里却不是这样：一篇文章失实，读者找的是署名的那个人；一首诗写得好，人们记住的也是那个名字。「位置」说得再漂亮，也替代不了这一下认领。

第二种结局，是读法变成了套公式。你拿着一副骨架去套每一个故事：这是「出门」，这是「归来」，这是「对头」。套完了，每个故事长得都差不多，好故事和坏故事，没有差别。你和我却都知道，同样是「出门、归来」，一个故事让人哭，一个故事让人打哈欠。骨架看见了，肉没看见。

第三种结局，是拆到最后无处落脚。解构一路追问，「原意」站不住，「理解」站不住，「作者」站不住，「读者」也站不住。每一步都没错，不过一个读书人，总要在某个地方站住，才能说一句「这章好」或者「这章急了」。

这正是周老师多年来在饭桌上说的那两句。他没有读过德里达，他只是知道，评一章的好坏，总要有个落脚的地方。

还有一层，容易被忽略。位置论读多了，人会养成一个习惯：什么都往格子里放，放进去就觉得懂了。周禾有一阵子读叙事学入门，读完以后翻自己的稿子，每一句都能贴一个标签，「聚焦」「延宕」「内心独白」。她说，那几天她一个字也写不出来，因为每写一句，脑子里就有一个声音在报标签。

标签能帮你看，不能代你写，也不能代你读。

所以第三刀的毛病，在于只看「位置」，没看「落位」。位置是静的，落位是一次次发生的。

◆ 九、一个完整的例子：高考阅读题里的「作者」

你大概做过这样的题：一篇散文，后面跟着一道题，「作者在文中表达了怎样的情感？请简要分析」。

周老师教了三十年语文，批过不知多少份这样的卷子。他有一个习惯：改到学生答不上的题，先自己做一遍，再对着标准答案看。

有一年，他做一道朱自清《背影》的题。〔《背影》是 1925 年发表的散文〕题目问：「作者为什么在车站看到父亲的背影时流泪？」标准答案是：「表达了对父亲深沉的爱的感动，以及对自己当年不理解父亲的愧疚。」

他看着这个答案，笑了。他说，这是命题组替朱自清答的。真的朱自清当时在想什么，没人知道，连朱自清自己后来回想，也未必说得清。

据说，有些作家做过自己作品的高考阅读题，得分并不高。这类故事流传很广，真假难辨，细节也不一，所以只当个传说听。〔据说〕这个传说能这么流

行，说明大家心里都隐隐觉得：题目里的「作者」，和写书的那个活人，不是一回事。

用第三刀的话来说，这道题里的「作者」，是一个位置，是命题组替课文摆好的位置。学生要做的，是猜对这个位置上的标准答案。

可是周老师在课堂上，还做了另一件事。他读到这一句，会停下来，问学生：「你们的父亲，有没有在车站、在校门口，对着你的背影看过？」

教室里有人低下了头。

这一下，位置没有回答，是一个具体的孩子，被这句话碰到了。她读《背影》时的眼泪，是她自己的。可这眼泪又是被这篇一百年前的散文引出来的。读者那一刻的样子，是这个孩子和这篇文章一起长出来的。

你看，结构派对了：「作者」的确是一个位置，一个被一套做法（课本、题库、标准答案）排出来的位置。它没有说错的是，这个位置不是天生的。它没看见的是，位置上的东西，每次落下去，都不是同一个，位置也跟着变。

◆ 十、放回日子里

周禾后来想明白一件事。她不用再纠结「还是不是我」。

那个说「我」的女儿，是一个位置；前三十九章讲故事的声音，也是一个位置。她写的时候，这两个位置是她一笔一笔坐出来的；评论区的人读的时候，又各自把这两个位置坐了一遍。她回的那句「还是我」，没有错，只是不够准。更准的是：「我在这一章里，换了一种坐法。」

你明天可以试一次，用这一章的办法读点东西。

随便翻开一篇你正在读的文章，用笔在页边写一句：现在是谁在说话？是写文章的人，还是文章里替他说话的一个声音，还是文章里的某个人物？再写第二句：它在对谁说话？是你，还是文章替你预备好的另一个「你」？

如果两句都答得出，你已经看见了位置。

然后再多问一句：我读到这里，为什么停了一下？

这一停，是位置之外的东西，是你自己。第三刀看见了前面两句，没有看见这一句。

第 6 章接着说，有一派，正好抓住了这一句，把读者推上了王位。

带 走 的 话

作者和读者都不是天然站在书外的两个人，是文学里的位置；可位置不是先排好的格子，是一次次被坐出来、也一次次被坐改的。

小　账

这一章，三者是缠深了，还是缠浅了？缠浅了：结构把三者都拆成位置，位置之间的来回，没有人接。

这一处，哪一个被说成了先在那里的？那张排好的网，被当成了先于每一次写和读就在的东西。

想 一 想

1. 你最近读过的一篇文章，里面说话的那个声音，是作者本人吗？你凭什么这样觉得？
2. 如果「作者」只是一个位置，那么一篇文章出了错，你觉得该找谁？

◆

06

第 6 章

读者为王

◆ 一、你一定有过这样的时刻

你给别人讲过一件事，对方听完，说了一句你根本没想到的话吗？

周禾的小说更新到第 52 章，那天晚上十点四十，她照例点开后台，翻评论。

第一条写：「这章太慢了，三千字过去了，父女俩还没说上话，作者在水字数吗？」

往下翻三条，另一条写：「别快，千万别快，我就爱看这种看不见对方的慢，看得我心都揪起来了。」

同一章，同样的字，一个人嫌慢，一个人嫌快。周禾盯着两条评论，把手机放下，又拿起来。她想，我到底该听谁的？再想，我写的这一章，到底是慢，还是不慢？

她把手机递给坐在旁边的周老师。老人看了一会儿，说：「这章不是慢，是有人没准备好慢。」

这句话，后来周禾记了很久。因为它说了一个很简单、又很难想透的事：**同样的字，落在不同的读者那里，是两样东西。**

◆ 二、一千个读者

这件事，中国人很早就注意到了。

汉代的董仲舒说过一句话，后来成了讲诗的老话：「诗无达诂。」大意是：读诗，没有一种解释能通到底。〔核：大意；出处一般指《春秋繁露》，篇名待核〕这话说的是《诗经》，不过也是在说读者。

到了近代，鲁迅在 1927 年为一本红学小书写了一篇《小引》。他说，大意是：《红楼梦》的意思，因读者的眼光而有种种：经学家看见《易》，道学家看见淫，才子看见缠绵，革命家看见排满，流言家看见宫闱秘事。〔核：大意，见《〈绛洞花主〉小引》〕

同一部书，五种读法，五个读者各自在书里看见了自己。

西方有一句流传很广的话：「一千个读者眼里，有一千个哈姆雷特。」这句话常被当成名言，其实是俗语，查不到一个确定的出处。〔俗语，出处待核〕

再往前，明末清初的金圣叹评点《水浒传》《西厢记》，把自己读书的感受，一句一句批在字缝里：这里是「草蛇灰线」，那里是「横云断山」。〔据研究文献〕他的批语，成了后来许多读者读这些书的路标。读《水浒传》的人，读的是施耐庵的字，也读的是金圣叹的读。

周老师当年在课堂上，也常遇到这种事。同一篇《荷塘月色》，有学生读出了清静，有学生读出了烦闷，还有一个学生说，他读出来的是「想家」。周老师不批「错」，只在旁边写一句：「你是从哪一句读到的？」

学生要答得上这一句，才算读出来了。

所以，把读者放到舞台中央，不是西方人的发明，也不是网文平台的新花样。读书的人，一直在书边上写字、说话，一直有自己的耳朵和眼睛。

不过，把这件事讲成一套完整的文学理论，是二十世纪六十年代以后的事。

◆ 三、姚斯：文学史是读者读出来的

1967 年，德国学者汉斯·罗伯特·姚斯，在康斯坦茨大学做了一场就职演讲，题目大意是：把文学史当作对文学理论的挑战。〔据研究文献，演讲 1967 年，正式发表于 1970 年前后〕这场演讲，后来成了接受美学的开篇之作。

他的想法，朴素得很。

文学史，传统上是一份作家和作品的排行榜：谁在哪一年写了什么，谁影响了谁。姚斯说，这不对。一部作品有没有「历史」，要看后来的读者怎样接它：读，不读，误读，重读，重新发现。作品躺在书架上，是没有历史的；有人读，它才有。所以，文学史应当写成读者接受作品的历史。

为了说明读者怎样接一部新作品，他用了一个词，叫「期待视野」。〔据研究文献〕

用大白话说：你打开一本新书之前，心里已经有一套预期。你读过什么，听过什么，什么叫悬疑，什么叫言情，什么算一个好结尾，这些东西，在你心里围出了一圈「视野」。新书一翻开，你拿它对着这一圈比：合不合，顺不顺，意不意外。

一部作品要是完全顺着你的预期走，你读着舒服，不过读完就忘。要是完全撞破你的预期，你可能读不下去。好的作品，常常是先顺着你，再轻轻撞你一下，撞得你的视野松一松，宽一点。

拿你自己来试。小时候看电视剧，一个反派刚出场，你就知道他活不过三集；一个人物说「等我回来，我们就成亲」，你就在心里说：完了。这不是你有多聪明，是看多了，心里围出了一圈预期。后来有一部剧，反派居然活到了最后，你反倒愣住，回头去想：这是怎么回事。那一愣，就是视野被撞了一下。

姚斯由此看文学史：每一次文学上的大变，都是一批读者的期待视野被撞破、又重新围了一圈。

这一派，把读者从「作品的接收人」，抬成了「文学史的写手」。

◆ 四、伊瑟尔：书里替读者留了座

比姚斯稍晚一点，同在康斯坦茨大学的另一位学者伊瑟尔，从另一头走进来。

他 1972 年前后提出「隐含读者」这个说法。〔据研究文献〕大意是：一部作品在写出来的时候，就已经替读者留好了座位。哪里该停，哪里该猜，哪里该觉得不对劲，写法里都预备好了。读者一坐上去，就按那套路径读。这个座位，叫「隐含读者」，它不是任何一个具体的人，是文本里一套读的办法。

读者要读一本书，要做的事，是把书里没有写完的地方，用自己的经验补上。伊瑟尔管书里这些没写完的地方，叫「空白」。〔空白是怎么回事，第 15 章再细讲〕

看起来，他和前面第 5 章的叙事学很像，都说书里有一个读者的位置。区别在于，叙事学把位置当作排好的格子，伊瑟尔却让读者真的动起来：读者在读的过程里补、猜、改主意，这些动作，才让文本活起来。

后来，美国的斯坦利·费什把这条路走得更远。他认为，文本的意义不在文本里，只在读者读的过程里；读者又不是一个个孤立的人，而是属于某个「阐释共同体」，一群人用差不多的办法读。〔据研究文献，第 19 章再细讲〕

这几位的说法并不一样，合在一起，就是「读者为王」这一路：**书是死的，读者让它活。**

◆ 五、先说对在哪儿

读者为王，对在三个地方。

第一，字是死的，读才活。一本书放在柜子里，里面的意思没有掉出来一个。有人翻开，字才变成声音，变成画面，变成他心里某个旧日子的回响。这一点，几乎没有人会反对。

第二，读法是会变的。同一首诗，少年读，中年读，老年读，是三首。同一部《红楼梦》，鲁迅看到的五种读者，今天还可以再数出五种。这一点，姚斯的期待视野说得最清楚：读者带着什么视野来，就读出什么。

第三，读者是真的在改变文学。读者不买账，一种写法就衰下去；读者追着要，一种写法就旺起来。网文平台上的催更、投票、段评，几乎是把这条规律摆在了明处。

这一派，完全成立的条件是：**当你问的是「这一次，这个人，读出了什么」**。

在这个条件里，没有什么比读者更靠谱的证人。

周老师说「有人没准备好慢」，说的就是这个。慢的那一章，没有变；读的人变了，慢就变成了磨，或者变成了好。

◆ 六、王座有多真：连载与段评

要看读者为王这件事有多真，不用翻理论，翻翻连载就行。

连载小说是读者为王最老的样子：作者写一期，读者说一期，下一期怎样写，常常要听这一期的回声。狄更斯和张恨水的例子，第 22 章细讲，这里只记一句：读者的急切，的确会催着一部书往下走。金庸的武侠，先在报上一天一段

地连载，后来集成书，晚年又改过一遍。第 27 章会回到这里：这几个版本，不是同一个金庸。

今天的网文平台，把这件事做到了极致。每一章后面有段评，有人在某一句旁边写「我哭了」；有催更，有打赏，有月票。作者发出去一章，几分钟里就能看到一百条回声。

这样的现场里，读者说话的分量，很重，是真的。你说读者是不是王？在这一处，的确有点像。

不过再看一眼，这个王座，坐的是谁？是一条条评论背后的具体的人，一个大学生，一个会计，一个退休老师。他们一边读，一边被正在读的书改着：昨天还说「不要和解」的人，读到第 53 章，写下「我想通了」。王座上的人，每天都在换。

读者为王，王的样子，是被书一章一章带出来的。

◆ 七、它的前提：读者是先站在那里的接收者

可是，读者为王这一路，悄悄默认了一样东西。

你看它的几个关键词：期待视野，隐含读者，阐释共同体。每一个词，都假定读者在翻开书之前，已经有了一圈视野，一套办法，一个共同体。读者是先站在那里的，带着一圈现成的东西，等书来对。

于是，书成了被衡量的一方，读者成了衡量的一方。书去迎合读者，或者撞破读者，读者的那圈视野，总是一个已经定好的、站在原地的尺子。

问题在这里：这圈视野，是哪儿来的?

周禾的评论区里，那位嫌慢的读者，是个二十出头的大学生。她读网文的口味，是在这个平台上养出来的：一章几千字，三百字里必有一个钩子，主角每章

必须有进展。这一套习惯，是读了几百部同类的书、被几百位作者一次次喂出来的。而那几百位作者呢？他们之所以那样写，是因为前面一批读者，用点击和打赏，告诉他们「就要这样」。

读者的视野，是前面的书喂出来的；前面的书，又是更前面的读者催出来的。

没有哪个读者，是赤手空拳站在书前面的。这圈视野，是一次次读、一次次被书改，慢慢围出来的。

再看周老师。他的视野，是三十年语文课堂围出来的：什么叫起承转合，什么叫节奏，什么叫「这章急了」。他读周禾的小说，用的是这把尺子。

可是这把尺子，也不是他生下来就有的。他二十岁时读书，读到的先是老师教的读法，后来才一点点变成自己的。

所以，「读者是先站在那里的接收者」，是读者为王这一派的前提，也是它没有证明的一步。

◆ 八、本书的说法

用本书的办法看，读者为王，看见的是读的那一刻。

读的时候，主体属性落在读者这一边：读快读慢，在哪里停，信还是不信，补一个什么样的空白，都是读者在挑、在认、在改。这时候，作者反倒成了被揣摩的一边，「这个作者到底想干什么」，是读者在揣摩。字呢，仍然是中间那根线。

这一点，姚斯和伊瑟尔看得很准。读者在读的那一刻，的确是主角。

可是有两件事，读者为王没有看。

第一件，读者在读的那一刻是主角，在写的那一刻却不是。周禾写一章的时候，手边并没有那位大学生，也没有那位爱慢的读者。她面对的，是她想象里的一群人：一个模模糊糊的、被她瞄准的「读者」。这个想象里的读者，是客体属性，被瞄准，被揣摩，被摆在那里。真正的读者，要等章节发出去才出现，而且往往和她想象的那位，不一样。

所以，读者有两副模样：写作时被想象的那一个，和阅读时真正动笔批注的那一个。读者为王，只管了后一个。

第二件，读者的那圈视野，是读出来的，也是被书读改的。读者不是先有一圈视野再去读，是一边读，一边把视野围出来。第 17 章、第 18 章会专门讲这件事。

还有一件事，读者为王也只说了一半。读者的话说出口，并不停在读者那里。那条「嫌慢」的评论发出去，周禾读到，第 53 章就多了一小段前情。读者读出来的东西，回头改了下一章的字，这就是本书说的回写。回写把读者的那一刻，接到了作者的下一个写的那一刻上。

只说读者读出了什么，就把这条往回走的线剪断了。

三者的关系，用一句话说：**读的时刻，读者是主角；可读者这个主角，本身是被以前的书、以前的读、以前的写，一起带出来的。**

◆ 九、只看读者会怎样

读者为王，要是走到头，会走出几个让人不安的地方。

第一个，是作者成了外包。读者喜欢什么，作者就写什么；评论区骂了，就改；投票多了，就长。周禾有一阵子，每天花两个小时回评论，有人劝她，她

改；有人骂她，她也改。改了三个月，她发现自己写出来的东西，越来越像「一个所有人都不讨厌的故事」。没有人讨厌，也没有人真的爱。

第二个，是好书与坏书分不开了。如果一部作品的价值，只在于「被读者读出了什么」，那一部把读者哄得服服帖帖的快餐，和一部撞破人视野的书，就只剩读者人数的区别。可是日子里，我们都知道，有些书读完让你只是舒服，有些书读完让你变了一点点。

第三个，是读者被说成了一个整块。「读者喜欢」，「读者想看」，「读者不买账」，这些话里，读者好像是一个人。其实周禾的评论区里，有嫌慢的，有嫌快的，有说要和解的，有说绝不能和解的。读者是一群，而且是一群会被书改变的人。

所以读者为王的毛病，不在于它高看了读者，而在于它把「读的那一刻」说成了读者的本性：好像读者天生就是那个有权评判的人。

◆ 十、一个完整的例子：同一章，两种读法

周禾后来做了一件事。她把第 52 章，念给两个人听。

先念给周老师。他听完，说：「还是急，那个电话，不该这么早打。」

再念给她的编辑，一个二十八岁的姑娘。姑娘听完，说：「慢是慢了点，不过那个电话，我替他们等了一整章，终于等到了，我鼻子酸了。」

同一个电话，一个人觉得早了，一个人觉得等得值。

周禾问父亲：「你们两个，谁是对的？」

周老师想了一会儿，说：「都对。她把前面五十一章都读进去了，所以等得起；我是先读了这一章的，所以觉得急。」

这句话，是整章最要紧的一句。读的时候，读者带着什么进来，决定了他读出什么。可是读者带着的那些东西，又是从前面的字里来的。前面五十一章，在编辑身上留下了一个「等得起」的读者；在周老师身上，没来得及。

你看，读者没有先站在那里。两个读者，是被前五十一章不同程度地带出来的。

周禾后来在第 53 章开头，加了一小段前情提要。不是为了迎合谁，她想让没读前面的人，也能坐进那个位置。这一小段，是为一个读者「被带出来」的过程，搭了一个梯子。

◆ 十一、放回日子里

周禾想通了，评论区里的每一条，不是判决，是读者被她的字带出来以后，说的话。

嫌慢的人，是在告诉她：这里，我没被带出来。爱慢的人，是在告诉她：这里，我被带出来了。两句话，一样有用，不过用法不同。她不用改成让所有人满意，只需要看清：这一章，把哪一类读者带出来了，把哪一类落下了。

你明天可以试一次。不管你是读书的人，还是写东西的人，下次遇到你觉得写得「太慢」「太俗」「看不懂」的文章，别急着下结论，先问自己一句：我是带着什么视野进来的？这个视野，是哪些书、哪些人给我围出来的？

问完，再读一遍，这一回，把你停下来的地方划出来，哪怕只划一处。

有时候，读第二遍，慢的变成了稳的。有时候，不会。不管哪样，你都会多认识自己一点：你的读，也是被什么养出来的。

周禾后来又多了一个习惯。她读评论时，不看「喜欢」还是「不喜欢」，先看这位读者前面留过几条评论、追了多少章。追得久的人说「慢」，和刚点进来

的人说「慢」，意思不一样。前一个人是在说她的字，后一个人是在说他自己还没坐稳。

她说，这样读，评论区就不再是一场投票，倒像一屋子正在读书的人。

第 7 章把这一编收一收。三场谋杀摆在一起，会看到一件事：它们杀的是三个不同的人，用的却是同一把刀的刀口。

带 走 的 话

读者让字活起来，这是对的；可读者不是先站在书前的接收者，他的眼光，是前面的书、前面的读，一点点围出来的。

小　账

这一章，三者是缠深了，还是缠浅了？缠浅了：读者为王只抓住了读的那一刻，写和字都退到了背后。

这一处，哪一个被说成了先在那里的？那圈「期待视野」，被当成了读者翻开书之前就有的。

想 一 想

1. 你读过一本别人都说好、你却读不下去的书吗？你当时带着怎样的预期？
2. 如果作者完全按读者的喜好写，你觉得读者会满意，还是会无聊？为什么？

◆

07

第 7 章

三场谋杀的同一个前提

◆ 一、你一定有过这样的时刻

你有没有在饭桌上，看过几个人为一句话吵起来?

周禾的小说里，有一句：「父亲把门轻轻带上了。」一个周日的中午，她回家吃饭，带了一位一起读书的朋友，叫小陈，二十六岁，在读文学的研究生。饭桌上，三个人为这一句话争了起来。

周老师先开口：「这句话好，好在她写的时候，心里有一个具体的人。我猜她是想着她外公。你得知道她外公是怎样一个人，才读得懂这个『轻轻』。」

小陈放下筷子，不同意：「老师，你这是在查户口。这句话摆在这里，有『门』，有『轻轻』，有『带上』，三个词的搭配，已经够了。作者当时想什么，不重要。」

周禾自己倒笑了：「你们都不对。昨天有一个读者在段评里写，她读到这一句，想起她爸爸半夜出门去上夜班的样子，哭了。我写的时候，哪里想得到这个?」

三个人，三种说法，各有各的道理。吵到最后，周老师叹口气，说：「这样的话，吵一晚上也吵不完。」小陈点点头，没再接话。

你读到这里，也许会觉得：这不就是第 1 章那封情书吗? 是的，吵的还是它。前六章，本书把一百年的文学理论，讲成了三场谋杀案，三个人各自动手，

杀的是另外两个。这一章要做的，是把三场案子并排摆在桌上，找一找，它们是不是用了同一件凶器。

◆ 二、三场谋杀，并排看

先把前面的账理一理。

第一场，是作者中心论。从孟子说「知人论世」，到司马迁说「发愤著书」，到圣伯夫用传记读作品，一路下来，意思是：要懂一部作品，先懂写它的人。周老师在饭桌上的那番话，就是这一路。它对的地方，第 2 章说过：没有那一个具体的生命，就没有那一种句子。

第二场，是文本中心论。新批评和细读，把作者的意图放到一边，说：看字。小陈的那番话，就是这一路。它对的地方，第 3 章说过：好好看一首诗里字与字怎么搭，是实打实的功夫，很多读不出来的好处，是细读读出来的。

第三场，是读者中心论。从巴特说作者死了，到姚斯、伊瑟尔的接受美学，一路下来，意思是：意义在读的人那里。周禾转述的那条段评，就是这一路。它对的地方，第 4 章和第 6 章说过：字放在柜子里，意思掉不出来一个，要有人读，字才活。

中间还有一刀，结构和解构，第 5 章说过：它把作者、读者都拆成了位置，看出这两个人都不是天然的。

四个说法，吵了一百年，吵得很热闹。每一派都有一套漂亮的证据，每一派都能把另外两派驳得说不出话。

这个热闹里，有一件事很奇怪：它们谁也说服不了谁。

作者中心论的人读了细读派的文章，觉得「你们是在装没看见一个活人」。文本中心论的人读了读者反应批评，觉得「你们是在把一首诗交给每个人的心情」。读者中心论的人看了前两派，觉得「你们是想替一个不在场的人说话」。

三派都没说错。三派加起来，却也没有给出一个能让三派都点头的说法。

这种吵不完，不太像三个人有三种不同的看法，更像三个人用的是同一个尺子，而这个尺子本身有点不对。

◆ 三、它们共享的前提

那把尺子是什么?

你再看一遍三场谋杀的开场。作者中心论开场就说：「作者在这里，他写了这部书。」文本中心论开场说：「文本在这里，它是一个自足的物件。」读者中心论开场说：「读者在这里，他读了这部书。」

每一派，一上来先摆好一个东西，说「它在这里」。然后才开始问：既然都在这里，谁说了算?

你有没有发现，谁在这里，谁摆好，这件事，三派都没问?

这个动作太自然了，自然到没人觉得它是个动作。就像你走进一间屋子，看见桌子、椅子、灯，不会去问它们是什么时候摆进来的，你只管坐下，谈事情。理论家也是这样：一进门，先看见作者、文本、读者三把椅子，就坐下来争谁坐上座。

三派争的是**主权**：意义归谁。三派共享的却是**前提**：作者、文本、读者，这三样东西，先于每一次文学，已经站在那里。好比三个人在争一块地该归谁，没有一个人问：这块地是什么时候出现的?

结构主义那一刀，看起来问了。它说：作者、读者都不是天然的，是位置。可是第 5 章看到，它又把位置摆成一张先在的网，只是把「先在的人」换成了「先在的格子」。前提还在，只是换了一件衣服。

这就是本书要拆的东西：**三场谋杀的同一个前提——三者都先于文学而在。**

如果这个前提不成立，三场谋杀就都不是案子了，是三个人在对着一个并不存在的靶子互相开枪，枪声很响，什么也没有打中。

现在可以回到第 1 章那封情书，把当时留下的问题收回来。林岚收到的三个回答，「在写信人那里」「在纸上」「在读信人那里」，当时看上去是三个答案。到了这里，你应该看出来了：它们回答的是同一个问题，「意思在哪里」，也都预先认定了写信人、那张纸、读信人，是先站在那里的三样东西。何力回信说「当时写『不急』，其实急得要命」，三个回答才会互相打架。打架，是因为它们站在同一个没被问过的前提上。

◆ 四、写的那一刻：谁是主，谁是客

那么，不先摆好，该怎么看？

本书的办法，是把眼睛从「三个人」移到「两个时刻」。

先说几个大白话。本书讲到，任何一次文学发生，三样东西都带着三种属性。第一种叫**主体属性**：会挑，会认，会改，是动手的那一边。第二种叫**客体属性**：被瞄准，被揣摩，被摆在那里，是被对着的那一边。第三种叫**互动属性**：在来回里起作用，是两头之间的那根线。

这三种属性，不是三个人的身份。它们是三种「作用」，要看在哪个时刻，落在哪一边。

先看**写的那一刻**。

周禾坐在电脑前，写「父亲把门轻轻带上了」。这一刻：

她这一边，显出主体属性。「轻轻」，不用「悄悄」；「带上」，不用「关上」；写完觉得不对，删了，重写。挑，认，改，都是她在做。

读者这一边，显出客体属性。他此刻不在场。周禾心里有一个模模糊糊的「读这一句的人」，她对着他写。她揣摩他，瞄准他，想他读到这里会怎么停一下。他是被摆在那里的靶心。

写出来的字，显出互动属性。「轻轻」这两个字，一头连着她挑词的手，另一头连着她想象里的那双眼睛。字在这一刻，是两边之间的线。

写的时候，作者是主，未来的读者是客，字是线。

◆ 五、读的那一刻：主客换了位

再看**读的那一刻**。

那位在夜班路上想起爸爸的读者，在手机上读到这一句。这一刻：

她这一边，显出主体属性。她读到这里停了，想起了自己的爸爸，信了，哭了。停，信，哭，都是她在挑、在认。

作者这一边，显出客体属性。周禾此刻不在场。读者在揣摩她：「作者为什么写『轻轻』？她是不是也有过这样的爸爸？」那个作者，是被读者读出来、揣摩出来、摆在眼前的一个人。

字呢，仍然是互动属性，还是中间的那根线，只是这回，线的两头掉了个儿：一头接着读者的手，另一头接着被揣摩的作者。

读的时候，读者是主，作者是客，字还是线。

两个时刻摆在一起，你会看见一件很简单的事：主客换了位，字没有换。

写的时候，作者在主位，读者在客位。读的时候，读者坐到了主位，作者被请到了客位。位子换了，那根线没换。**字是写与读之间，唯一不换位的那根线。**

换一个日常的例子，会更清楚。你给朋友打一个电话。你拨出去的那一刻，你是挑的那一个：什么时候打，开口先说什么，都由你。朋友是被拨的那一个，

他的手机在响，他还不知道是你。他接起来，开口说「喂」，这时候轮到他挑了：听不听，怎么答，要不要挂。你反倒成了那个被听出声音、被猜心情的人。通话线一直是那条线，没有换过。

写和读，是一个慢得多的电话。

这样看，「作者」「读者」，就不是两个固定的人了。它们是同一场发生里，在不同时刻，主体属性和客体属性落脚的两个地方。时刻一换，落脚点就换。

◆ 六、一个完整的例子：一封家书

用一封家书，把这件事走完整。

周老师二十三岁那年，在县城中学教书的第一年，收到母亲寄来的一封信。信很短，大意是：「家里都好，勿念。你爹的腿阴天还疼，不碍事。冬天冷，被子要多盖一床。」

这封信，是这个故事里最普通的一件东西，我们来看它在三个时刻里怎么走。

母亲写的时候。她识字不多，一封信写了一个晚上。她是主，是挑字的那一个：「不碍事」三个字，是她斟酌了很久才写下的，她不想让儿子担心。儿子是客，他被她瞄准，被她想象：他拆开这封信，会读到哪里，会不会放心。字是线，一头在她的手里，一头在她想象的儿子眼里。

周老师读的时候。他在县城宿舍的灯下拆开信。这时候，他是主：他读到「不碍事」，停住，不信，把这三个字读了三遍。他在揣摩母亲：她为什么要写这三个字？爹的腿，是不是比信里说的重？母亲此刻成了客，被儿子揣摩，被儿子从字缝里读出来。字还是那根线，这回线的另一头，接着的是一个不放心的儿子。

第二天，他请了假，回了家。

几十年后，周禾读的时候。这封信压在周老师的旧本子里，周禾偶然翻出来，读到「不碍事」。这回，她是主，在读：她揣摩的客，有两个：写信的奶奶，和被奶奶瞄准的那个二十三岁的儿子，也就是年轻时的父亲。她读出一些母亲当年没有写的东西，也读出父亲当年看到这三个字时那种不放心。

同一张纸，同样的字，没有改过一笔。主客换了三回位，每一回，信里被生出来的东西都不一样：母亲生出了一个「想让儿子放心的人」，周老师生出了一个「不放心的儿子」，周禾生出了一个「看见两代人互相瞒着的女儿」。

现在，把前面三派请回来，问问他们：这封信的意思，在谁那里?

作者中心论说：问母亲当时想什么。母亲当时想的，周老师读出来的，周禾读出来的，三样东西，没有一样是唯一的意义。

文本中心论说：看字，「不碍事」。同一个「不碍事」，在母亲手里是安慰，在周老师眼里是疑点，在周禾眼里是两代人的沉默。字没有变，字在三个时刻里做的事不一样。

读者中心论说：看读的人读出了什么。读者读出来的，处处是母亲当年一笔一画写下去的那几个字，字在那里顶着他。

三个人，各抓了一个时刻。每一个都是真的，没有一个能单独撑住。

◆ 七、三派各看见一个时刻

现在可以把这一编收一收了。

作者中心论，**只看见了写的那一刻**。写的时候，作者站在主位，挑、认、改都是他，他看起来最像「意义的源头」。把镜头停在这一刻，一个人自然会得出结论：作者就是意义的主人。

读者中心论，**只看见了读的那一刻**。读的时候，读者站在主位，停、信、补，全是他在做，他看起来最像「意义的源头」。把镜头停在这一刻，也自然会得出结论：读者就是意义的主人。

文本中心论，**只看见了字**。字是两个时刻里都在的那根线，它是看得见、摸得着、放在桌上的唯一的东西。把眼睛停在这根线上，当然会觉得，只有字是靠得住的。

三派，都是在自己那个时刻里，说了真话。毛病出在后面一步：**它们都把一个时刻里的落位，说成了一个人，或一样东西的本性**。

写的时候作者在主位，于是说「作者天生就是主」；读的时候读者在主位，于是说「读者天生就是主」；字一直在，于是说「文本天生就是自足的」。

这像是拍了三张照片，每一张都拍得很清楚，有人却指着其中一张说：「这就是那个人的样子。」

看清了这一步，三派的功劳一点也不会少：传记批评留下了对一个具体生命的敬意，细读留下了对字的耐心，接受美学留下了对读者的尊重，结构主义留下了追问「位置是怎么来的」的眼睛。它们要收回的，只有一样：**把一个时刻，说成了本性**。

你可以把三派想成三个站在不同窗口的人，往同一间屋子里看。一个从窗口看见了写字的人，一个看见了桌上的纸，一个看见了拆信的人。三个人都没有看错，可是谁也没有说：这间屋子里，还有时间在走。

这也是为什么，三派的吵，永远吵不完。他们看的是同一场发生的不同时刻，却以为是同一个时刻里的不同对象。

◆ 八、这是不是和稀泥

读到这里，你也许要问：把三派说成各对一半，各看一个时刻，这不是和稀泥吗?

有三个误会，值得先清一清。

第一个误会：这是各打五十大板。不是。各打五十大板，是说三派都有错，也都有对，扯平了。本书说的是另一回事：三派在各自的时刻里，都是**全对**的，错的不是任何一个看法，错的是那个把一个时刻当成永远的动作。母亲写信那晚，她就是主；周老师拆信那晚，他就是主。这两句话，都不用打折扣。

第二个误会：什么读法都行。也不是。再看那封家书。周老师读「不碍事」，读出了疑心；周禾读出了两代人的沉默。这两种读法都站得住，是因为字在那里顶着：「不碍事」三个字，不是「病好了」，也不是「我很生气」。读者在主位，主得很，可是他手里攥着的，是母亲一笔一画写下来的那几个字。字是那根线，线绷着，读法就不会飞。

第三个误会：这是在贬低作者。更不是。母亲那一晚的斟酌，是这封信里最重的一块东西。没有那一晚，就没有「不碍事」这三个字，也就没有后来任何一次读。本书只是说，母亲的那一晚，是一个时刻，不是一个永远站在原地的人。

还有一件事，这里先留个尾巴：字是不换位的那根线，是指在写与读之间，它始终是互动属性。至于字本身，抄一遍，印一遍，译一遍，会怎样，那是第三编的事。

◆ 九、放回日子里

周老师后来对女儿说了一句话。

那顿饭吃完，小陈走了，父女俩收拾碗筷。周老师说：「我今天回去想了想。我这一辈子教书，教学生『读出作者的意思』，这个说法，只对了一半。」

「哪一半？」

「写的那一半。读的那一半，学生是在自己的灯下读，不是站在作者的灯下读。」他停了停，「可是反过来，学生要是只管自己的灯，那这封信里，母亲的那一晚，不就白写了？」

周禾说：「爸，那你说怎么办？」

周老师想了想，说：「那就两头都看着。」

你明天可以试一次。找一封旧信，或者一条很久以前的微信，读一遍。读之前，先问自己一句：写的人当时，大概是想对谁说？读的时候，再问一句：我现在读，读出了哪些他当时没写、或不知道的东西？

这两个问题，问的是同一根线的两头。

要是旧信不好找，用你自己写过的东西也行：一张留给家人的便条，一条发给老同学的消息。写的时候你想着谁，现在读它的你，又是什么心情？两个人，其实都是你，可是你会发现，他们并不完全认得对方，各有各的口气。

这个小小的错位，就是主客换位留在你身上的痕迹。

你会发现，在同一封信里，写的人和读的人，是各坐一个位子，轮流坐主，轮流做客。第六编会回到这里，那时候，位子换得更快，换的人不只是两个。

◆ 十、本编总判断

前六章，一路看了三场谋杀、一次拆解、一次加冕。作者中心论杀掉了文本和读者的独立，文本中心论杀掉了作者和读者的在场，读者中心论杀掉了作者和文本的分量。结构主义看出了作者和读者都不是天然的，却又留下了一张先在的网。

四个说法，争的是同一件事：谁说了算。它们共享的前提，是三者都先于文学而在。把这个前提拿掉，只看两个时刻：写的时候，作者在主位，未来的读者在客位，字是线；读的时候，读者在主位，作者在客位，字还是线。主客换位，字不换位。三派，只是各看见了一个时刻，又把那个时刻里的落位，说成了一个人、一样东西的本性。

三场谋杀都杀错了人，因为被杀的那一个，从来不是先在那里的。

那么，如果作者不是先在的，他从哪里来？如果他是被一次次写出来的，他怎么长出来的？第二编先从作者说起。

带 走 的 话

三场谋杀杀错了人：作者、读者、文本，是写与读两个时刻里的落位，主客换位，字不换位，不是三个先在那里的东西。

小　账

这一章，三者是缠深了，还是缠浅了？缠得深：一封家书，三个时刻，主客换了三回位，字一笔没动。

这一处，哪一个被说成了先在那里的？三派各自摆在前面的那一个：作者，读者，或者文本。

想 一 想

1. 找一件你写过、也被别人读过的东西，写的时候，你心里的那个读者，和后来真读到的人，是一回事吗？
2. 你有没有为一句话吵过架？回头想，吵的是同一个时刻里的东西吗？

◆



第　二　编

作者是发生的

导　语

第一编把三场谋杀摆在了桌上：三派理论轮流行凶，各杀一个，各护一个。第 7 章的结论是，它们杀错了人，因为被杀的那一个，从来不是先在那里的。

这一编只追一个人：作者。一共五章。第 8 章写鲁迅，看一个叫周树人的人，怎样在一篇小说之后才成了「鲁迅」。第 9 章写《红楼梦》第一回的一句话，看改稿怎样一遍一遍把作者改出来。第 10 章写一个名字，看出版、署名和文学史怎样把它焊成「作者」。第 11 章回到更早的时候，荷马、《诗经》和代笔。第 12 章回答书名问的那句话：作者为什么死不了。

这一编的反差在一处：人人都以为作者站在作品前面，等着开口；这一编偏要说，作者是写出来、读出来、印出来的，站在作品后面，而且还在往后长。

08

第 8 章

鲁迅不是生下来就是鲁迅

◆ 一、你一定有过这样的时刻

你参加过同学聚会吗?十年不见,有人从人堆里喊你初中时的绰号。

你愣一下,笑了。那个绰号是谁起的,你早忘了,一听见,你就知道那个十四岁的人是谁:爱抢着举手,说话快,被同桌笑过嗓门大。你站在饭桌边,忽然有点不自在。那个人是你吗?是,又不全是。他是你,也是你的同桌、你的班主任、你那一年的作文本,一起叫出来的。

一个名字落在谁身上,不是他一个人说了算。名字是别人一声一声叫出来的,也是他一次一次应出来的。

作者的名字也是这样。你读过鲁迅,知道他是谁。可是你想过没有,有一个人,在四十岁不到的时候,还不是他。

◆ 二、第一篇小说之前的周树人

先把时间摆开。

那个人叫周树人,1881 年生在浙江绍兴。他十几岁离开家,进了南京的学堂,学开矿,学水师。在那里,他读到了严复译的《天演论》,据他后来的回忆,读得入迷。〔据研究文献〕1902 年,他去日本留学。两年后,他进了仙台的医学专门学校。〔据研究文献〕

他后来自己讲过一个故事。

在仙台的一节课上，课间放幻灯片，他在片子里看见一个中国人要被日本兵砍头，周围站着一圈看热闹的中国人，身体强壮，神情麻木。他说，大意是：医好身体并不要紧，要紧的是改变精神，所以决定弃医从文。〔核：大意，见《〈呐喊〉自序》〕

近年有研究者怀疑，这段经历被后来的叙述加工过，细节未必如他所写。〔据研究文献〕

本书不管这个故事有几分是原样。要紧的是，就算照他自己讲的算，弃医从文以后的十几年，他也没写出一篇后来让人记住的小说。

1907 年前后，他写过几篇文言长文，谈诗，谈科学，谈拜伦那一路的诗人。〔据研究文献〕1909 年，他和弟弟周作人在东京印了两册《域外小说集》，译外国短篇。他后来回忆，大意是：书印出来，几乎没人买。〔核：大意，具体册数〔待核〕〕

回国以后，他先在杭州、绍兴教书。1912 年，他到了北京，在教育部做一份公务员的差事，住在绍兴会馆里。那几年，他的业余时间，据他自己说，主要用来抄古碑、校古书。〔据研究文献〕

到 1917 年，他三十六岁。他有学问，有文笔，有一肚子话，没有一篇白话小说。

他的日子是这样过的：白天去部里坐班，晚上回会馆，院子里有一棵槐树，据说他常在树下看书抄碑到深夜。〔据说〕那时没有哪一个读者在等他，也没有哪一个编辑催他交稿。

如果有人那时问他：你是不是一个作家？他大概会摇头。

◆ 三、1918 年的那一期杂志

1917 年夏天，老朋友钱玄同来会馆看他，劝他给《新青年》写点东西。他后来在《〈呐喊〉自序》里记下这场谈话。

他说，大意是：一间铁屋子，没有窗，万难破毁，里面的人都睡着，快要闷死了，现在大叫起来，惊醒几个人，让他们白白地受一场临死的苦，对得起他们吗？对方说，既然有几个人醒了，就不能说一定没有毁坏铁屋子的希望。〔核：大意〕

他被说动了。

1918 年 5 月，《新青年》第 4 卷第 5 号登出一篇小说，叫《狂人日记》。作者署名：鲁迅。〔据研究文献〕

小说是一个人的日记。他觉得周围的人都想吃他，翻开历史，满本都写着仁义道德，字缝里却只看出两个字：吃人。〔核：大意〕

这样的小说，在 1918 年读来，很怪。它不像当时报上的任何一种文章。写的人是谁，读的人心里没有数。

这是「鲁迅」这个名字第一次出现在一篇小说底下。

这时的「鲁迅」，还很轻。同一年，他在同一份杂志上写新诗，用的是另一个笔名「唐俟」。〔据研究文献〕他一生用过的笔名，据研究者统计有一百多个，各家算法不一。〔据研究文献〕「鲁迅」只是其中的一个，起初并不比别的更重要。至于这个笔名怎么来的，有几种说法：一说「鲁」取自他母亲的姓，「迅」有「迅行」的意思，他在 1907 年用过「迅行」这个笔名。〔据研究文献，细节〔待核〕〕

笔名是他自己取的。「鲁迅」二字下面，在 1918 年 5 月，什么都还没有。没有《呐喊》，没有《阿Q正传》，没有被一代代课本摘录的那些段落，没有「鲁迅风」这个词。那只是一个新笔名，挂在一篇古怪的小说底下。

这个名字后来变得那么重，是靠后面的事一件一件压上去的。

压上去的，有读者，也有他自己。

◆ 四、最先读他的，是几个编辑

有一个细节，常被忽略：《狂人日记》第一个读者是谁?

不是后来的万千读者，是《新青年》编辑部的几个人。陈独秀、钱玄同这些人，是催稿的人，也是挑稿的人。他们决定登不登，登在第几期，用什么版面。〔据研究文献〕

这几个人，在周树人还没成为鲁迅之前，已经替他读了一遍。他们读出的是「这篇可以登」，是「这个人还能再写」。没有这第一遍阅读，后面的一切都没有门。

写作从来不是一个人对着空气说话。哪怕是最孤独的写作，笔下也站着一个想象中的读者。周树人写铁屋子的时候，想的是钱玄同；写《狂人日记》的时候，想的是《新青年》的人。他的第一批读者，也是他的第一批「客体」：被瞄准，被揣摩，被他放在笔尖前面。

◆ 五、先说对在哪儿：没有周树人，就没有那种句子

先把话说公道。

读鲁迅的人，都会觉得他的句子里有一个具体的人：冷，窄，带刺，爱绕着一个意思转三圈再下刀。这不是错觉。那个人去过仙台，在会馆里坐过很多个晚

上，见过家道中落，抄过碑，教过书，也在教育部的办公室里度过白天。没有这些，就没有那一种句子。

这是第 2 章里讲过的「知人论世」那一派的看见，它完全成立。一个作者的经历，会成为他写作的土壤，他的句子里留着那片土的味道。读《狂人日记》，不知道那个时代，不知道写的人受过什么，读到的会少很多。

这一派成立的条件是：材料可靠，经历确实压进了字里。它压的是一股真实的力量。本书不否认。

可是它有一个习惯，容易让人看漏另一半。

◆ 六、「鲁迅」是被一篇篇读出来的

习惯是这样的：既然知道他后来是鲁迅，就倒回去看，处处是伏笔。弃医从文是伏笔，铁屋子是伏笔，抄碑的寂寞也是伏笔。一路读下来，仿佛那个「鲁迅」早就在那里，只等 1918 年开口。

这是事后看路的错觉。1917 年的周树人，自己并不知道有这条路。同一段经历，换一个结局，也能写成另一个故事：一个怀才不遇的教育部官员，一个抄了一辈子古碑的学者。

那「鲁迅」是怎么长出来的?

从读者那一边看。《狂人日记》刚发表时，反响并不像后来想象的那样轰动。后来，有一位读者写了一篇文章，叫《吃人与礼教》，从这篇小说里读出了「吃人」二字，发在 1919 年的《新青年》上。〔据研究文献，年份〔待核〕〕

这一读很要紧。

因为这样一读，《狂人日记》就不再只是一个疯子的胡话，而成了一篇对整个礼教的指控。这个读法，反过来告诉周树人：你写的这篇东西，是这个分量。

接着是《孔乙己》《药》，一篇一篇。

写《药》的时候，有一件事值得停下来看。他在《〈呐喊〉自序》里说，大意是：既然是呐喊，就得听从前驱者的将令，所以有时不惜用曲笔，在小说里夏瑜的坟上，凭空添了一个花环。〔核：大意〕

那个花环，是他为了让读者不至于太绝望，临时添上去的。你看，他写的时候，心里已经住着一个读者，也住着一群同路人。他的手，是在被这些期待推着往前走。1921 年起，《阿Q正传》在报纸副刊上连载，署名换成了「巴人」。他后来回忆，大意是：连载时，有人读了疑心是在骂自己，心里不安。〔据研究文献〕一个笔名，竟然有了让熟人对号入座的力量，说明读者已经在那一篇一篇里，认得这副手了。

1923 年，这批小说结成了集子，书名叫《呐喊》。〔核〕「鲁迅」这个名字，到这时才有了重量。

还有一件小事，很有意思。

他在教育部的职位，是一个叫「佥事」的官。白天，他是周树人；夜里，他是鲁迅。〔据研究文献〕两个名字并行了很多年。读者读到的那个人，和办公室里的那个人，不完全是同一个。

后来的事，就更不归他一个人管了。他的文章进了课本，一代又一代的学生背过，考过。「鲁迅说过」四个字，慢慢成了一块招牌：网上大量句子被标上这四个字，其中不少并不是他写的。〔据报道〕

不同年代的读者，还读出过不同的鲁迅：有人读出一个战士，有人读出一个怀疑者，有人读出一个很孤独的人。三种读法都有字可依，也都只抓住了一部分。每一代读者读一遍，这个名字里就多添一层，也被磨掉一层。

名字装得下的，已经比他写过的字多。这个名字像一只大口袋，每个人往里装自己想听的话。这当然是误会，误会本身却正说明名字不是他一个人的。

「鲁迅」不是周树人带进文学的，是文学一篇一篇读出来、写出来，又还给周树人的。

◆ 七、本书的说法：一个笔名，是一个空位

用本书的话说一遍。

作者不是写作之前就在那里的人。「周树人」是一个人，有一副手，有一肚子话。「鲁迅」是他在 1918 年以后，被一篇篇小说、一次次阅读，慢慢写出来的名字。

这里要先把三个词讲清，后面各章会反复用到。任何一次写和读里，都有三样东西在起作用。一样是会挑、会认、会改的那一面，本书叫它主体属性；一样是被瞄准、被揣摩、被摆在那里的那一面，叫客体属性；一样是在来回里起作用的那一面，叫互动属性。

周树人坐在会馆里写《狂人日记》，会挑词、会删、会认下这一句，这是主体属性在他这边。那时他心里想着的《新青年》的读者，是他瞄准的靶子，是客体属性。写出来的字，是两边之间那根线，是互动属性。

等《狂人日记》登出来，主客换了位。读者拿起杂志，会挑、会停、会信或者不信，主体属性到了读者那边；那个署名「鲁迅」的人，成了被揣摩的客体：他是谁？他想说什么？他还会写吗？字，仍是那根线。

古人的名，本来就不止一个。周树人有字，叫豫才；他还有别的号，别的笔名。哪一个名字落在哪一类文字底下，是一件要一点点定下来的事。〔据研究文献〕

笔名「鲁迅」，是这根线上一个空位。一开始，空位里什么也没有。往后，每写一篇，空位里多一层写法；每被读一次，空位里多一层读法。到了今天，这个空位里已经装满了：课本，论争，杂文，一个人的侧影。

还有一层。周树人写完一篇，自己也会读一遍。这时他是读者，刚写下的那个「鲁迅」，成了他要揣摩的客体：这句够不够冷？这里是不是说多了？他读，再改，再读。写和读的换位，在一个人的一支笔上，一晚上就发生了很多次。

每换一次位，他对「鲁迅该怎么写」就多懂一点。懂得多一点，下一篇的笔就和上一篇不完全一样。

这个空位，起初是轻的，谁都可以往里放东西。放得多了，放得稳了，空位就有了形状。形状有了，它反过来也会管住下一篇：他不能再随便写一篇软绵绵的东西署上这个名字，因为读者已经认得了。名字长到一定份量，会反过来约束手。

所以说作者是发生的：他是在一次次写、一次次被读里长出来的，不是先站在那里的。

◆ 八、只看一股会怎样

只看写的那一股，会怎样？

你会说，鲁迅是个天才，早在少年就显出了端倪，1918 年不过是开口。这样讲，作者成了一颗早就埋好的种子，剩下的只是等春天。同一粒种子，如果 1918 年那期杂志没有发，如果没有人读出「吃人」二字，它会不会发芽，谁也不知道。

只看读的那一股，又会怎样？

你会说，「鲁迅」不过是读者贴上去的标签，换一个人，换一个名字，也能被贴成一尊像。这样讲，又把写的那一股抹掉了。读者再怎么读，也得有那些字给他读；那些字，是一只具体的手，在一些具体的夜晚，一句一句压出来的。

两种讲法，各自抓住了一个时刻，把那一刻的落位当成了这个人的本性。

前一种看见了写的时刻，说作者是起点；后一种看见了读的时刻，说作者是终点。其实起点和终点是同一根线的两头。一个作者站在中间，往前被写出来，往后被读回去。

三者缠在一起，才有后来的「鲁迅」：有人写，有字，有人读；写的人因为被读而知道自己写了什么，读的人因为有了字才有话说。

◆ 九、一个完整的例子：周禾的前十二章

不必走到一百年前。看周禾。

周禾三十三岁，白天在一家公司做文案，晚上在网文平台连载一部长篇，写父女失散重逢。前十二章发出去那几个星期，她没有想过自己是「作者」。她只觉得自己在交作业。

第七天，评论区里有一条留言：「作者很爱写手。每次人物一紧张，就写他的手。」

她愣住了。她回头翻前十二章，发现这条留言说得对：父亲的手，女儿的手，卖菜的老太太的手，手出现了十一次。她写的时候从没觉得自己在偏爱什么。

那天晚上她睡不着。她不是被说中的羞愧弄醒的，是被一种陌生感弄醒的：原来有一个她不认识的周禾，一直在替她写字。那个周禾爱手，爱得很固执。她

以前以为写作是把脑子里的东西搬到纸上，现在才知道，搬的时候，有一只她看不见的手在挑。

可是从那天起，她写手的时候，会停一下。有时她故意不写手；有时她刻意写，知道读者在等。过了一个月，评论里又有人说：「这一章没写手，可是我看见了那双手。」

她又去翻别的连载。她发现，不少人一连载就有了自己的标记：有人爱写雨，有人爱写饭桌，有人每章结尾必留一个钩子。这些标记，作者自己几乎都是读者指出来才知道的。

你看，「爱写手的周禾」不是她开笔那天就有的。是第七天那条留言，把她写过的东西照了一面镜子，她看见了，认下了，又改了。这副手的样子，从那一刻起才有了名字。

她那时还没有用任何 AI 工具，所有的字都是自己一个一个敲的。作者的长出来，用不着机器，用得着的是读者那一声叫。

◆ 十、放回日子里

回到那个聚会。

那个十四岁的你，是你自己、你的同桌、你的班主任、你的作文本，一起叫出来的。你现在这副「写东西的样子」，也是你写过的东西、读过它们的人一起叫出来的。

你明天可以试一件事。

找出你三年前写的某样东西，一篇日记，一封长信，一条很长的朋友圈都行。读一遍，用笔圈出三处「这很像我」的句子。

再找一个认识你十年以上的人，请他读同一篇，问他圈出哪三处。

你们圈的，多半不一样。

那个不一样的地方，就是你作为一个作者：一半在你手里，一半在别人眼里。

周禾后来也做过这件事。她把自己最早的三章发给大学室友，请她圈。室友圈出的，有一句她早就想删。那句话写的是父亲晚上不睡觉，坐在阳台上数楼下的车灯。她说这一句太平了。室友说，这一句最像你。

她没有删。她说，那一晚她第一次想：原来我是这样写字的人。

作者的自知，常常是别人先看见，自己后认下。认下以后，写出来的东西，又会往那个方向再长一点。

带 走 的 话

作者不是写作之前就站在那里的人；周树人写了小说，被读了，才一点点成了鲁迅，名字是写出来、读出来的。

小　账

这一章，三者是缠深了，还是缠浅了？深了：一篇小说、一个笔名、一个读出「吃人」的读者，缠成了后来的鲁迅。

这一处，哪一个被说成了先在那里的？「少年就显出端倪」里，那个早早就在的作者。

想 一 想

1. 你身边有没有一个人，别人叫他的方式，比他自己叫自己的方式更像他？
2. 如果 1918 年的那一期杂志没有登出《狂人日记》，周树人还会不会成为鲁迅？你怎么回答，取决于你把作者放在哪里？

第二编还要一路追下去：下一章，看一句关于改稿的话，怎样把作者一遍一遍改出来。

◆

09

第 9 章

「披阅十载，增删五次」

◆ 一、你一定有过这样的时刻

你批过别人的作业吗？或者，你的作业被人批过吗？

周老师当语文老师的最后几年，带过一个初二的男孩，叫陈小满。小满交上来一篇作文，题目是《我的奶奶》。开头第一句：「奶奶是世界上最好的人。」

周老师用红笔在这句话旁边写了三个字：「好在哪？」

小满改了一稿，不再写好，写奶奶一早起来给他煮鸡蛋。周老师看了，批了一行：「这是别人的奶奶。」

小满急了，说：「那是我奶奶。」周老师说：「你写的是所有奶奶都会做的事。你奶奶有什么别人奶奶没有的？」

小满想了两天。第三稿，他写了奶奶数钱：把皱巴巴的毛票先一张张压平，压在字典底下，压够一晚上，再拿出来数。数完，卷好，塞进袜子里。

周老师看完，没有批分数，只在末尾画了一个圈。后来他对人说，第三稿里的那个孩子，才是写这篇作文的人。

前两稿里，也有一个「写的人」，那个人却不认识他的奶奶。他是在第三稿里，才认出自己手里有什么。

◆ 二、曹雪芹自己怎么说

中国最有名的一部小说，开头就有一句关于改稿的话。

《红楼梦》第一回，讲这部书怎么来的，说到后来，有这么一句：「后因曹雪芹于悼红轩中披阅十载，增删五次，纂成目录，分出章回，则题曰《金陵十二钗》。」〔核〕

这句话很短，里头有三个动作：披阅，增删，纂成。披阅是读；增删是改；纂成是定下来。

说句老实话，「十载」「五次」这两个数，不好当账本查。研究者多半把它看作小说里的说法，不一定是实数。〔据研究文献〕可是数字不准，动作是真的：披阅，增删，纂成，一部稿子靠这三个动作才站得住。

读，改，定，是写作的三个动作，而读排在第一个。曹雪芹自己说他「披阅」，不说他「写」。一个写书的人，花了十年的功夫，大半在读自己写下的东西。

第一回里还有一首诗：「满纸荒唐言，一把辛酸泪。都云作者痴，谁解其中味？」〔核〕

写书的人在书的开头，就问「谁解其中味」。他把一个读者放进了第一回。不是等读者来了他才想到，是动笔时他就在对着一个还没出现的人说话。

◆ 三、一本书，有好几个名字

还有一件很有意思的事，也在第一回。

按第一回的说法，这部书不止一个名字。它最早叫《石头记》；有个空空道人抄下来，改名《情僧录》；东鲁的孔梅溪给它题了一个名，叫《风月宝鉴》；曹雪芹在悼红轩里增删五次，题为《金陵十二钗》；最后还有一个名字，叫《红楼梦》。〔核〕

这些话是小说里的话，是写书人编的一个来历，不能当作真事看。可是它说明一件事：对一部书来说，名字、章回、内容，都是在手里一遍遍换出来的。哪一个是它「本来」的样子？这个问题，书里自己就没有答案。

再看另一头，书外的事。

今天能读到的早期《红楼梦》，不是一份印好的定本，是一些手抄本。这些抄本有个共同的名字，叫「脂本」，因为上面有一位自称「脂砚斋」的人写的批语。好几个抄本的名字，都是用抄写那一年的干支来叫的：甲戌本，己卯本，庚辰本。〔据研究文献〕

脂砚斋一边读，一边在书页边上写字：这里好，这里伤心，这里不该这样写，这里作者的意思是什么。有一条批语说，大意是：书还没有写完，作者就为此泪尽而死了。〔据研究文献，大意〕

读的人，把字批在了书上。书，又随着这些批语一起被抄去、被读。

◆ 四、书页边上的读者

脂砚斋的批语，有一点很容易被忽略：它们不是写在另一张纸上的，是写在书页边上的。

这意味着，读者的话，和作者的字，躺在同一页上。后来的抄手抄书，常常连批语一起抄；有的把批语抄成了正文，有的把正文抄漏了几行。一部书在手抄的年代里流传，每传一次，读者的声音就多沾一点在书上。〔据研究文献〕

这很像今天的评论区。你在网文平台上读一章，翻到下面，是几百条留言。有的催更，有的猜情节，有的说「这一段我哭了」。留言和正文挂在同一页，作者每天都能看见。

不同的是，今天的留言留在平台的服务器里，当年的批语是用笔写在纸上的，抄一次，就再生一次。可是二者做的事相同：让读者在作者还没写完的时候，就走进书里，站在作者的肩膀边上。

一部书若有这样的读者，作者就不是对着空屋子写。他每写一段，边上都有一双眼睛。那双眼睛，改着他。

◆ 五、先说对在哪儿：改稿里有一个具体的人

先说这一派的看见。

研究《红楼梦》的版本学者，对着一堆抄本，一页一页地比：这一本比那一本多了一句，那一本把一段话挪到了另一回。这样的工夫看似枯燥，却逮住了一件事：曹雪芹不是一次写成的。作者的手，在稿子上留下了痕迹。

痕迹有力。第十三回，写秦可卿的死，有一条批语说，大意是：这一节原来的写法，另一位批书人嫌太露，命作者删去。〔据研究文献，大意〕

不管这一条批语的细节怎样，它给了我们一个确凿的东西：一个具体的人，在具体的时候，听了具体的话，改了具体的一段字。作者是有手的，手上有笔，笔下有可以对照的两个版本。

这个看见完全成立，条件是有稿子留下来，而且能分清哪一条改动出自哪一只手。有稿子可对，作者就不是一个模糊的影子，而是一串可以数的动作。

这一派还有一个功劳：它拦住了人们把作者想成一团雾。你要说作者在稿子里长，先得有稿子，有一遍遍的改动可以指给人看。没有这些抄本和批语，「作者在改稿里长」只是一句好听的话；有了，它就是一件可以数、可以对的事。

本书接着这个看见往下走。

它没有说错什么，只是停在了一处：改动是谁改的，它盯得很紧；改动之前、之后，作者怎样被改，它说得少。

◆ 六、本书的说法：改稿，是作者在长

数一数曹雪芹的这些动作，披阅，增删，纂成，会发现它们与周老师批作文是同一回事。

先说一个本书用的词。写的时候，作者一方显出会挑、会认、会改的那一面，本书叫主体属性；将来读他的人，是被瞄准、被揣摩的一方，叫客体属性；写在纸上的字，是两边之间来回的那根线，叫互动属性。读的时候，主客换位：读者成了会挑会认的一方，作者成了被揣摩的一方，字仍是那根线。

改稿是什么？改稿是一个人把写的时刻和读的时刻，在自己一支笔上来回翻。

小满写完第一稿，周老师还没批，他自己再读一遍，他就是读者了。他读出「这句有点假」，立刻又换回去，重写。再读。周老师批「这是别人的奶奶」，是借来了另一个读者的眼睛，让他换位换得更彻底。

每一次换位，他都在揣摩：读的人会怎么读？他每揣摩一次，下一遍的笔就变一点。披阅十载，增删五次，就是这样的换位，一次一次叠上去。

所以，改稿不是把一个现成作者的作品修得更好。**改稿是作者在长：每一遍写、每一遍读、每一遍认下或者划掉，那个会写的人就更清楚一点。**

「纂成」那个动作，也值得多看一眼。纂成，是把改了又改的东西，认下一个样子。认下并不是因为它完美，是因为到了某一遍，作者觉得，再动就不是这部书了。这个「觉得」，是前面几遍读和改一起养出来的。

曹雪芹动笔之前，不会写这样的《红楼梦》。他是在十年的披阅里，一边写，一边变成了能写这部书的人。

这里没有一个先在的天才。有的是一个人，一支笔，一些抄书人和批书人，一部在手里越改越清楚的稿子。

◆ 七、写着写着，作者变了

作者在改稿里变，还有另一层意思：他不只是把书写好了，他自己也不是原来那个人了。

回到周老师的那个学生。小满改完第三稿，周老师发现，他后来写别的作文，也会先停一下，问自己：「这是别人的，还是我的？」

这个问句，是第一稿那个小满没有的。它是改稿教给他的。从那以后，他写东西，手上多了一把尺子。这把尺子，成了他的一部分。

曹雪芹也是。十年里，他在脂砚斋们的目光之下，一点一点知道什么该写、什么不该写、什么写得过了。他最后写出的东西，和他一开始想写的，未必是一回事。

周老师自己也是这样。他教了三十年语文，每年开学前，同一篇课文的教案都要重新改一遍。他翻出头几年的教案，字迹端正，条条是框；翻到后来的，满页是涂改，页边写满了小字。

他说，教案改了十几遍，他自己也被改了几遍。

这是写作里一个很普通、很少被说的事实：书把写书的人也改了。

改稿也有代价。改得太多，棱角会被磨平。周老师批过一篇作文，学生改到第六稿，句子干干净净，一个错字也没有。他在末尾写了四个字：「太光了。」他说，第六稿里的那个孩子，把自己改没了。

有人把这个叫作「作品塑造作者」。本书说得更平一点：写和读的来回，把作者长成了另一个样子。早一遍的作者和晚一遍的作者，并不是同一个人，只是同一个名字。

有一个传说，大概你也听过。唐朝诗人贾岛骑在驴背上，想一句诗，「僧推月下门」还是「僧敲月下门」？他一边想，一边做推敲的手势，撞上了韩愈的车

队。〔据说〕不管这个故事是不是真的，它流传千年，是因为大家都认得那个动作：一个字的取舍里，坐着一个人的全部脾气。

宋人又说，王安石写「春风又绿江南岸」，那个「绿」字，前头换过十几个字，到、过、入、满。〔据说，出处〔待核〕〕要是这是真的，诗里最出名的一个字，是改了十几遍才得来的。

读诗的人，读到「绿」，想不到改稿。改稿的痕迹，正在那个字的后面。

◆ 八、只看一股会怎样

只看定稿，会怎样？

你会觉得作者是一个完成品。《红楼梦》摆在那里，作者曹雪芹，一副天才的样子，仿佛一提笔就成了。这样看，「增删五次」成了一句闲话，改稿不过是工序。

这样看，作者就从一个人变成了一尊像。像不会错，不会犹豫，不会写了又后悔。这恰恰是错的。

只看初稿，又会怎样？

你会觉得作者是灵感的容器：一阵风来了，他写下，风过去，就没了。这个看法的毛病，是把写的时刻放大成了全部，把读的时刻、改的时刻，都算成了杂事。

两种看法，都想象有一个「作者」在稿子之前或稿子之上等着：一个等着把稿子写完，一个等着被风吹中。翻开稿子，看见的是改稿的人一遍遍站起来、坐下，一次比一次清楚。

还有第三种只看一股的人：只看批书的人。有人说，《红楼梦》能成，全靠脂砚斋；也有人说，脂砚斋不过是作者的亲戚，是作者自己的另一个名字。这些争论到今天没有定论。〔据研究文献〕

本书不站在哪一边。不管脂砚斋是不是另一个人，批语和正文之间的来回，是真的。读者的位置，在书还没写完时，就已经在稿子旁边了。

◆ 九、一个完整的例子：周禾的第 12 章

回到周禾。她刚连载的第三周，写到第 12 章：失散十几年的父亲，第一次出现。

她花了两个晚上，写出第一稿。周老师照例要看。那天吃饭，他放下筷子，说：「这章急了。」

周禾问：哪儿急?

周老师说：「他一出来，你就让他说了三句掏心窝子的话。」

那三句话，她还记得。一句是「这么多年，我一直想着你」，一句是「是我对不起你」，还有一句是「你长大了」。

三句都没有错。每一句拿出去单看，都是书里常见的话。

周禾回屋，打开文档，把那三句话看了又看。她不服气。可是她知道，自己写这三句时，心里想的是读者：让他们哭，让他们记得这个父亲。她是在求读者。

这个「求」字，是她第一次看见的。

第二稿，她把三句话删成一句。写完，觉得太冷，又加回半句。周老师读了，这回没说话，只把本子翻到下一页。

没说话，就是没过。周禾懂他的规矩：他说「可以」，是真可以；他不说，是还差一口气。她那晚把第二稿看了三遍，看出问题不在句子多少，在于父亲还是在「说」。一个多年没见女儿的人，站在她面前，第一个动作不该是开口。

第三稿，她做了一件大事。

她把父亲的出场挪到了一个下雨天。他站在公交车站，什么也不说，手里提着一袋橘子，雨水顺着塑料袋的把手往下滴。

她写完，凌晨两点，读了一遍。读到「橘子」那里，鼻子酸了。

第 12 章发出去的第二周，评论区开始有人催更。「作者今天更不更」「等了一整天了」。她白天上班，晚上才有两三个小时，每天要在「再改一遍」和「先发出去」之间选一个。

有一晚她选了先发。第二天早上读，读出两处不对，可是已经有三百个人读过了。她把那两处记在手机备忘里，打算以后补。

她说，那天她才明白，连载的改稿和作文课的改稿不是一回事。作文可以改到满意再交，连载是边发边改，读者看着她改。改稿的过程，也被摆到了读者面前。

她后来说，第一稿里的那个周禾，想让别人哭；第三稿里的那个周禾，自己先被写哭了。这是两个不同的写的人。

再看这里面的换位。她写第一稿，是作者；周老师读，是读者，她被他揣摩，成了被看的一方；她回屋重读自己的第一稿，又变成读者；她想象评论区的人怎么读，是瞄准一个未来的读者。短短三天，主客换了不下十次位。

那时她还没有用任何 AI。所有的字，都是她自己一个一个敲出来的。改稿的人，只有她、她爸爸，和她想象里的读者。

第 12 章发出去，评论里第一条是：「这个父亲，什么都没说，我就懂了。」

这时，周禾又多了一样东西：一把尺子。这把尺子是三稿的来回给她的，也是那条评论给她的。

她把那条评论截了图，又把三稿并排放在一起，读了一个晚上。她发现，三稿之间最大的变化，不在情节，在她自己。第一稿的她想要被读者喜欢，第二稿的她怕被读者嫌弃。第三稿的她终于只关心一件事：这个父亲站在雨里，他会怎样站。

作者的长，就长在这三种心思的更替里。哪一天她写东西不再先想读者的脸色，只想人物的姿势，那一天，周禾这个作者，才算有了第一件自己的本事。

这件本事，是改稿给的。她说，那天凌晨她关掉文档，忽然觉得，自己和一个星期前的自己，已经不是一个写的人了。

◆ 十、放回日子里

回到小满。

很多年后，小满已经二十多岁，在一家公司做销售。有一次饭桌上，周老师问起他还写不写东西。小满说，写不了，没时间。过一会儿又说：「有时候写一封重要的邮件，我还是会问自己，这是别人的，还是我的。」

周老师没说话，夹了一块排骨给他。

周禾在旁边听着，忽然想起自己第 12 章的三稿。她想，小满那把尺子，和她的那把，怕是一回事：不是谁教的一个道理，是被改过几遍以后，手上自己长出来的一点分寸。

这种分寸，说不清，也交不出去。它不写在任何一本教案里。可是一个人手上有没有它，读他的东西的人，一两页就能觉出来。

你明天可以试一件很小的事。

找一篇你写过的东西，哪怕只有三百字。别删，另存一份。在新的一份里，只改一处：把你最想让别人觉得好的那一句，删掉，或者换成一句最平的话。

然后把两份放在一起，读一遍。

你读到的，是两个不同的写的人。

哪一个更好，不要急着回答。先看他们各自认下了什么、回避了什么。你会发现，那个最想让别人觉得好的你，往往不是最像你的那一个。

周老师有一次说，他改了三十年作文，最大的体会只有一句：学生最好的句子，常常是他自己最不在意的那一句。

带 走 的 话

改稿不是修一件现成的作品，是作者在一遍遍写、一遍遍读里长出来；披阅十载，增删五次，那个能写这部书的人，是改出来的。

小　账

这一章，三者是缠深了，还是缠浅了？深了：稿子、批书人、读者的眼睛，一遍遍改出了那个会写的人。

这一处，哪一个被说成了先在那里的？「提笔就是天才」里，那个一动笔就成了的作者。

想 一 想

1. 你改过的最费劲的一篇东西是什么？改完以后，你和改之前是不是同一个写的人？
2. 周禾说，第一稿的她想让别人哭，第三稿的她自己先被写哭了。你写东西时，有没有过这种「先被自己写动」的时刻？

下一章看另一件事：一个名字，是怎样一层一层沉淀成「作者」的。

◆

10

第 10 章

一个名字是怎样沉淀出来的

◆ 一、你一定有过这样的时刻

你的名字，第一次被印成铅字，是在哪儿?

李春梅在一家小厂做会计，四十五岁。有一年，县里办的内部小报开了个栏目，叫「读者来信」。她给小报写了一封信，说的是厂门口那条路下雨就积水，上下班的人天天蹚水。信不长，三百来字。

过了半个月，信登出来了。末尾印着三个字：李春梅。

她把那份报纸买了五份。一份剪下来，放进抽屉里，压在存折下面。第二年，厂里开会，主任介绍她，说：「这是我们的李春梅同志，写文章的。」

她那时一年也写不了一篇。从那天起，别人叫她「写文章的」。她自己，也真的开始留意：这个词，该怎么担。

一个名字印在字的底下，有一种怪的力气。它把一封信，变成了一个人写的东西；又把一个人，变成了「写东西的」。

◆ 二、福柯问的是另一个问题

二十世纪有一位法国思想家，对这件事想得很细。

米歇尔·福柯。1969 年，他在巴黎的一个学会上作了一次演讲，题目叫《什么是作者?》。〔据研究文献〕

这次演讲，常常被拿来和巴特《作者之死》放在一起讲，因为两人都在1960年代末，对「作者」这个东西起了疑心。他问的，和巴特问的不完全一样。

他没有问「作者死了没有」。他问的是：作者的名字，在一本书里，在社会里，到底起什么作用？

他的回答，大意有这么几层。〔核：大意〕

第一层：作者的名字，不同于一般的人名。你叫「张三」，只是一个指着你的叫法。「某某写了这本书」不一样，这个名字站在一堆文字旁边，替它们归了类：这些是一个人的，那些不是。名字成了一个标签，给一批文字圈出范围，也给它们定下身份。

第二层：这个作用，他叫作「作者功能」。它不是在所有时代、所有文字上都一样地起作用。

他举过例子，大意是：中世纪的科学文本，要有一个大名字担保才可信，比如说「某某医生说过」；到了后来，科学文本靠的是能不能重复验证，名字反而不要紧了。文学倒过来：早年的故事、史诗，可以没有名字，大家照样传，照样读；到了后来，一篇文学作品没有作者，读者反而要问，是谁写的？〔据研究文献，大意〕

第三层：这个功能的来历，一开始不是为了给人荣誉，是为了追究责任。他说，大意是：文字曾经是可以惹祸的，惹了祸要找个人来罚；后来，书成了可以买卖的东西，作者才又多出一重身份：所有者。〔据研究文献，大意〕

第四层：作者功能，不是简单地把一段文字归给一个真实的人，而是一连串复杂的操作，把许多东西拢到一个名字下面。

他的意思不难懂：作者的名字，是一个社会装置，是被一套制度造出来、又在制度里起作用的东西。

要留意他没有说什么。他没有说，写字的那个人不存在；他说的是，把一堆字归到「一个作者」名下，这件事本身要有一整套安排，不是自然就有的。

他还说过一层意思，大意是：作者像一道关卡，管着意义不要乱长，让读者读到这个名字，就收住，不再往四面八方猜。〔核：大意〕这话听起来像在批评，其实也在描述：我们读书，的确常常是先问「这是谁写的」，再决定怎样读。

你就这样读过《红楼梦》，读过鲁迅。前两章讲的，正是这件事的另一面：那个「谁」，是怎样一点一点长出来的。

◆ 三、先说对在哪儿

这一派的看见，要讲足。

第一，名字确实不是天生的。李春梅的名字，是父母起的；「李春梅，写文章的」这个说法，是小报的版面、厂里的主任、同事们的叫法一起给的。没有那份小报，那封信不过是抽屉里的一张纸。

第二，他看见了名字的功能会变。同一个名字，在不同时代，管的事不一样。唐朝的诗人，不为稿费写诗；今天的网文作者，名字直接连着收入。这是一个很大的差别，值得单独看。

第三，他看见了名字和责任的关系。署了名，就要担。这一点，古今一样。

这个看见完全成立，条件是：我们谈的是出版、法律、学术这些制度里的名字。在这些地方，名字的确是一道道手续焊上去的。

这一派却容易停在一处：把名字说成了制度的产物，作者成了一个被安放的位置。至于这个位置怎样被一个具体的人，一点一点填出形状，它说得少。这个，留到第七节再讲。

◆ 四、名字是一道一道焊上去的

先看看，这个名字是怎么焊上去的。

不用理论，看一本书。你手边找一本，翻开看看。

封面上有作者的名字，书脊上有，扉页上有，版权页上有，书的最后一页，可能还有一句「作者简介」。图书馆给它编目，要填「著者」一栏；书店把它放在书架上，是按作者分的。同一个名字，在这本书上反复出现了五六次。

每一次出现，都是一道焊。

再往后看。书出来，会有书评，书评要写「某某的新作」；书进了课本，会有一句「作者简介」；书进了文学史，会有一章，题目就是这个名字。到了某一天，会有人把他的东西都收到一起，印成「全集」。全集这两个字，是把一个名字下面的所有字，圈成一个整体。

再往前看。一个名字能成立，背后还有法律。

1710 年，英国通过了一部法律，叫《安妮法令》。它被认为是世界上第一部版权法。〔核〕在它之前，一本书印出来，出版商可以不问作者；在它之后，作者开始有了一个法律上站得住的位置。中国要晚得多，清朝末年才有第一部著作权法，叫《大清著作权律》，在 1910 年。〔待核〕

有了版权，有了稿费，一个名字就和钱连上了。写的人，就更要关心自己的名字叫什么、署在哪儿。

中国的老读者，对这件事其实不陌生。你看一幅古画：画家在角落落了款，盖了章；后来的收藏家，每人在空白处钤一方印；再后的文人，在画的上方、边上题了跋。一幅画上，三四层名字压在一起，有的比画还抢眼。

书画上的名字，一层一层往上落。一个作者的名字，在书上，也是这样往上落的。

这样一道一道焊下来，一个名字变得非常结实：结实到你以为，它从来就在那里。

◆ 五、选集和文学史：谁的名字留下来

还有一道焊，常被当成了理所当然：选。

中国人几乎都读过《唐诗三百首》。它是清朝的一位老先生编的，编给蒙童读，选了三百来首。〔据研究文献，编者与年份〔待核〕〕可是你想想，唐朝的诗人有几千人，留下的诗有几万首。这三百首一选，有些名字被反复念，念成了家家户户的熟人；有些名字，就沉到了书堆里。

选本是一把大筛子。文学史是另一把。

一部文学史，要写，就得挑：挑哪几个人立章节，挑哪几个人只提一笔，挑哪几个人干脆不提。被挑中的名字，下一代学生就背；被背的名字，下一代的选本又选。一圈一圈转下去，几个名字越来越厚，剩下的越来越薄。

这不是说，被选中的都不配。多数配。只是配不配，是一回事；是不是只有他们配，是另一回事。选与被选，是名字沉淀的另一只手。

◆ 六、同一本书，换一个名字

名字有多大的力气，有一个现成的实验。

2013 年，一本侦探小说出版了，作者署名叫罗伯特·加尔布雷思，据说是一位退役的军人。书评不错，销量一般。几个月后，有人透露，这个名字是笔名，真正写书的人是 J·K·罗琳。〔据报道〕

消息出来以后，这本书的销量，一下冲到了畅销榜的前面。

字没有变。一页也没有变。变的只是封面上那个名字，换成了一个读者早就认得的名字。

这件事很有意思，它把两件事一起摆出来了：名字真有用，它真的决定了很多人拿起不拿起这本书；名字也不是一切，如果书不好，罗琳的名字也撑不了多久。书评说好，是因为字好；书卖得好，是因为名字大。两股力气，缠在一起。

名字还可以不止一个。美国作家马克·吐温，本名叫塞缪尔·克莱门斯。〔核〕读者读《汤姆·索亚历险记》，读的是马克·吐温；银行的账上，写的是克莱门斯。一个人，两个名字，各管一摊。

那哪一个是作者？看你在问哪一种事：问版税，是一个；问文章，是另一个。

再看另一个方向：一个名字，也可以很晚才焊成。

陶渊明，今天我们说他是中国最重要的诗人之一。研究者却说，在他活着的时候，他主要是一个隐居的人，诗名并不大。〔据研究文献〕南朝的钟嵘写《诗品》，把他放在中品，同时称赞他是「古今隐逸诗人之宗」。〔核：大意〕后来萧统编了他的集子，写了序和传。再往后，到了宋代，他才被越来越多的人读重。〔据研究文献〕

一代一代的人，往这个名字里加东西：编集子的，写评语的，和诗的，选进课本的。一千多年下来，陶渊明三个字，已经厚到你一念，就浮出一片南山、一丛菊。

他自己，是不知道这些的。

◆ 七、本书的说法：名字是回写沉下来的

用本书的话，把这一切再讲一遍。

福柯看见了：作者的名字，是被一道道手续焊成的。本书同意，不过要补一句：焊上去的东西，不是空的。

先把三个词讲清。写的时候，作者一方显出会挑、会认、会改的那一面，本书叫主体属性；读的人是被瞄准、被揣摩的一方，叫客体属性；写在纸上的字，是两边来回的那根线，叫互动属性。

名字是这根线的一部分。想想看，一个作者的名字，印在字的旁边，它是写与读之间那根线的一个标记。写的时候，作者一方显出主体属性，他认下这一篇，署上名；读的时候，读者一方显出主体属性，他读到这个名字，心里已经有了期待：这是那个写手的东西。作者在这时成了被揣摩的客体。

这条线上，每走一个来回，名字就沉下一层。

作者署一次名，就是认一次：这篇是我的。读者读一次，就是回写一次：这个名字写的东西，是这个样子。一次一次叠上去，名字里就有了东西。

所以，名字不是一个先放在那里的空位，也不是制度随手贴上去的标签。名字是**一次次写、一次次读、一次次署名里沉淀下来的形状**。

这个形状有三层。

最里面的一层，是作者自己的认。李春梅署上自己的名字，等于说：这是我的话，我担。

中间一层，是读者的回写。有人读她的信，说：「这个会计，说话挺实在。」这个印象，附在了她的名字上。

最外面的一层，是制度的焊接：小报的版面，厂里的介绍，一份份存档的报纸。

三层缠在一起，名字才站得住。

拿鲁迅来对一对。最里面一层，是周树人 1918 年在稿子下署的那两个字；中间一层，是一代一代读者读出的「吃人」和冷峻；最外面一层，是课本、全集、研究论文和纪念馆。三层都在，缺不得。少了最里面一层，名字就成了空

壳，谁都可以顶替；少了中间一层，名字没有分量，没人当回事；少了最外面一层，名字留不下来，一阵风就散了。

作者的名字，不是造出来的，也不是本来就有的；它是在署名、阅读和制度的一层层叠加里，沉淀出来的。

◆ 八、只看一股会怎样

只看一股，有两种摔法。

一种是只看里面那层，把名字当成一个人的天生签名。这样看，名字是天赋，是才华的标记，一落笔就是他。你想想陶渊明，他的名字是几百年后才厚起来的；想想笔名，一个人可以有几十个名字，每一个下面的作者，多少不一样。

另一种是只看外面那层，说名字不过是制度的把戏，谁署都一样。这样看，作者成了一枚印章，书和书之间没有分别。你只要读一读罗琳那本换了名字的书，就知道，字终归是字：名字能让你拿起一本书，却不能替书把人留住。

还有一种更隐蔽的摔法，是忘了名字下面的责任。署名，最初就是为了有人担。名字一焊上，就等于说：这件事，找他。

所以名字不是荣誉的标签，也不只是商业的工具。它是一个人把自己押在一串字上的凭证。

押得越久，名字越重；名字越重，下一次落笔，手就越要想一想。名字和手，互相压着往前走。

周老师看完她签的合同，只说了一句：「名字是借你的，也是你借的。」周禾没有听懂，过了两个月才明白，他说的是，名字一半是读者借给她的信，一半是她押给读者的账。

◆ 九、一个完整的例子：周禾签约

周禾的小说连载到第六十章，平台的编辑发来邮件：想和她签约。

签约要填一份表。表上有一栏：「作者笔名」。她以前一直用「周禾」两个字，这是她真名，她却想了很久，要不要换一个。

她问爸爸。周老师说：「你写的是你自己的东西，为什么要换？」

她就没换。

合同里有一条，她读了两遍：作者保证作品为本人原创，如有侵权，由作者负责。

她在那一条旁边停了很久。这就是福柯说的那层意思，名字最早是为了找人担事。她签下的不只是一个笔名，还有一个责任人的位置。

合同签完，她发现事情变了。

封面上多了一行字，是平台设计的：「周禾　著」。每一章的开头，也多了「作者：周禾」这几个字。读者的评论里，开始有人叫她「周禾老师」。她去平台的作者后台，名字旁边有一个小徽章，标着「签约作者」。

有一天，一个陌生人在她的评论区里问：「周禾老师，你以前是不是写过一篇叫《雨天》的短文？」

她没写过。她回头查，才发现另有一位同名的作者，写过类似的东西，被读者认成了她。

她一下子觉得有点怪。她的名字，已经不完全是她一个人的了。有一半是平台焊的，有一半是读者叫的，她自己，只负责每一章里的那一部分：写，署名，认下。

她后来对爸爸说：「现在每发一章，都觉得这两个字重了一点。」

周老师说：「它本来就该重。你每发一章，它就压重一点。」

这就是名字沉淀的过程。不是哪一天突然成了作者，是一章一章压上去的。

她后来才发现，名字压重了，手也会变。以前随手写的一章，现在要想想：这是不是「周禾」会写的？她开始在发出去之前，多读一遍。不是谁规定的，是名字下面已经站了几千个读者，她不想让他们读到一章对不起这个名字的东西。

名字管住了手，手又在往名字里写。

这是第二编反复要说的事，后面的第 11 章、第 12 章还要接着说：作者不在作品前面，也不在作品上面，是在写与读与印的往返里，越走越清楚的一个名字、一副手。

还有一件小事。周禾发现，同名作者那篇《雨天》，有人把它错当成自己的，是因为名字相同。同一个名字，可以是两个人；一个人，也可以有两个名字。这说明，名字归名字，作者归作者，两者不是一一对应的。名字只是一个焊接点。要看的，是这个点上，挂了多少写与读的来回。

◆ 十、放回日子里

回到李春梅。

那年她剪下来的那份报纸，后来有人问起，她说：「我就是写了一封信。」

那封信，是她第一次有一个字，是她的名字背后的。往后几年，她又写了几封，有的登了，有的没登。登过的，她都存着。有一年，她退休的时候，同事给她做了一本小册子，把登过的信印在一起，封面写着：《李春梅信选》。

她拿着那本小册子，翻了很久。

你明天可以试一件很小的事。

找一本你手边的书，翻到版权页，数一数：这个「作者」的名字，在这本书里出现了几次？书脊，封面，扉页，版权页，封底，在版编目，哪些地方是出版社写的，哪些地方是作者自己写的？

数完，你就看见了一个名字是怎样被焊在一本书上的。

然后想一想，你自己的名字，被焊在了哪些东西上：身份证，工牌，群昵称，孩子学校的联系表。

这些名字，有的是别人给你焊的，有的是你自己署的。哪些是你认下的，哪些你从没想过要认?

李春梅后来说，她那三个字印在铅字上的那一天，什么也没变；可是往后的二十年里，她每写一个字，都像有人在旁边看着。

带 走 的 话

作者的名字不是写作之前就有的，也不是制度随手贴的；它是在署名、被读、被印、被编进文学史的一层层里沉下来的。

小　账

这一章，三者是缠深了，还是缠浅了? 深了：一个名字的背后，是作者的认、读者的回写和制度的焊接缠在一起。

这一处，哪一个被说成了先在那里的? 「天才的签名」里，那个一出生就带着的名字。

想 一 想

1. 你的名字，现在被谁、在哪些地方，叫成了你不完全熟悉的样子?
2. 如果一本书换了封面上的名字，你读它的方式会不会变？变在哪儿?

下一章回到更早的时候：还没有出版社、没有版权的年代，作者是什么样子。

◆

11

第 11 章

荷马、《诗经》与代笔

◆ 一、你一定有过这样的时刻

老陈四十一岁，开出租车。每天晚上十点收车，回家哄女儿睡觉。

他哄孩子只有一招：哼一支调子。词记不全，他就含糊过去，半句是他自己编的。这支调子，他小时候听他妈妈哼过。

女儿六岁。有一天夜里，她忽然睁开眼问：「爸爸，这首歌是谁写的？」

老陈张了张嘴。他说，是奶奶哼的。奶奶是跟谁学的，他不知道。他只记得，自己哼的这一版，比奶奶那一版少了一句，又多了一句。多的那一句，是有一年他困得不行，随口编的。

女儿又问：「那是你写的吗？」

他想了想，说：「也是，也不是。」

这个回答，比你以为的更接近文学最早的样子。

人类唱歌、讲故事，比把「作者」两个字印在书脊上，早得多。那些年月，歌谣的作者栏是空着的。空着，歌照样唱，照样一代一代传下来。

本章要问的就是这一格：作者栏空着的时候，那里站的是几个人？等字写下来、名字署上去以后，那一格里的人，又是怎样被收拢成「一个」的？

◆ 二、荷马：一个名字，一座歌的仓库

西方文学的头一个大名字，是荷马。《伊利亚特》和《奥德赛》，古希腊人都归在他名下。

荷马是谁，古人自己就说不清。据说，古代有好几座城邦都争着说他生在自己那里；又据说，他是个盲人。〔据说〕这些说法，没有一条能拿出像样的凭据。

到了十八世纪末，德国学者沃尔夫在 1795 年出版《荷马绪论》，提出一个让人坐不住的想法。这两部长诗，最早也许不是写出来的，是唱出来的，很久以后才被写定。〔据研究文献〕

从那时起，争论就没停过。有人说荷马是一位大诗人，一个人把这些故事编成了两部长诗。有人说「荷马」是一个后人起的名字，底下是许多代歌手的积累。争了一百多年，两边都拿不出决定性的东西。

转机来自二十世纪的一个美国学者，米尔曼·帕里。

帕里细读荷马的诗，注意到一件事：里面有很多固定的说法，一遍遍回来。阿基琉斯总是「捷足的」，黎明总是「玫瑰色手指的」，海总是「酒红色的」。这些词不管上下文，一到那个位置就来。

按印刷时代的读法，这是啰嗦。帕里却看出了门道。他说，大意是：这些固定的说法，是歌手手里的现成件。每一件都正好嵌进诗行的节拍里。歌手靠它们才能一边唱一边编，不必先背下一整部。〔核：大意〕

猜想不能只靠猜。1930 年代，帕里带着助手洛德，跑到当时南斯拉夫的山区，去听还活着的史诗歌手。他们录下了大量的演唱。帕里不久去世，洛德接着往下做，1960 年写成《故事的歌手》。

他们听到的情形，大意是这样：〔据研究文献〕

歌手没有一份背熟的底本。他脑子里有的，是故事的骨架，一大批现成的短语，还有一批「典型场景」，比如摆宴席、点兵、告别。他站在听众面前，一边唱，一边把这些东西现场拼成诗行。同一个歌手唱同一个故事，两次的字句不一样；长短也会跟着听众、场合变。

最有意思的是，歌手自己却说，他唱的是「同一首歌」，一个字都没变。

对他来说，「同一首」不是字句相同，是故事相同、样子相同。「字字不差」那个概念，是识字的人带进来的。

帕里和洛德的发现让荷马问题换了问法。以前问：这首诗是谁写的？现在要问：一首只在唱里活着的诗，什么叫「谁写的」？

◆ 三、先说对在哪儿

帕里与洛德这一派，看见了很实在的东西。

他们看见：在口头传统里，不存在「先写好、再交出来」这回事。作者不是动笔之前就在的那个人，是在每一次演唱里，当着听众，一句一句编出来的。「编」和「唱」是同一个动作。

他们还看见：一首歌不是一个定本，是一串演唱。每一次演唱都是这首歌的一次发生。

这个说法成立，有它的条件：那首诗得是真的在口头传统里长大的，固定短语够多，场景够成套。荷马的两部长诗，到底有多像南斯拉夫山区的歌，后来的学者一直在争。有人认为，它们大概也经过了某种书写的整理。〔据研究文献〕谁也不能担保，帕里在山区听到的，就是三千年前的原样。

还有一条要补。口头传统里，也不是人人一样。洛德在书里写到，歌手有高下，有的歌手被乡亲们公认唱得好，别人愿意向他学。〔据研究文献〕

所以公道的说法有两层：

没有哪一首口头的歌，是一个人关起门来写成的；可是也不能说，那里面没有个人。好的歌手，是把一整座传统的仓库，在一个晚上用得格外好的人。

仓库是许多代人攒的，晚上的这一唱，是这一个歌手的。两样都不能少。

还有一点常被忽略。歌手之所以能唱，是因为他从小就在听。洛德记下的歌手，大多是从长辈、从邻居那里一句一句学来的，学着学着，自己也开始改。〔据研究文献〕他不是先成了歌手再去唱，是在听里、唱里、被听众指点的来回里，慢慢成了歌手。

歌手这个身份，也是长出来的。

◆ 四、《诗经》：一部从河边唱到书里的书

中国读者有自己的荷马问题，在《诗经》那里。

《诗经》共 305 篇，分风、雅、颂三部分。你读它的时候，多半会问：这些诗是谁写的?

回答是：绝大部分，不知道。

整部书里，只有极少的几首，诗里自己报了名字。《小雅》的《巷伯》里有一句，大意是：寺人孟子，作了这首诗。〔核：大意〕《节南山》里有一句，大意是：家父作了这篇诵。〔核：大意〕这样的自报家门，在三百零五篇里，屈指可数。

其余的，作者栏是空的。

后人给这个空格编过几个说法。

最有名的一个是「采诗」。汉代人说，周朝有专门的官员，每年春天摇着木铎走到各地。他们把民间的歌谣采回来，献给朝廷的乐官，好让君王知道各地的风俗和民意。《汉书》里有这类记载，大意如此。〔核：大意〕不过，这套采诗制度到底是不是真有、有多大规模，今天的研究者看法不一。〔据研究文献〕〔待核：《汉书·食货志》《艺文志》的具体文句〕

另一个说法是「献诗」：公卿列士自己作诗，献给君王，用来劝谏。这在《国语》里有类似的话，大意是：天子听政，让公卿到列士都献诗。〔核：大意〕〔待核：篇目〕

还有一个说法，是孔子「删诗」。司马迁在《史记·孔子世家》里说，古时的诗有三千多篇，孔子去掉重复的，留下合乎礼义的三百零五篇。〔核：大意〕这个说法，唐代的孔颖达就怀疑过，后来疑的人更多。〔据研究文献〕

三个说法，各有各的难处，却有一个共同点：没有一个说法，是让「一个人坐下来写了三百零五首诗」。

再往下看一个材料。《左传》襄公二十九年有一段，说吴国的公子季札到鲁国去，请求观看周朝的音乐。乐工一样一样地为他演奏，风、雅、颂的曲子，他听一段，评一段。〔核：大意〕这件事发生的时候，孔子还是个孩子。〔据研究文献〕

这就透露了一条：在孔子编订之前，这些诗已经是按风、雅、颂排着的、可以演奏的一批东西，在诸侯之间流传。它们早就不是谁的私稿了。

《左传》里还常常见到「赋诗」：外交场合上，一位大夫站起来，吟一两句诗，对方听了就懂他的意思。吟的人不管这几句诗在原诗里讲什么，只拿来为今天的场合用。这是读者拿诗当自己的话说。〔据研究文献〕

你再想想周老师。他教了三十年中学语文，每年讲《关雎》。备课本上「采诗官」三个字，他一笔带过，从来没有停下来想过：那些在河边、在田里一遍遍唱的人，是谁？

他讲的《关雎》，是一首有标题、有注释、有「后妃之德」解说的诗。但在它被写下来之前，它是一首被许多嘴唱过的歌。那时候，「作者」那一格里，站的不是一个，是一群，是一代一代。

◆ 五、代笔：署名的人，不一定是动笔的人

口头的时代，作者栏是空的。有了字，作者栏有了名字。可是名字下面，是不是就只站着一个人呢?

翻翻古书，不是。

先秦的诸子，书名常常就叫「某子」。《庄子》三十三篇，分内篇、外篇、杂篇，后人早就怀疑，里面有庄子弟子和后学的笔墨。〔据研究文献〕《论语》是孔子弟子及再传弟子记下来的孔子言行。书名挂在老师头上，字是学生们一层一层记的。

秦朝的吕不韦，更直白。《史记·吕不韦列传》说，他让门下的宾客各写自己的见闻，汇编成《吕氏春秋》。书成以后，他把全书挂在咸阳的市门口，说谁能增损一个字，就赏千金。〔核：大意〕名字是吕不韦的，字是一大批门客的。

再看代笔的。

东汉末年，陈琳替袁绍写过一篇讨伐曹操的檄文，把曹操祖上三代都骂了。后来陈琳归了曹操，曹操没有杀他。据说曹操那时正犯头风，读了这篇檄文，一身冷汗，头风竟好了。〔据说〕〔待核：出处〕这篇檄文，署的是袁绍的名义，写的是陈琳的手，后来收在陈琳的名下，流传千年。

汉代还有一篇《长门赋》，序里说，是陈皇后失了宠，花了千金请司马相如写的，写成以后，汉武帝读了，皇后重新得宠。〔核：大意〕这篇序的真假，学者早有疑问。〔据研究文献〕不管真假，它说明古人觉得，这样的事情完全可能。

到了唐宋，皇帝的诏书，是翰林学士起草的，用皇帝的口气写。明清的官员，上给皇帝的奏折，很多出自幕友的手，署的是长官的名。〔据研究文献〕

你看，从口头到书面，作者栏里的名字，常常是这样一个东西：它是被认下来的那个名字。这个名字下面，站着门客、弟子、幕友、翰林、后学，还有一代一代抄的人、改的人。

用今天的话说，署名这个动作，大意是「这一篇，我认」。认下了，名字就和这篇东西缠在一起，要担它的好，也要担它的祸。那只动笔的手，却不一定是名字的手。

◆ 六、本书的说法：一个名字底下，站着一条链

把荷马、《诗经》、代笔放在一起看，本书想说的是一句话：

作者从来不止一个人，一个名字底下，站着一条链。

要把这句话说清，先回到前面几编反复用的那个看法。

任何一次文学发生里，都有三样东西缠在一起。会挑、会认、会改的，叫主体的属性。被瞄准、被揣摩、被摆在那里的，叫客体的属性。两边之间，在来回里起作用的，叫互动的属性。

写的那一刻，作者一边是主体，未来的读者是被瞄准的客体，字是中间的线。读的那一刻，主客换位。

唱的时代，这两个时刻挤在了一起。

歌手站在篝火前。他唱，他在挑、在认、在改，这是主体的属性。听众就坐在对面，不是想象出来的，是活的，一皱眉，一叹气，一个人起身倒水。这些都在瞄准里，被他看见，被他算进下一句。他唱的歌，是两边之间的那根线，一边唱一边就在改。

听众这边呢？他们也不是一动不动的客体。有人喊一声「再来一段那个」，有人听到熟悉的地方跟着哼。那一刻，听众是主体，歌手成了被他们挑选、被他们要求的那一边。写与读的换位，在一支歌里，一口气的工夫就发生一次。

所以在唱的时代，说「作者是谁」，等于问：这一晚，这一团火，这一圈人，这一首歌，是谁在唱？答案只能是一个来回，不是一个人。

字出现以后，写和读被拉开了。拉开的好处是留得住，坏处是对面的人看不见了。这时候，需要有一个东西把整件事收拢起来，让后来的人知道向谁认账。这个东西，就是署名。

第 10 章说过，一个名字是怎样被焊成作者的。这一章补一句：名字焊上的那一格，是认领的那一格。认领的那一格是一个，并不等于动手的人是一个。

荷马这个名字，是后来的人给一条很长的传统起的名字。孔子删诗的说法，是后人给一部口耳相传的诗集找的一个认账的人。陈琳的檄文，是袁绍认下的。

这里要防一个误会。说「作者是一条链」，不是说「谁都是作者，所以谁都不是」。

链上的每个人，都是在自己那一环上才长成作者的：那个歌手，是在这一晚的这一团火前显出来的；陈琳，是在替袁绍写了这一篇、又写了许多篇以后，才成了今天史书里的陈琳；吕不韦的门客，是在一次次交稿里被改、被删、被编进一部书里，才有了那一笔。

没有哪一个人，是先站在那里，再来「发动」一部作品。每个人都是在这条链里被一环一环地磨出来、显出来的。

署名的，是认下它的那一格，不一定是动笔的那一只手。

◆ 七、只看一个人，或者只看一群人，会怎样

荷马问题吵了两百年，吵不完，有一个原因：吵的人几乎都只守一头。

只守「一个人」：认定必有一位出色的诗人，从头到尾构思，然后写下了《伊利亚特》。这条路走下去，会碰到一堵墙：帕里与洛德听来的口头传统，怎

么解释？那些固定的短语，那些成套的场景，哪一个是他的发明？要是他什么也没发明，他「伟大」在哪里？

只守「一群人」：认定荷马不过是个空名字，底下是无数匿名的歌手，没有谁在其中起过作用。这条路也走不通。同样的传统，同样的短语，有的歌手唱出来就是平平，有的唱出来就让整座大厅静下来。洛德见过这种差别。没有那一个具体的唱法，就没有那一晚。

再换到中国这边。

只守「一个人」，就会去问：《诗经》是不是孔子一个人编出来的？这个问题一问就卡住。季札观乐的时候，这批诗已经按风、雅、颂排好、演奏着了，早在孔子之前。

只守「一群人」，就会说：既然是民间集体的歌，每一首的好坏，谁都不用负责。这也说不通。你读《关雎》，再读一首平平的诗，会觉得它们一样吗？总有人把某一句唱得格外好，总有人记住了它，又改了它。

代笔更是如此。只认动笔的手，那么《为袁绍檄豫州文》就是陈琳一个人的，袁绍成了摆设。只认署名的人，檄文就是袁绍的，陈琳成了抄手。两样都不对。

这一章看下来，你会发现，两个极端犯的是同一个毛病：它们都先把作者摆好，要么是一个人，要么是一群人，再来争哪一边对。

作者却不是先摆好的东西。他是在这条链上，一环一环长出来的。

◆ 八、一个完整的例子：宴会上的点歌

最后说一个例子，它来自荷马的诗里。

《奥德赛》第 8 卷，奥德修斯漂流到一个叫斯克里亚的海岛，被岛上的国王收留。国王设宴，请来了一位盲歌手，名叫德摩多科斯。〔核：大意〕

歌手唱了一段特洛伊战争里的故事，里面提到了奥德修斯自己。这位还没有表明身份的客人，听着听着，用衣袍蒙住了脸，在哭。〔核：大意〕

歌手一停，客人就把脸上的泪擦掉；歌手一开口，他又哭。只有国王看见了。

后来，奥德修斯不等人问，主动对歌手说：请你再唱一段，唱木马的故事。他说，大意是：你要是把这件事唱得合乎实情，我就对所有人说，神真的给了你唱歌的天赋。〔核：大意〕

歌手便唱了。

你看这一场：诗里的歌手，是荷马笔下的一个人物，他唱的故事，是荷马这首诗里要讲的故事的一部分。点歌的人，是故事里的英雄，他同时是歌的听众，也是歌的主人公，他听着自己的事被唱出来，被唱得哭。

歌手在唱，听众在点，被唱的人在听。他们是三个人，却缠在一起，没有一个是先在那里的：歌手的下一句，是听众的这一声点歌引出来的；听众这一场泪，是歌手这一句引出来的；这首歌这一晚唱成什么样，是三个人在一张桌前一起定的。

我们已经分不出哪一个才是「作者」。

后来有人把这一幕抄成文字，再后来有了荷马这个名字。可是这一幕本身，已经在诗里把作者的样子画了出来：一个歌手，一位听众，一首歌，缠在一起。

◆ 九、放回日子里

回到老陈。

那天夜里，女儿睡着以后，老陈拿出手机，把自己哼的那一版调子，录了一遍。录完，他在备忘录里写了几行字：

「这是奶奶那一版，少一句。这是我这一版，多的那一句是某年冬天编的。奶奶说是跟她妈学的，她妈哼的是什么，不知道。」

他没想把它变成什么了不起的东西。他只是觉得，那天女儿问的那个问题，他不该只回答「也是，也不是」。

这一行行字，就是一条小小的链。他是链上的一环。女儿也会是。

你明天可以试一件小事。找家里年纪最大的那位，问他一首老歌、一首童谣，或者一道菜的做法，请他讲一遍，你录下来。然后问他：「这是跟谁学的？」再问：「你自己改过什么？」

问出来的每一环，写下来。写完你会发现，你们家那首歌的作者栏，不是空着的，是满的。

带 走 的 话

作者从来不止一个人；一个名字底下，站着一条链，署名的是认下它的那一格，不一定是动笔的那一只手。

小　账

这一章，三者是缠深了，还是缠浅了？唱的时代缠得深：歌手、听众、歌在一张桌前一起长，只是唱完就散。

这一处，哪一个被说成了先在那里的？「荷马是一个人」里，那位先写好、再交出来的诗人。

想 一 想

1. 你们家有没有一首歌、一道菜、一句口头禅，是一代一代传下来、每个人都改过一点的？它的「作者」是谁？
2. 要是你替别人写过一篇东西，署的是别人的名字，你觉得它算谁的？

◆

12

第 12 章

作者为什么死不了

◆ 一、你一定有过这样的时刻

小宋二十岁，念大二。有天夜里，她刷到一句狠话，是讲人活着有多难的，字数不多，读完心里一紧。底下配着一行字：「鲁迅说」。

她转到了朋友圈，还加了一句：「太对了。」

第二天早上，一个同学在底下留言：「这不是鲁迅说的，网上瞎传的。」

小宋有点尴尬，把那条删了。删完她又想起那句话，拿出来重读了一遍。一个字都没变，读起来，味道却淡了。昨天夜里那一紧，没有了。那句话像一碗放凉了的汤，还是那碗汤，不是那个温度。

她不明白，为什么。

本章就从这件小事问起：字没变，换了一个名字，读法就变了。要是作者真的死了，名字换了，为什么还会影响读?

◆ 二、古人和两位先生怎么说

这个问题，前面几章里其实已经碰到过。

1967 年，巴特写了《作者之死》。他的意思，大意是：一篇文字不是从一个人心里流出来的一条意义，它是许多声音、许多引文交织起来的一块布；把一个作者安在文字背后，等于给文字定了一个最终的答案，写作就此被关上了门；要让读者诞生，就得让作者退场。〔核：大意〕

两年以后，福柯在《什么是作者？》里换了一种问法。他不问作者死没死，问的是：「作者」这个东西，在文化里是干什么用的？他的回答，大意是：作者的名字不是一个简单的指称，它起一种作用，把一批文字归在一起，给它们定一个来路，也限定它们可以被怎样读。〔核：大意〕第 10 章讲过这个「作者功能」。

福柯还留意到一件事。他说，大意是：在从前，有些故事、史诗、传说，没人追问是谁写的，大家照样传、照样读；到了后来，一篇文学作品要是没有作者，反倒被当作一个需要解开的谜。〔核：大意〕

中国人读书，对这一格早有自觉。《孟子·万章下》里有一段，大意是：吟诵他的诗，读他的书，却不了解他这个人，行吗？所以要去讲他所处的时代。〔核：大意〕这就是后来常说的「知人论世」。

孟子没有让读者去查作者的户口。他要读者去想一想：这个人活在什么世道里，才会这样写？读者要先在心里立起一个人，才读得懂他的诗。

司马迁在《太史公自序》里列了一串古人，说他们的书，大意是：多半是心里有郁结，才写出来的。〔核：大意〕这句话，后来的读者拿去读《离骚》，读《史记》，也拿去读司马迁自己。

这些话放在一起，意思很清楚：作者这个位置，是一个会被安上、也会被拿掉的位置，不是天生在那里的。

◆ 三、先说对在哪儿

这两位说对了不少。

第一，作者管不了意义。一首诗写出来，诗里的意思不会老老实实锁在作者口袋里，等你来问他拿钥匙。作者活着的时候，他自己对诗的解说，也未必比一个好读者讲得透。

第二，写字的那个具体的人，和你读到的「作者」，并非一回事。曹雪芹的户口本上写的是什么，《红楼梦》的读者几乎不关心；他们关心的，是书里透出来的那个「写这本书的人」。

第三，在有些读法里，作者之死完全成立。你查一个电话号码，看一份产品说明书，翻一本菜谱，你根本不会去想「这是谁写的」。写的人在这里自己就是隐去的，字够用就行。

这就是作者之死成立的条件：读的时候，你不需要字那头有一个人。

一读到文学，条件就变了。

◆ 四、没有那根线，读者不会那样读

回到小宋那句话。

她第一次读的时候，脑子里有一个背影：一个冷冷地看着世人的先生，一个写过《狂人日记》的人。她读的每一个字，是跟着这个背影一起进来的。字一句句落下来，她觉得是那个人在对她说，所以才紧。

第二次读，背影没了。字还是那几个字，后面却站着一个不知名的网友，也可能是营销号。她读的就只是字。字不错，但没有人在说。

这中间发生了什么?

第 30 章会细讲，这里先把图摆出来：写的时候，作者一边显出主体的属性，会挑、会认、会改；读者是那个被瞄准的客体；字是中间的那根线。读的时候，主客换位：读者一边成了主体，在哪一句停下，信不信，都由他挑；作者倒

成了客体，成了被揣摩、被读出来的那一格；字仍然是互动，仍然是那根线，只是线的两头掉了个儿。

现在把这根线拿起来看。线的这一头，系在读者手里。线的那一头，系着什么？

系着一个被揣摩的人影。

读者读一篇文字，几乎从来不只读字。他读的时候，字后面总拖着一个「这是某人写的」的念头。这个念头一出来，线的另一头就有了东西：这个人多大，经过什么事，为什么在这一句拐弯，为什么在那里收住。读者是靠这些揣摩，才把一串字读成了「话」。

读的时候，作者是被读者揣摩出来的那一格。

这一格，作者没有交出来。他交出的，只有字。人影是读者读的时候自己长出来的：从字的口气里，从上下文里，从听过的传闻里，一点一点拼起来的。

所以，没有「这是某人写的」这根线，读者就不会那样读。小宋的汤凉了，不是字凉了，是线那头的人影被拿走了。

字上没有人影，读者读不出话；有了人影，同一串字就变了。

这也说明，福柯说的那个「当作谜」的现象，并非读者矫情。

你自己也有过：在网上读到一篇写得极好、却没人认领的文字，你会忍不住去搜，想知道是谁。搜不到，心里还是别扭。读到一篇没有来路的文学，我们不自觉地就想补上一个人，因为没有这一格，字就读不活。

◆ 五、连作者不明，这一格也空不了

你可以反问一句：要是作者本来就查不到呢？

那就看几个查不到的。

《古诗十九首》是汉代无名氏的五言诗。梁代的《文选》把它们编在一起，没有署作者。〔据研究文献〕钟嵘在《诗品》里说，这批古诗大意是：文辞温厚华美，意思悲凉悠远，读了让人惊心动魄，几乎是一字千金。〔核：大意〕他还提到，从前有人怀疑，它们是建安年间曹植、王粲那些人写的。徐陵编《玉台新咏》的时候，又把其中八首归到枚乘名下。〔据研究文献〕〔待核：具体篇数〕

你看，没有名字，读者并没有放弃。他们一千多年里不断地给这一格填人：是汉末哪个失意的读书人？是不是曹植？是不是枚乘？填来填去，没有定论。这一格始终没有空过。读《行行重行行》的人，脑子里总有一个站在远处、很久没有收到家信的人。那个人不是任何一个有名有姓的作者，是读者一首一首读出来的「写这几首诗的人」。

明代的《金瓶梅》也是这样，署的是「兰陵笑笑生」。这是个笔名，真人是谁，学者提过几十个候选，没有一个能让所有人信服。〔据研究文献〕读者读它的时候，仍然会觉得有一个人在书后面，冷眼看着西门庆一家，笑着。

荷马也是一样。第 11 章说，荷马这个名字底下，站着一条很长的链。你读《伊利亚特》的时候，脑子里往往还是浮出一位盲眼的老诗人，坐在石头上唱。这个画像，是后来的读者给那条链画的一张脸。

再看那条假的「鲁迅说」。那句话压根不出自鲁迅之手，小宋第一次读它的时候，鲁迅这一格里，站着的是她对鲁迅的全部印象。哪怕这个人其实没说过，这一格也照样被填满了。

文学理论里有一个对应的说法。美国批评家韦恩·布斯在 1961 年出版的《小说修辞学》里，提出「隐含作者」。他的意思，大意是：读一部小说，读者从整部作品的取舍、口气、价值倾向里，会读出一个「写这部作品的人」，这个人和生活里的作者本人不完全是一个人。〔核：大意〕

布斯用的是另一套话，说的是同一个现象：读者读的时候，会从字里揣摩出一个作者来。

◆ 六、死了一千年，这一格还有人填

再说一种情形：作者早就死了，死了一千年。

陶渊明死于五世纪，今天没有一个活人见过他。可是你读「采菊东篱下」的时候，脑子里站着一个人：衣衫旧了，手里拿着一枝花，神情安静，不太理人。这个人你没见过，却觉得认识。

苏轼更进一步。他晚年被贬到岭南，把陶渊明的诗几乎一首一首地和了一遍，一共一百多首。〔据研究文献〕〔待核：确切篇数〕他对着一个死了六百多年的人说话，像对着一位老朋友。他心里那个陶渊明，是他自己的处境、自己的挑和认，一起读出来的陶渊明。

后来的读者读陶渊明，读的又是被苏轼和过的陶渊明。每一代读者填的那一格，都有一点不同，格子还在。

这样看，作者死没死，是一个问法上的错位。人确实会死，会被埋，会被忘。可是作者这一格，不跟着人走。只要还有一个读者拿起那几行字，这一格就会被重新填上。

作者之死杀得掉写字的那个人，杀不掉读者读字时揣摩出来的那一格。

◆ 七、巴特杀的，是哪一个

这样，就能看清楚作者之死到底杀了什么。

它杀的，是作者当「源头」、当「判官」的那个样子：好像他先在那里，手里握着唯一的答案，读者读得对不对，由他说了算。这个样子，该杀。第 4 章已经讲过，意义确实不在作者口袋里。

这个样子，只是写的那个时刻的一种落位，被说成了作者的本性。写的时候，作者确实是主体，是挑的，是认的，是改的；读者在他手里，是被瞄准的靶子。巴特他们看到了反面：读的时候，读者是主体，作者是被揣摩的客体，线的这头在读者手里。

两边都是真的，两边都只是一个时刻。

杀掉「源头和判官」那个样子，作者这一格并没有被杀。那一格是读的时候，由读者的揣摩填出来的。只要还有人读，读的时候就总会有一个念头：这是谁写的，他想说什么，他为什么这样说。

所以作者之死，死的是一个姿势，而非一个位置。姿势可以换，位置空不了。

打个比方。一场婚礼上，大家都说主婚人退休了，该换人了。换掉的是那个人，婚礼上「主婚」那件事，总要有人来做。作者这一格，也是一件总要有人来做的事，只不过现在做的人，换成了读者。

这里还有一层，不能漏。

读者揣摩出来的作者，不能想怎么揣摩就怎么揣摩。字拦着他。

小宋读那句假的「鲁迅说」，可以读成鲁迅；一个熟读鲁迅的人，读了会说：「这口气不对，不像他。」凭什么说不像？因为鲁迅留下的字，摆在那里。字上有那个人当年的挑，当年的认，当年的改。你读出来的人影，要拿它们对一对。对不上，就是读错了，或者读偏了。

所以读者的揣摩，并非瞎编。它被字拴着，字又是写的那一刻的挑和认留下来的痕迹。

读的时候，作者是读者揣摩出来的；读者揣摩的，却是写的时候留在字里的挑与认。

◆ 八、只看一个时刻会怎样

两个时刻，只看一个，会怎样？

只看写的时刻：作者是先在的源头，字是他的传声筒。这一条走下去，会碰到两堵墙。一堵是，很多文字根本找不到那个源头，比如《古诗十九首》；另一堵是，作者活着也说不清自己的意思，他对自己的作品，有时候读得还不如读者。传记批评常常就陷进去：为了说明一首诗，去翻诗人的一生，翻到最后，诗倒被翻没了。

只看读的时刻：作者只是读者的幻觉，是读者读出来的，所以怎么读都行。这一条走下去，也会碰到墙。读者之间怎么吵起来？一个说「这章写的是母爱」，一个说「不对，写的是怕」。如果作者只是幻觉，这场争论就没有任何可依据的东西了。不过我们都知道，吵架时是有依据的，依据在字上：这一句、那一处。字上有挑过的痕迹，吵才吵得下去。

两个时刻合起来，才是完整的一次发生：写的时候，字上留下挑和认；读的时候，读者顺着字，揣摩出一个人影，又被这个人影改了一下。

◆ 九、放回日子里

周禾用的是笔名，两个字，不好记。读者不知道她是男是女，几岁，在哪里。

有一回，一条评论问：「作者是不是个中年男人？我觉得写父亲这么狠，肯定是个当爸的人。」底下有人回：「不对，是女的，哪有男人这么写女儿。」两个人争了三十多楼。

周禾看着这些，笑了半天。她既非中年男人，也没当过爸，却没有去更正。她说，那一刻，她突然看见，读者在她的字后面，拼出了一个她自己都没见过的作者。

她父亲周老师读她的小说，读法又不同。他知道笔名后面是谁，所以读到好的地方，是读女儿；读到急的地方，也是读女儿。吃饭时他说「这章急了」，说的是这一章，也是这一个人，他看着她长大。

同一串字，被不同的人读，后面站着不同的人影。三个人影，哪一个是真的？每一个都是真的，都是这一次读里长出来的那一格。

周老师当年在课堂上，做过一个小实验。

他把两首短诗抄在黑板上，不写作者，也不写朝代，问学生：「你觉得写这首诗的，是个什么样的人？」

学生们想了一会儿，答得五花八门。有人说，这个人一定上了年纪，一个人住。有人说，不对，是个刚离家的年轻人。有个平时不爱说话的男生说，这个人不太会跟人讲话，但心里很热。

他一个个记在黑板边上，才把作者的名字写出来。

写出来以后，教室里静了一下。有的学生说：「哦，是他啊。」然后再看那首诗，读法立刻变了，像是有人替他们把一个影子换成了另一个影子。

周老师后来说，那堂课他是想让学生明白一件事：你们刚才猜的那个人，是你们自己读出来的；他不在黑板上，也不在课本里，他是在你们读的时候出现的。

你明天可以试一件事。找一段你喜欢的文字，把署名遮住，读一遍；再把署名露出来，读一遍。把两遍之间不一样的地方写下来，哪怕只有一句。

不一样的那一句，就是你自己揣摩出来的那一格。

再试一步。第二遍读完，问自己：我刚才是在跟谁说话？是跟字，是跟一个我想象的人，还是跟署名上那个真人？三者混在一起的时候最多。你不必分清，只要看见它们都在，就够了。

◆ 十、本编总判断

回头看这一编。

第 8 章说，鲁迅不是生下来就是鲁迅：周树人，是在一个笔名、一篇小说、一代代读者的读里，才成了「鲁迅」。第 9 章说，曹雪芹「披阅十载，增删五次」，写着写着，这个作者变了，改稿就是作者在长。第 10 章说，一个名字是被出版、署名、文学史一点点焊成作者的。第 11 章说，作者从来不止一个人，一个名字底下站着一条链。

四章说的是一件事：作者不是写作之前就在那里的人，是在一次次写里长出来的。

这一章补上了读的一头：作者也是在一次次读里被揣摩出来的。写的时候，他在挑、认、改里显出来；读的时候，他是读者按着字揣摩出来的那一格。

有人写，有人读，这一格就空不了。

作者不是写作之前就在那里的人：写的时候，他在一次次挑、认、改里长出来；读的时候，他是读者按着字揣摩出来的那一格。有人写，有人读，这一格就空不了，所以作者死不了。

这个判断怎样才算错，也该写在这里。

要是你找到一种读法，情形就变了。读者读一篇文学，从头到尾没有揣摩过任何「写它的人」，也没把字当成谁说的话，却读得和平常一样深、一样动人。那样，本编说的「这一格空不了」，就站不住了。

本书眼下没有找到。查电话号码、看说明书，当然不需要这一格，可是那不是文学的读法。你可以自己试：读一首诗，硬要不去想是谁在说，读到第三行，你会发现自己做不到。

下一编看文本。作者有一格，读者有一格，那中间那串字呢？它是一块放在桌上的石头吗？它每被抄一回、印一回、译一回、读一回，都要重新落一次地。AI 来了以后，作者这一格还会换一副样子，第六编还要回到这里。

带 走 的 话

作者死不了：只要有人读，字的另一头就系着一个被揣摩的人影；这一格不是作者交出来的，是读的时候长出来的。

小　账

这一章，三者是缠深了，还是缠浅了？深了：一句「鲁迅说」，字没动，读者揣摩的那一格一换，读出来的话就变了。

这一处，哪一个被说成了先在那里的？「作者之死」里，那个先握着答案的作者。

想 一 想

1. 你读过的一段文字，要是改了署名，你的读法会变吗？变在哪一句？
2. 你读了很多年的某一位作者，你心里的他，有多少是字里读出来的，有多少是别人告诉你的？

◆



第　三　编

文本是发生的

导　语

前两编，一编拆三场谋杀，一编把作者放回发生里。这一编轮到文本：那几行白纸黑字，看上去最像一块放在桌上的石头，谁来了它都在，谁走了它还在。

这一编四章。第 13 章看一本书怎样在抄、印、改、续里变成好几本；第 14 章看一首诗换一种语言以后，怎样长出新的身体；第 15 章看文本里没写的那些地方，怎样让它活着；第 16 章收这一编的账，说文本为什么死不了。

石头不用重新落地，文本每被抄、印、译、读一回，就要落地一回。可是落了千百回，它还认得出是它自己。这一编要看的，就是这个反差。

13

第 13 章

同一本书不是同一本书

◆ 一、你一定有过这样的时刻

小徐四十一岁，在一家物流公司管仓库。小时候，他在校门口的租书摊上，花一毛钱租一天，租过一套《倚天屠龙记》。书缺页，卷边，封面是手绘的。他躲在被窝里读，读到一个人物的下场，哭了。

前年，他给儿子买了一套新书，说：「这是爸爸小时候最爱看的。」晚上他陪着翻，翻到那个人物，愣住了。写法不一样了，有些话没有了，有些话他不认得。

他给老同学发微信：「他们是不是改过？」同学回得很快：「改过，早改过了。」

那一晚，小徐有点生气，像回了老家，发现院子里的树被人砍了。可他又说不清，被砍的到底是什么。租书摊那一套，他早就找不到了，他气的那一本，如今只在他自己的脑子里。

你也许有过类似的事。小时候背熟的一篇课文，长大后翻孩子的新课本，发现少了一句，或者多了一句。你会本能地说：「这不对。」不对的，是哪一本？

◆ 二、抄书的年代：每抄一遍，字就落一次地

先退回印刷术之前。

那时候，一本书要传下去，只有一个办法：有人拿起笔，把它抄一遍。抄书的人，眼睛盯着底本，手落在新纸上。每抄一遍，就是一次落笔。

落笔就会出岔子。形状相近的字看花了眼；漏掉一行；把底本旁边的小字批注，当成正文抄了进去；还有一种，抄书人读到一处觉得不通，顺手替它改了。这些岔子一旦抄进新本子，下一个抄书人看到的，就是带着岔子的字。

陶渊明《饮酒》诗里有一句，大家都熟：「采菊东篱下，悠然见南山。」可是在传下来的本子里，这个「见」字，有的作「望」。〔据研究文献〕据说宋代的苏轼就为这个字发过议论，大意是：「见」字好，是采菊时山不经意地撞进眼里；改成「望」，就成了有意抬头去看，整首诗的神气就散了。〔待核：出处与原话〕

这一字之差，换来两个不同的人。「见」字下的那个人，手里还拿着菊花，山是闯进来的。「望」字下的那个人，已经放下手里的活，站直了看山。同一首诗，两个本子，两种日子。

还有一种岔子，更有意思：批注混进正文。读书人在书页空白处写下自己的看法，下一个抄书的人，分不清哪些是书的，哪些是读者加的，就一并抄了下去。几代以后，读者的话，成了作者的话。

这件事算不算「出错」，要看你站在哪里。站在校勘的角度，它是错，要剔掉。站在这本书的一生来看，它是读者第一次动笔：一个不知名的读者，在白边上写了一句，竟被后来的人当成了书的一部分。

你看，文本不是一张摆在那里的纸，是一串每被抄一回就要落一回地的字。每落一回，有的字稳稳当当，有的字悄悄换了。

◆ 三、印出来，也不一定是一回事

印刷术来了，同一版印出来的书，一模一样。不过书的一生，并不只有一版。

书坊重刻，换了底本；编辑加了注，删了他认为不雅的字；作者自己，过了几年，又觉得有几处写坏了。于是同一本书，有了「版」，有了「次」，一本书出来几十种样子。研究这些样子的行当，叫版本学；把几个版本摆在一起，一字一句对出差别、判断谁对谁错的功夫，叫校勘。

印出来的书，还有一样不好认的东西：版次。同一个书名，封面上写着「第三版」，翻开一看，序言里说「增订了几章」。买书的人往往只看书名，不看版次，于是你和朋友说起「那本书里有一句话」，他翻出来，没有。两个人都没记错，翻的是两个版次。

周老师备课，有一个习惯：同一篇课文，他手边要放两个年份的课本。旧课本有的一句，新课本删了，他就用红笔在旁边画一道，写上「删」。有一回，女儿问他何必这么麻烦。他说：「删得有没有道理，先要看见它删了。」

作者自己改，是最容易被忘记的一种。

金庸的武侠小说，先在报纸上一天一天连载，后来整理成书，改过一次；晚年又全部修订了一次。三个阶段的版本，结局与人物的处理，有的地方不一样。〔待核：各版具体年份与改动之处，本书只取「有改动」这一层〕

小徐在租书摊读到的，是哪一个？他自己也不知道。可以确定的是，三个阶段的读者，每一个都有理由说：「我读的才是那本。」报纸上追更的人，等了一年才等到结局；租书摊上的少年，一口气读完；晚年新修本的读者，已经知道作者后来怎么想。他们读的是同一个书名，落在手里的，是不同的字。

更不好说的是，这三批读者的泪，也是真的。作者晚年回头改，不是在一张白纸上改，是对着几十年里读者的反应改。有人读到某个人物的下场哭了，有人写信去骂，作者听见了。这些哭和骂，一点点地回写到了后来的版本里。所以三个版本之间，不是一个人在三个时间点上的三次心血来潮，是一个作者和他的读者，隔着几十年的来回。

◆ 四、《红楼梦》的两副面孔

这件事，最有名的例子，是《红楼梦》。

先说一个常识：我们今天说的《红楼梦》，曾经不叫这个名字，也不是同一个样子。曹雪芹生前，这部书没有印出来，靠手抄，在少数人之间传阅。这些早期的抄本，书名多作《石头记》，只有八十回，抄本上有署名「脂砚斋」等人的批语，研究者叫它们脂本。〔据研究文献〕批语写在正文旁边，有的抄本里，批语和正文挤在一起，读起来像两个人在同一页上说话。

乾隆五十六年（1791），程伟元和高鹗把书用木活字排印出来，书名叫《红楼梦》，一百二十回。第二年又修订重印了一次。研究者把前一次叫程甲本，后一次叫程乙本。〔据研究文献〕程伟元在序里说，大意是：这部书原先只有抄本流传，他多年搜集，才凑齐了后面的部分。〔待核：序文原话〕后四十回是谁写的，学界争了很多年，传统的看法是高鹗续作，也有人不同意。〔据研究文献〕

脂本和程本，不只是回数不同，字句也有许多不同。有的地方，这一边写得含蓄，那一边写得明白；有的地方，这一边留了空，那一边补上了。批语在脂本里是书的一部分，到了程本，大多不见了。

此后很长时间里，大多数人读到的《红楼梦》，是印出来的一百二十回。〔据研究文献〕直到二十世纪，研究者才把早期抄本一个个翻出来，再去对读。今天有的整理本，前八十回以脂本为底，后四十回取程高本。〔待核：具体哪几种整理本〕

你不妨想一想这两种读法的差别。读脂本，你一边读故事，一边读到旁边另一个人的声音：「此处是伏笔」「作者落泪」之类的话，一句一句地跟着。读程本，你面对的是一整块干净的故事，没有人在旁边说话。同样一章，读的是两种气氛。

于是有一个问题，躲不掉了：你读的是哪一个《红楼梦》？

◆ 五、续书：别人接着写

版本是同一本书的好几副面孔。还有一种情形，是别人把它接下去。

《红楼梦》八十回之后的故事，不止程高本一种接法。清代到民国，好几部续书先后出来，有的让人物团圆，有的让他们还魂，各有各的读者。〔据研究文献〕续书常常被骂，说它们糟蹋了原作。可是骂的人也承认，续书一出来，原作就不再是原来的原作：读者再翻到八十回的末尾，心里已经多了几种可能的下文。

西方也有这样的事。塞万提斯的《堂吉诃德》，上卷 1605 年出版，大受欢迎。近十年后，一个署名「阿维亚内达」的人，抢先出了一部《堂吉诃德》的续作。〔据研究文献〕真正的作者读到这部冒牌货，很不高兴。他自己的下卷 1615 年出来，里面的人物说起了那部假的续书，有的还嘲笑了它。〔据研究文献〕

你看这一出：别人的续书，逼着原作者把自己的下卷写成了现在的样子。上卷的作者，被下卷的一个冒牌货，改了笔路。

续书的人，身份也值得看一眼。他先是读者：读到八十回，放不下，想知道后来怎样。读着读着，他手痒了，拿起笔，成了作者。他的续书发出去，又成了别的读者的文本。读者、作者、文本，在一个人的一支笔下，转了一圈。第 22 章讲读者变成作者，会回到这里。

第 9 章说过，作者是写着写着长出来的。这里再添一层：作者的笔路，有时是被别人接他的话头，一点点撞出来的。

◆ 六、先说对在哪儿

读到这里，你可能想说：这么多版本，总要有一个对的吧?

版本学的看法就是这样，它对在一个很扎实的地方：不分版本，就会糊涂。把程本里的话记在曹雪芹账上，把后人添的批语当成作者的话，把一个抄手的错字当成作者的妙笔，这些事都出过。每一个版本，都是某个时候、某些人手里，那一页上真的写着的字。校勘就是把这件事问清楚的功夫。

这一问，有答案，也必须有人去答：某一年、某一份抄本上，这一句到底写的是什么？本书完全赞成。

不过，版本学有时会往前多走一步，走到：不同于「原本」的，都是错的，都是污染。这一步，需要小心。

原因很简单：许多书，根本没有一个摆在那里的「原本」。《红楼梦》的作者生前没有看到它印出来；他改了又改，不同时候的抄本，抄的是他不同时候的稿子。你要的那个「原本」，往往只是其中一次落地，被后人挑出来，当成了起点。

◆ 七、本书的说法：同一本书，是一次次认出来的

本书换个看法。

先看抄书的那个人。他抄书，眼睛盯着底本，这是读；手落在新纸上，这是写。他一笔之间，换了两回位。读的时候，底本是被他揣摩的一方：这个字是不是抄错了？这一句到底想说什么？写的时候，下一个拿到抄本的人，成了被他瞄准的一方：这样写，后来人看得清吗？

本书说过，主体的属性，是会挑、会认、会改；客体的属性，是被瞄准、被揣摩、被摆在那里；互动的属性，是在来回里起作用。抄书人手里的这几行字，三种属性一起在：他会挑，会改；底本和后来人，被他揣摩、被他瞄准；字，是夹在两头之间的那根线。

字是写与读之间唯一不换位的那根线。抄书人抄的是同一串字，抄着抄着，有几个变了。线还在，线上的结换了。

那么，凭什么说它还是同一本书?

不是凭有一份摆在某处的原件，也不是凭每一个字都对得上，是凭一次次的认。抄书的人认：我抄的是《石头记》。排印的人认：我排的是曹雪芹那部书。你认：我买的是《红楼梦》。这个认的链条不断，这本书就还是这本书。链条断了，比如改得面目全非，换了书名，大家不再认，它就成了另一本。

认不是一个人的事，是一群人的事。书坊要认，藏书的人要认，老师在课堂上念到它要认，一个又一个读者，说起它的时候要认。谁都没有单独的权力，说「这才是那本」。大家都认的时候，它就是那本；多数人不再认的时候，哪怕字一个没变，它也在悄悄变成别的东西。

同一本书，不是因为字一个不差，是因为一代代的人，一次次地认它还是它。

这样看，版本不是污染，是这本书的生平。每一个版本，是它落过的一次地；书的样子，是这些落地叠出来的。

◆ 八、只看一股，会怎样

只认一头，会出三种毛病。

只认「原本」，会走到一个地方：去找那份最早的、最干净的稿子。找到了，又怕它不是作者最后的想法；找不到，就说所有的本子都是赝品。其实，没有哪一个本子是赝品，每一个都是这本书的一次落地。

只认作者的「定本」，会漏掉另一些东西。金庸晚年修订的版本，是作者最后的想法，这一点不假。可是在租书摊上读旧版的那些少年，他们的泪是真的，

那些泪留在了读者的人生里，也回写进了后来的作者。说旧版不算数，等于说那几十年的读者白读了。

只认读者手里的这一本，又会走到另一头：我读的就是对的，谁拿别的本子来，我就说他错。小徐那晚的生气，就是这个。他拿自己记忆里的那一本，去压新印的那一本。可是他记忆里的那一本，同样只是一次落地。

三种毛病，是同一个毛病：把一次落地，当成了这本书的全部。

反过来，也不能走到另一头，说「版本都一样，随便读哪个」。差别是真的：脂本的八十回停在哪里，程本的一百二十回又怎样收场，读完留在心里的东西不同。要紧的是，别急着替自己手里这一本，判别人的本子有罪。先对一对，看看它们在哪里分了岔，再问：这一岔，是谁在认、认成了什么样？

◆ 九、一个完整的例子：周禾改了前面的章节

周禾在平台上连载，有一件事，她一开始没想到：连载的小说，可以回头改。

第 31 章发出去以后，有读者在段评里问：女主角为什么突然不回家？周禾一查，是前面第 12 章，她少写了一句铺垫。她回头改了第 12 章，加了两句话。平台上，这一章的末尾，出现了一行小字：「已修订」。

改完以后，有读者来留言：「我昨天读的第 12 章，和今天不一样。」还有人说：「我是看完前面才来补的，没读过旧的，我觉得很顺。」

你看，同一章，同一个编号，同一个网址。昨晚读过的人，手里有一版；今早才来的人，手里是另一版。两个人在评论区里聊这一章，聊着聊着，有些话就对不上了。

周禾后来做了两件事。一件是在每次修订以后，留一个「改动记录」；另一件是，她把最早那一版，存了一份，没有删。她说：「改了，也要留着旧的。哪天回头看，才知道是哪个读者把我催成了现在这样。」

这件事，周老师也读到了。他先读新版的第 12 章，读完没说话；又翻出周禾存的旧版，对着读了一遍。吃饭的时候，他说：「新的这一章，可以。旧的那一章，急了，人物还没走到那一步，你就让她走了。」

周禾听了，筷子停了一下。她知道，父亲说的「急了」，指的就是那两句铺垫不在的地方。

第 12 章有两个版本，周禾这个作者，就在这两个版本之间，一点点长出来。先是写急了的那个她，再是被读者的一句追问、父亲的一个字，改得慢下来的那个她。

◆ 十、放回日子里

回到小徐。

后来，他做了一件事。他在旧书网上，花了不多的钱，买了一套九十年代的旧版。晚上，他把旧版和新版，一起摆在桌上，找到那个让他哭过的人物，一页一页对着读。

他发现，两个版本的差别，没有他想得那么大，却也不小。更有意思的是，他自己的记忆，和两个版本都不完全一样：有一句话，他记得清清楚楚，两本里都没有。

他笑了。他说，原来那个让他哭的，不是任何一个版本，是十二岁那个躲在被窝里的小孩，加上一本缺页的书，加上那天晚上的手电筒。

你明天可以试一件事：找一本你读过两个版本的书，比如不同年份的课文、不同出版社的同一部小说。不用多，只对一页，用笔把三处不同标出来，再问自己：这三处，哪一个更像我记得的？

对完你会发现，自己手里的，也是一次落地。

要是身边有孩子，不妨让他也翻一翻，问问他：你觉得这三处，哪一个读着顺？孩子往往没有「原来的样子」压在心上，他的回答，常常能让你重新看见那几个字。第六编还要回到这里：当落地的地方，从纸变成了屏幕，一本书的版本会多到什么程度。

带 走 的 话

同一本书，不是字一个不差，是一代代的人一次次认它还是它；每个版本，都是这本书落过的一次地。

小　账

这一章，三者是缠深了，还是缠浅了？深了：抄手的眼、作者的改、读者的认，缠出了一部书的好几副面孔。

这一处，哪一个被说成了先在那里的？那份据说摆在某处的「原本」。

想 一 想

1. 你小时候读过的哪一本书，长大后发现已经改过了？你当时更相信哪一个？
2. 要是一本书从来没有一个「最早的原稿」，你还会说哪一版是对的吗？

◆

14

第 14 章

一首诗在另一种语言里重生

◆ 一、你一定有过这样的时刻

阿岚三十六岁，在多伦多一家公司做会计。女儿七岁，在那边出生，说话先学的是英语。

每天晚上睡前，阿岚想给女儿念一首中国的诗。她挑了最熟的那首：「床前明月光，疑是地上霜。举头望明月，低头思故乡。」她自己五岁就会背，没有一个字要想。

她念完，女儿睁着眼睛问：「妈妈，这是什么意思？」

阿岚就开始翻成英语。翻到第一句，她卡住了：床，是 bed 吗？第二句，霜是 frost，可女儿在多伦多的冬天见过的 frost，是窗玻璃上的一层白花，怎么会铺在地上？第四句，故乡，是 hometown，是 home，还是 the place I come from？

她翻了三遍，三遍不一样。女儿听完说：「妈妈，你每次讲的都不一样。」

阿岚有点慌。她以前从来没觉得，这首背了三十年的诗，会有这么多种讲法。她本能地想找一本书来对：哪一种才是对的？可是书架上没有这样的书，网上搜出来的，也各是各的。

她干脆放下手机，把灯调暗了一点，决定先把三种讲法都摆出来。

你也许没有在两种语言之间翻过一首诗。你一定做过一件差不多的事：给外地的朋友解释一句方言，或者把一句话从普通话「翻」成家乡话。翻的时候，你会发现，话里有些东西，是搬不过去的。

◆ 二、桌上摆三种译法

先把阿岚翻出来的那三遍，摆在桌上。下面的译文，都是本书自己译的，不引别人的译本，也不是什么标准答案。它们只是三个样子，摆出来让你看：同一首诗，手一动，就是三个身体。

第一种，字字对着译，尽量不添一个字：

> **Before my bed, the bright moonlight —**
> **I took it for frost upon the ground.**
> **I lift my head and look at the bright moon;**
> **I bow my head and think of home.**

第二种，想让它读起来像一首英文诗，押上韵：

> **Moonlight pools beside my bed,**
> **I think the frost has come instead.**
> **I lift my eyes: the moon is high.**
> **I bow my head: home, and a sigh.**

第三种，不管诗的样子，只想让七岁的孩子听明白：

> **I woke up in the night. The moonlight lay on the floor, as white as frost. I looked up at the moon. Then I looked down, and I missed my home.**

三种放在一起看，会看出几件事。

第二种里，多了一声「叹气」，原诗没有，是为了押韵添的。第三种里，多了「我醒了」，也是原诗没有的，是因为英语的句子，总得说清楚是谁、什么时候。第一种看上去最老实，可是 bed 这个字，已经替原诗做了一个决定：那个「床」，真的是睡觉的床吗?

再数一数各自丢了什么。第一种丢了声音：念起来是一段平平的话，听不出诗。第二种丢了准确：叹气是添的，「照在床前」的那份安静，被韵挤走了。第三种丢得最多：四句诗的整齐、留白、一层一层的转折，全化成了一小段叙述。可是它也得到了别的：一个孩子，终于听明白了。

得与失，总是成对的。没有一种译法，什么都不丢。

译者看着这三份稿子，常常会有一阵为难：我到底想让谁高兴？是原作者，是读者，还是我自己对诗的那一点执拗？这个为难，也是翻译的一部分。

读古诗的人知道，这个「床」字有争议：有人说它是睡的床，有人说是井边的围栏，有人说是一种可以坐的矮榻。〔据研究文献〕原诗不肯告诉你，译文却不得不挑一个。

◆ 三、翻译不得不做的那些决定

为什么翻译总要做决定？因为两种语言的「空」，开在不同的地方。

汉语的诗，可以不写主语。「举头望明月」，是谁举头？没说，你自然知道是诗里那个人，也可以是你。英语的句子，几乎每一句都要有主语，译的人只好写上 I。一写上 I，那个站在月光里的人，就被定成了「我」，一个单数的、此刻正在说话的人。

汉语的动词不分时态。「疑是地上霜」，是当时的错觉，还是此刻的错觉？汉语不管。英语要选：I took it for frost，还是 I think it is frost。一个选了过去，一个选了现在，那是两首不同的诗。

最大的，是那个「思」字。思，是想，是思念，是想起，三者有一点不同。译成 think of，近于想起；译成 miss，近于思念；译成 long for，带着盼的意思。同一个字，三条路。

还有一样，是声音。「光、霜、乡」三个字，在汉语里同押一个韵，念出来有一点拖长的亮。这四句，字数一样齐，节拍一样匀，一个五岁的孩子背一遍，嘴巴里就有了调子。英语没有这些字，它的节拍靠重音，不靠字数。你把意思搬过去，调子留在了原地。

反过来，英语诗里的某些东西，比如重音踩在哪里，汉语读者也听不出来。每一种语言，嘴巴里都养着它自己的一套声音，一首诗的一半，长在这里。

所以，翻译不是把一件东西从甲房间搬到乙房间。甲房间里，有些东西靠房间本身的空档站着；搬到乙房间，那些空档没了，要么补，要么换个办法站。

◆ 四、先说对在哪儿

三种译法，各有各的道理，也各有各的忠实。

字字对着译的人，最重的是对原诗的敬意。他不愿添一个字，因为每添一个，诗里就多了一样原来没有的东西。如果你是想知道，这首诗的字面上到底说了什么，他的译法最有用。

押韵的人，最重的是诗之所以为诗。他知道，一首诗不只有意思，还有声音、节奏、读完之后舌头上那一点余味。丢了这些，等于把一首歌改成了一篇说明。如果你想让一个英语读者，在耳朵里碰到一点诗的东西，他的办法最近。

给孩子讲明白的人，最重的是此刻眼前这个听的人。一句话，听的人没听懂，翻得再准也是白翻。

这三个人，都对。他们对的条件，是各自瞄准了不同的人：第一个瞄准的是想对照原文的读者，第二个瞄准的是爱读诗的读者，第三个瞄准的是一个具体的七岁孩子。目标不同，译法就不同。

不过，他们都容易走到一步：说自己那一种，才是这首诗「真正的意思」。

「真正的意思」这个说法，值得停下来看一眼。它好像在说，诗在被翻译之前，有一个完整的、现成的意思，躺在原文里，译者的任务只是把它取出来、送过去。可是你回头看看那个「床」字：连懂原文的人，对它的意思都没有一致的说法。意思不是躺在那里的，是读的人一次次读出来的，每一个译本，是其中一次。

◆ 五、古今怎么说翻译

中国人讲翻译，最常引的是严复的「信、达、雅」。他在 1898 年前后翻译《天演论》时，在凡例里说，大意是：译事有三难，信、达、雅。〔核：大意〕信，是忠于原意；达，是通顺好懂；雅，是文字漂亮。三者往往顾不全，这就是翻译的难处。

再往前，佛经翻译，是中国历史上最大的一场翻译。鸠摩罗什译经，据说他把翻译比作「嚼饭喂人」，嚼过的饭，味道已经不是原来的了。〔据说〕不管这话是不是真出自他口，它说的是实情：译，要先嚼一遍。

西方这边，有两个例子，常被说起。

一个是十九世纪中叶，英国人菲茨杰拉德译波斯诗人海亚姆的四行诗。译出来的英文诗，非常受欢迎，以至于有研究者说，那是菲茨杰拉德的诗，不是海亚姆的诗。〔据研究文献〕

另一个是二十世纪初，美国诗人庞德译中国古诗，结集成《华夏集》（Cathay，1915 年）。据说，庞德自己并不懂中文，是靠别人留下的笔记和注释，译出了那些诗。〔据研究文献〕那些英文诗，却成了英语现代诗里很重要的一页，后来的英语诗人读它们，写出了新的诗。

德国批评家本雅明，在 1923 年写过一篇谈翻译的文章，他说，大意是：译文是原作的「来世」，原作在译文里继续活着，同时也变了样子。〔据研究文献，大意〕「来世」这个词，说得好：人到了来世，还是那个人，也不是那个人。

还有一件事，翻译的人都知道：译本会老。一代人有一代人的耳朵，三十年前觉得自然的译法，今天读来可能有点别扭。所以经典总是一遍遍地重译。《红楼梦》的英译，就有好几种，其中最有名的两种，一种出自英国人霍克斯之手，一种出自杨宪益夫妇。〔据研究文献〕

译者动笔之前，还要先做一件第 13 章讲过的事：选底本。他手里拿的是脂本还是程本，已经替后面的每一句译文，定了一部分。

重译不是前一个译本错了，是土换了。读者变了，语言变了，原作又在新的土里落了一次地。

◆ 六、本书的说法：译者先读，后写

换成本书的话，可以这样看。

译者，是一个同时在读、在写的人。他先是读者：读原诗，揣摩它。这时候，原诗是被他揣摩的一方，是客体的属性；他自己是主体的属性，会挑，会认。然后他拿起笔，成了作者：他写一首新的诗，瞄准一个新的读者。这时候，他是主体，未来的英语读者，是被他瞄准的一方。

这一点，和上一章的抄书人很像，只是走得更远。抄书人抄的是同一种文字，译者换的是整个语言。他的每一个字，都要先在原诗里读懂，再在新语言里找一个落脚的地方。读，是他认；写，是他认；找落脚处，是他又认了一次。

一个译者，在一首诗上，把写与读的换位，做了一遍。而字，仍是夹在其中的那根线。不同的是，这一回有两根线：一根是原诗的字，一根是译文的字。译者的手，就在两根线之间来回。

译者还有一样东西可以用：注释。一首诗译完，他在页脚加几行小字，说这里的「霜」在中国人那里，常和月、和夜、和客愁连着。注释是译者对读者说话，说的是：你读到的这一句，背后还有一片土，我没法全搬过来，你自己再走几步。

所以，译文不是原诗的影子，也不是原诗的替身。它是同一次文学发生，在另一块土里重新落地、长出来的东西。

有人担心：这样说，岂不是怎么译都行？不是。译文要受两头管：一头是原诗的字，你不能把「低头」译成「抬头」；另一头是新语言里的读者，你不能写出他们听不懂的句子。两根线拉着，译者才有处落脚。拉得紧，是死译；拉得松，是乱译；紧和松之间那一点余地，就是译者的手艺。

一首诗在另一种语言里重生，不是复制，是换了一片土再长一回；长出来的身体，带着原诗的根，也带着新土的味道。

这里有一处要说清楚：译文长出来以后，不是就和原诗断了线。它会反过来，改变原诗在世上的活法。一首诗被译成十几种文字，念它的人就多了十几个圈子；每个圈子里的读者，对它提出的问题，都不一样。这些问题，又传回原文的读者那里，让他们换一种眼光重读。

庞德译出的那些英文诗，影响了后来的英语诗人；那些诗人写出的新诗，又被人译回去，影响了别的地方。这一来一回，原诗长出了一圈又一圈的年轮。

你在英文书店里翻到一本中国古诗的译本，页边有读者用铅笔写的小字：「这里我不懂。」那一行铅笔字，也是这首诗新长出来的一圈。

读者也在长。讲英语的人读到 frost，想到的是自己窗玻璃上的那层白花，诗里的月光，就带着加拿大冬天的凉。讲汉语的读者回头读原诗，有时候也被译文问住：「你们说的霜，到底是什么？」这一问，会让一个熟得不能再熟的字，忽然陌生起来。

◆ 七、同一种语言里，也在翻

别以为翻译只在两种语言之间。

周老师教了三十年语文，布置过一种很常见的作业：古诗今译。让学生把「疑是地上霜」翻成白话，写在作业本上。

他告诉女儿，几十本作业收上来，没有两本一样。有的写「我以为是地上落了一层霜」，有的写「好像地上结了霜」，有的写「我怀疑那是地上的霜」。有个学生写：「我迷迷糊糊地看见地上白白的，以为下霜了。」周老师在这一句旁边画了个圈，没打分。

他说：「那个学生，不是在翻译，是在回忆他自己哪天晚上醒过来。」

还有一次，一个学生交上来的今译，只有四个字：「月亮，想家。」周老师看了很久。他说，那个学生的家在外地，住校，周末才回去。他没有把作业改成错的，只在旁边批了一句：「这样也行，可是你把床和霜丢在哪儿了？」第二天，那个学生补了一版，长了许多。

两版他都留着。他说，短的那版，是孩子心里的诗；长的那版，是老师要的诗。

古文今译，是同一种语言里的翻译。时间隔开了两头：唐朝人的「床」，在今天的孩子那里，已经需要译一译。方言翻成普通话，口语翻成书面语，网络用语翻成给长辈听的话，也都是翻译。凡是一句话要从一片土，搬到另一片土里去，都要经过这样一个先读、后写的过程。

◆ 八、只看一股，会怎样

只认其中一头，也会出毛病。

只认原文，会说：诗不可译。译了就是背叛，译出来的东西，不是那首诗。这话有一半对：很多东西确实搬不过去。不过，如果一首诗，只有懂得原文的人才能碰到，它就只活在一个很窄的圈子里。千百年来，能读到李白的，不止会汉语的人，是因为有人译了。

只认译文，也会走偏。读惯了一种译法的人，以为那就是原诗，忘了这是某个译者在某个时候做的决定。你在英文里读到的李白，有一部分是译者的，有一部分是那个时代英语诗的口味。

只认译者，把他看成一个先在的、能随意决定一切的人，又错了。庞德之所以那样译，不是因为他是一个天才，凭空想出来的，是因为他那个时候的英语诗

正好需要一种新的写法，中国古诗恰好递到了他手里。译者的手，也是被土托着的。

有一位美国学者韦努蒂，在 1990 年代写过一本书，讨论「译者的隐身」：好的译文，读起来要像是直接用本国语言写成的，译者躲在后面，不见踪影。〔据研究文献〕他对这种追求有所保留，因为这样一来，读者就忘了自己读的是译本，忘了那些决定是有人做的。

三种偏，都是把一个环节，当成了全部。

◆ 九、一个完整的例子：第四种译法

阿岚后来怎么办？

那天晚上，她把三种译法，一种一种念给女儿听。念到第二种，押韵的，女儿笑了，说：「这个好玩。」念到第三种，她说：「这个我懂了。」

阿岚念到最后，女儿忽然问：「妈妈，那个 think of home，是想起家，还是想家？」

阿岚愣了一下。在原诗里，她从来没想过这个问题：「思」，就是思。可是在英语里，think of 是想到，miss 是想念，两者差得很远。她低头想了一会，说：「是想家。很想很想。」

女儿说：「那你就说 miss。」

阿岚把最后一句改了：I look down, and I miss home。

这一句，是阿岚一个人想不出来的。它是在一个七岁孩子的追问里，一点点逼出来的。后来阿岚想，这第四种译法，既不在字典里，也不在任何一本诗集里，它只落在了那天晚上。

第二天早上，女儿在餐桌上，把昨晚的诗讲给了爸爸听。她用英语讲，讲到「霜」，她停了一下，说：「Mom says it's not like the frost on our window. It's like, white light on the floor.」阿岚在厨房里听见，手里的勺子停了。女儿把「霜」，翻成了自己的话。

不过你看，那一晚，是这首诗的又一次落地。孩子听进去了，记下了「miss home」这个说法，过几年她长大了，在异乡想起妈妈念的这首诗，心里会有一个英文的声音，也有一个中文的声音。两个声音，一个是原诗长的，一个是译文长的。

◆ 十、放回日子里

回到阿岚。

她后来跟朋友说，她以前以为，把诗教给孩子，是把一样东西「传」过去。现在发现，是和孩子一起把它重新「做」一遍。每做一遍，诗都不一样，却还是那首诗。

朋友问她：「那你还怕不怕，孩子学歪了？」她想了想，说：「歪不歪，要看她回头读原文的时候，认不认得出那是同一首。认得出，就不歪。」

这个「认得出」，和上一章说的认，是同一个认。

她还多做了一件事。那晚的第四种译法，她用手机录了下来，女儿念，她接。过几个月再听，女儿的英语变了，听着已经不像那天晚上的声音。录音里的那一版，成了一个小小的版本，和上一章讲的版本，是一回事。

你明天可以试一件小事：挑一句家乡话，或者一句小时候长辈常说的老话，把它「翻」成普通话，说给一个不懂的人听。翻完，用笔记下：我不得不添了哪几个字？有哪几个字，怎么翻都翻不准？

做这件事，不需要懂什么理论。你只要在翻完以后，问自己一句：刚才哪一步，是我替它拿了主意？

那几个添上去的字，就是翻译替原话做的决定；那几个翻不准的字，是原话靠着自己的土，才站得住的地方。这一章先说到这里：下一章，我们就来看这些「空」。第六编还要回到这里。

带走的话

翻译不是搬家，是换一片土再长一回；译文是同一首诗，在另一种语言里长出来的另一个身体。

小　账

这一章，三者是缠深了，还是缠浅了？深了：原诗的字、译者的手、孩子的追问，缠出了第四种译法。

这一处，哪一个被说成了先在那里的？「诗真正的意思」，仿佛它在被翻译之前，就有一个现成的、完整的样子。

想一想

1. 你有没有把一句话从一种说法，翻成另一种说法，结果发现有些意思怎么也带不过去？
2. 读一首译成现代汉语的古诗时，你会更相信原文，还是更相信译文？为什么？

◆

15

第 15 章

空白让文本活着

◆ 一、你一定有过这样的时刻

老贺四十五岁，在一座城市里送外卖。每天中午十一点到一点、晚上五点到八点是高峰，下午有一段空档，他把电动车停在一棵树下，等单。

等单的时候，他在手机上读一部连载小说。读的人不少，他是其中一个，每天追更。

那天的一章，写到主角被人冤枉，在雨里站着。后面只有一句：「他没有回头。」

这一章底下，评论区已经吵翻了。有人说，他是心死了，不屑回头。有人说，他是怕一回头就哭出来。有人说，他是在等身后的人先叫他。还有人说，作者一定是故意不写，后面肯定有反转。

老贺读了一圈，一条一条地读。他自己也有话要说，手指悬在屏幕上，想了想，打了一行字：「我觉得他是记起了他爹。」

打完，他自己愣了一下：小说里，从头到尾没有提到过主角的爹。这句话是从哪里冒出来的?

他想了一会儿，想起来了。去年冬天，他爹在老家住院，他在高峰时段接到电话，说老人不行了。他拐进一条小巷，把车停下，站了几分钟，然后又骑上车，去送那一单。那一单，他送到了。他一直记得，那天他没有回头看手机。

五个字，把他拉回了那条小巷。

你有没有过这样的时候：读到一句平平的话，忽然鼻子发酸？那一句话本身，什么也没做。是它旁边那个没说的地方，接住了你自己的什么东西。

◆ 二、伊瑟尔说：文本里有空白

这件事，文学理论里早有人盯着看。

德国学者沃尔夫冈·伊瑟尔，是接受美学的代表人物之一。他在二十世纪七十年代，先后写过《隐含读者》和《阅读行为》。〔据研究文献〕他说，大意是：一篇文本，不可能把一切都说完；没说的地方，他叫作「空白」；读者读的时候，要靠自己的想象，把这些空白填起来；文本是在这种填的过程里，才被读成了一个完整的东西。〔据研究文献，大意〕

他受了波兰哲学家英伽登的影响。英伽登更早提出过，文学作品里有许多「未定点」。意思是，作品没有告诉你的地方，比如一个人物的眉毛是什么形状，书里没写，读者读的时候却会自己给他配一副。〔据研究文献〕读者读的时候，会把这些未定点，一个个具体化。

伊瑟尔还有一个想法，和空白连着：一篇文本在写的时候，心里就已经站着一个「读者」，是那种能读懂它、肯填它的读者。〔据研究文献，大意〕这个读者不是哪个真人，是文本留下的一个位置，等真人来坐。你读着读着，会觉得这本书是在对你说话，就是因为你坐进了这个位置。

用大白话说，一篇文本，好比一张只画了轮廓的画：线条是作者画的，颜色得读的人涂。涂的颜色不同，一张画就有了不同的样子。

老贺打的那一句，就是涂了一笔色。主角没提过爹，可是老贺的爹去年走了，所以这笔色，是涂在他自己身上的。

◆ 三、先说对在哪儿

伊瑟尔对在一处很实在的地方：没有空白的文本，读起来不像文学。

你可以想一想药品说明书。它几乎没有空白：每日几次，每次几片，饭前还是饭后，哪些人不可以吃，一条一条写得清清楚楚。你读它，不需要想象，也不会读出两种意思。要是读出了两种，是写说明书的人失败了。

文学恰好相反。一首诗、一篇小说，要是把每一句的意思都说尽了，把每一个人物的心思都交代清楚了，读的人就没有事可做，只能被动地接收。读者要的，不只是知道发生了什么，还要参与一点点。空白，是请读者进门的那一道门缝。

门缝开得太大，人会觉得没人管；开得太小，人又挤不进来。好的作者，手里有一把看不见的尺子。

空白也要有分寸。一个人在你面前什么都不说，不叫含蓄，叫冷场。文学里的空白，是在一大片说清楚了的东西中间，留下的那一小块，所以它才显眼。前面的话说得越实，后面留的一口气，越能让人屏住呼吸。

这条道理，完全成立的条件是：读者肯进门，也有进门的本事。一个对故事完全没兴趣的人，空白对他就是空白，不是邀请。一个什么都读不懂的人，空白对他是迷路。伊瑟尔说的，是一个愿意读、会读的读者。

◆ 四、中国人早就这么读了

中国人对空白，并不陌生。

《世说新语》里有一个有名的小故事。王子猷住在山阴，一个下大雪的夜晚，他睡醒了，开门喝酒，看着四面一片白，忽然想起了朋友戴逵。

他连夜乘小船去找他。船走了一夜才到，到了门口，他没有进去，转身就回。别人问他为什么，他说，大意是：我本来是乘着兴致去的，兴致没了，就回来了，何必一定要见到戴逵？〔核：大意〕

中国画也一样。一幅画，山脚下留一片白，不画水，你却知道那是江；半空留一片白，不画云，你却看见雾。画家叫它「留白」，白不是没画完，是画的一部分。

这个故事，到「何必见戴」就结束了。它让人想了一千多年：他为什么半夜想起朋友？走了一夜，到了门口，那一刻他心里在想什么？没有告诉你，你就自己想。

鲁迅的《孔乙己》，结尾一句：「大约孔乙己的确死了。」〔核〕「大约」和「的确」，是一对打架的词：一个拿不准，一个很肯定。一个叙述的人，嘴上说得斩钉截铁，心里却不敢确定。空白，就在这两个词之间。读的人读到这里，会停下来，往往停了很久。

陶渊明《饮酒》其五，写完采菊、见山，结尾说：「此中有真意，欲辨已忘言。」这里面有一种真意，他想说出来，却忘了怎么说，也许根本不用说。〔核：大意〕这一句，是诗人自己指着空白说：你看，这里有东西，我不替你说。

你看，空白不是偷懒，是一种很老的本事。

◆ 五、本书的说法：空白是文本的呼吸口

本书把空白，叫作「缝隙」，叫作文本的呼吸口。

为什么说呼吸口？一个人要活着，不能把嘴封死。一篇文本要活着，也不能每一处都封死。封死的文本，读完就完了，像一只密封的罐头；留了缝的文本，读完还在，换个人读，换个时候读，会读出新东西。

先要说清楚，空白不是「什么都没有」。空白是被周围的字圈出来的形状。「他没有回头」，这五个字，把一个空白圈在了中间：回头与不回头之间，那个人心里的东西。圈得准，空白就有劲；圈得松，空白就是一片散沙。

所以，空白有一半是作者做的：他决定哪里写、哪里不写，写到哪一步停。这是他会挑、会认、会改的地方，是主体属性在写的那一刻显出来。

另一半，是读者做的。同样五个字，老贺读出爹，别人读出心死，这是读者那一边，把主体属性亮出来：读快读慢，在哪儿停，在哪儿涂颜色。

而夹在两头的，还是那根线：这五个字。线不换，所以读者再怎么涂，也涂不出「他回头了」。字把空白圈出了形状，也管住了涂色的人。

空白和含糊，要分开。

含糊，是作者自己没想清楚，字写得飘，读者怎么读都抓不住；空白，是作者想得很清楚，却故意不说破，字写得很实，读者一读就知道，这里有东西。含糊让人烦，空白让人停。两者看上去都是「没写」，读起来，一个是雾，一个是门。

分辨的办法很简单：看周围的字。空白周围的字，是紧的，每一个都往同一个方向使劲；含糊周围的字，是松的，每个字都在躲。

还有一件事，常常被忘记：空白也是发生的，不是一开始就有的。

◆ 六、有些空白，是时间挖出来的

《静夜思》里的那个「床」字，在唐朝人眼里，大概不是空白，是一个日常用的字，他们知道它指什么。到了今天，它成了空白，读者要问：这是睡的床，还是井栏？

这种空白，是时间挖出来的。不是作者故意留的，是三百年、一千年以后，那些当年不需要解释的东西，一个一个变成了需要解释的东西。典故，不再有人知道；风俗，不再有人懂；一句口头禅，换了意思。

反过来也有。一部现在读来很顺的小说，过一百年，读者会碰上许多他们不明白的地方，那是今天的空白，对我们是透明的，对他们是黑的。

还有一种，是读者自己带来的。老贺的爹，不在小说里，是在老贺身上。同一个空白，有人读出爹，有人读出前任，有人读出少年时的某个下午。空白像一个杯子，每个人往里倒的是自己的水。

所以，文本里有多少空白，不是只由作者的笔决定的。作者的笔、时间的磨损、读者的生活，三样一起，在不同的时候，把空白挖出不同的深浅。

这也是为什么，一部好书可以读一辈子。你二十岁读它，有些地方空着，你填不进去；四十岁再读，那些地方忽然有了东西。书没有变，你变了，空白的深浅也跟着变了。第 18 章会专门讲，同一个读者十年后是另一个读者。

◆ 七、填空的时候，文本才落地

现在可以回头看第 13 章那个说法：文本每被读一回，要落一回地。落地，就落在填空的那一刻。

老贺在评论区打那一行字时，他不是在「发表意见」，是在把这个文本变成他的文本。他读到「他没有回头」，那五个字原来悬在半空，是通向许多方向的。他涂了一笔颜色，它就落了地，成了此刻他读到的小说。

这一笔颜色，又被别的读者看见了。有人回他：「我也是。」这个回复，让他的那一笔，成了评论区里的一小块公共的东西。别的读者，再读这一章，眼睛里已经带着这一笔颜色。

读与写的换位，在这里最清楚。

读者在读，是主体：他挑，他认，他涂。作者在这一刻，成了被他揣摩的一方：「作者为什么不写？」「作者是故意的吗？」读者的猜测，把作者推到客体的位置上。

连载小说里，这一幕最明显。评论区里，读者一条一条地猜作者的心思，作者半夜里一条一条地读。作者读到「我觉得他是在等人叫他」，会想：我写的时候，有没有想过这一层？也许没有。可是读到了，她下一章落笔的时候，那一层就有了。读者填的色，回写到了作者的下一笔里。

可是写的那一刻，换位是反过来的：作者在留空白的时候，心里有一个未来的读者，他在揣摩：这里留多少，读者受得了？这里留一个缝，读者会往哪边走？那一刻，读者是被作者瞄准的一方。

空白，是写与读两个时刻碰在一起的地方：作者替读者留的缝，读者替作者填的色，都落在同一个地方。

所以，空白从来不是作者一个人的，也不是读者一个人的。一个作者要懂得留空，他得先在心里读过无数遍别人的书，知道什么样的空白能让人停下来；一个读者要懂得填，他得先被许多书教过，知道这个缝隙里该放哪一类东西。留的手艺和填的手艺，是在同一场漫长的来回里，一起练出来的。

◆ 八、只看一股，会怎样

只看一头，空白就会坏。

只看作者，会把空白当成「作者的谜底」：他留了一个空，里面一定有一个标准答案，读者的任务就是猜中它。于是，读者读小说，像在考试，对着作者的心思，对一对答案。这种读法，让空白变成了陷阱。

反过来，作者要是什么都怕读者读不懂，就会每个空白都补一句交代。比如写成：「他没有回头，因为他心里想着，一个人被冤枉的时候，不愿被人看到眼泪。」

这就是前面说过的说明书。读者的活被抢光了，也就没有人愿意进门了。

只看读者，会走向另一头：既然读者填什么都行，那文本说什么就不重要了。可是你想想：老贺能填爹，能填心死，能填等人叫他；他填不出「他回头了，笑着说你们都误会了」。字有它的边。填得太远，字会把你拉回来，读者自己也会觉得别扭，说一句「这不是这章的意思」。

只看文本，又会把空白看成文本身上的一个固定的属性，像一个洞，等着人去填。其实一个洞是不是洞、有多深，要看谁在看、什么时候看。空白是在读的时候才有的。

三种看法，都漏了一边。

◆ 九、一个完整的例子：周禾那章里的碗

周禾写过一章。父亲和女儿多年没见，在厨房里吃了一顿饭。女儿问：「当年你为什么不来找我？」

她第一次写，是这样的：父亲低着头，没有回答，把碗端走了。

发出去以后，评论区有八百多条。有人说，他是羞愧，有人说，他是心里有苦，有人说，他是在逃，还有人说，他是不想女儿看到他的眼睛。更有一个读者说：「我爸就是这样，一句话不说，转身去洗碗。」下面一百多个人，说自己的爸爸也是这样。

周禾读了很久。她那一晚没睡着，因为她发现，她没写的东西，别人替她写了八百种。

她犹豫了一天，做了一件事。她觉得读者们读得太散了，想把主线收一收。于是在这一章后面，加了一段父亲的内心独白：他为什么当年不去找，是怎么想的，一共三百字。

改完发出去，评论区一下子安静了。有人留言：「这样就清楚了，可是好像没劲了。」

周老师读到修改后的版本，吃饭的时候说：「这章急了。」

周禾问：「哪儿急了？」

他说：「前一版，碗是端走的。这一版，你替他开了口。碗还在，可是话没了。」

周禾后来把三百字删了，改回原来的样子，又在碗上加了一句：「碗是热的，他端得很稳。」第二版发出去以后，评论区重新热闹起来，这回，有人写：「他的手是不是在抖，所以才要端得很稳？」

你看，周禾没有替读者填，她多加的那一句，只是把空白的边，描得更清楚了一点。

从这以后，周禾养成了一个习惯：每写完一章，她要在结尾处，找一找哪个地方她最想解释。找到了，她就把那一句留着不写，只写那个人手里的东西：一

只碗，一包茶，一件没叠好的外套。她说，想解释的地方，往往就是该留空的地方。

她还有一个自己的办法。写完一章，她读一遍，边读边问：读者读到这里，会问什么？如果她能一口气答出来，那一处就是写满了；如果答不出来，只觉得心里有一团东西，那一处就是空白，要留着。

◆ 十、放回日子里

回到老贺。

那天等单等到下午三点，他的单来了，他骑上车走了。到了晚上，他又打开那一章，看见自己写的那一句下面，有人点了赞，有人回了一句：「我也想起我爸了。」

他看了一会儿，没再回。他说，他很少在手机上写这么长的话。写了，心里反而松了一点。

他说：「以前读书，觉得是读别人的事。现在觉得，有些地方，是书在等着我进去。」

老贺不知道什么伊瑟尔，什么接受美学。他只是发现，一句没写的话，比一千句写出来的，更容易把人叫进去。

他后来又试了一次。有一章，作者写主角收到一封信，写到「他把信折好，放进了口袋」，就换了场景。老贺没有在评论区问信里写了什么。他自己在备忘录里写了半页，写完，觉得写得不对，删了，重写。那半页他没发出去，可是第二天作者更新，信的内容出来了，和他写的不一样，他还是读得很认真。

因为他已经在那个空里站过一回了。

这是读者的本事，也是读者被一本书一点点教出来的本事。第 17 章会讲，一个人是怎样在某一个晚上，忽然学会了读。

你明天可以试一件事：读一篇短文章或一首诗，读到一处你觉得「这里怎么没说」的地方，停下来，在旁边写一句你的填法。再去问问身边的人，他们怎么填。你会发现，同一处空白，每个人倒进去的水，不一样。

这几句话，是你和文本之间的一次落地。老贺那天晚上，后来又去翻了翻自己的手机。他发现，他最近读的好几部连载，评论区里都有这样的人：不是在评论，是在往空白里放自己的东西。他想，原来这么多人，读书的时候，心里都有一个地方是空着的，等着谁来放。

第 16 章，我们要把这一编的账收一收：空白再多，读者再怎么涂，有一样东西不会跑，那就是字。第六编还要回到这里。

带 走 的 话

空白不是文本缺了什么，是文本的呼吸口；读者一笔笔填进去的时候，文本才落了地。

小　账

这一章，三者是缠深了，还是缠浅了？深了：作者留的缝，字圈出的边，读者倒进去的水，缠成了评论区里八百种读法。

这一处，哪一个被说成了先在那里的？「文本的标准答案」，仿佛空白里本来就藏着一个现成的谜底。

想 一 想

1. 你读过的哪一本书，让你觉得「它没说，可是我知道」？你知道的是什么？
2. 如果一个故事把什么都说清楚了，你还愿意读第二遍吗？为什么？

◆

16

第 16 章

文本为什么死不了

◆ 一、你一定有过这样的时刻

你逛过旧书摊吗？买一本别人读过的书，翻开，常常有惊喜。

有一本旧诗集，翻到中间，掉出一张折成四折的纸条。纸已经发黄，圆珠笔写的字，下笔很用力：「小梅，生日快乐。这本书我读了三遍，你慢慢看。」下面没有落款。

你捏着这张纸条，愣了一会儿。

你不知道小梅是谁，也不知道写字的人是谁。不知道是哪一年，也不知道小梅后来看没看这本书，还是把它连同别的旧书一起处理了。可是你一点不怀疑：有一个人，曾经在某个晚上，很用力地写下这两行字；又有一个人，在你之前拿到过它。

这里有三个人：写的人，收的人，现在拿着纸条的你。他们互不相识，隔着不知多少年，却在同一张纸上碰了面。

碰面的地方，不是写字人的脑子，不是小梅的脑子，也不是你的脑子。碰面的地方，只有那十八个字。

第三编讲了三章，说文本不是一块放在桌上的石头：它会被抄，被印，被译，被读，每一回都要重新落地。不过样样都在变，这一章要问的是：既然如此，为什么说文本死不了？

◆ 二、三派怎样看这串字

先看看前面几场争论，是怎样对待这串字的。

作者中心的一派，把字当成作者留下的痕迹。字像脚印，是为了让人顺着它找到那只脚。孟子说「知人论世」，大意是：读他的诗，读他的书，不能不知道他是怎样的人，生在怎样的时代。〔核：大意；见《孟子·万章下》〕字在这里是路标，目的地在字后面，在那个人身上。

新批评一派反过来，把字当成一个自己站得住的物件。维姆萨特和比尔兹利1946年发表《意图谬误》，大意是：作者想说什么，既不是判断一首诗好坏的办法，也不是读懂它的办法，诗是摆在大家面前的东西。〔据研究文献〕字在这里是石头，要拿放大镜去细读。

读者中心的一派，又换了一种看法。罗兰·巴特1967年写《作者之死》，大意是：文本不是一行字对应一个作者的意思，而是许多种引文织成的一张网，网的聚点不在写的人，在读的人。〔核：大意〕伊瑟尔则说，文本里有许多空白，要读者自己去填，书才完成。字在这里是原料，要在读者手里才成菜。

三种看法，字的身份各不相同：路标、石头、原料。

还有一个人，对字的态度最彻底，也最有意思。庄子说，大意是：筌是用来捕鱼的，捕到了鱼，就可以把筌忘了；言是用来传意的，得了意，就可以把言忘了。〔核：大意；见《庄子·外物》〕

这是一个很高的境界，也是很多人读书时偷偷想过的：字不过是个梯子，上去了，梯子就不要了。

本书要在这里停一下。字真的可以忘吗?

◆ 三、先说对在哪儿

先给这几派足够的公道。

说字是路标的人对在哪儿？你捡到那张纸条，会不由自主地想象那个写字的人：大概是个年轻人吧，用圆珠笔，写字很用力，读过三遍一本诗集就想送给别人。你在字后面看见了一个人。没有这个想象，纸条就只是一张纸。第 2 章讲过，这一派的看见，是没有那一个具体的生命，就没有那一种句子。这一点，到今天还成立。

说字是石头的人对在哪儿？字确实是唯一一样可以同时摆在两个人面前的东西。

两个人吵起来，一个说「你信里就是这个意思」，一个说「我没有这个意思」，最后只能把信拿出来，一句一句对。法庭上叫物证，语文课上叫「回到原文」。想法在脑子里，别人够不着；字摆在桌上，谁都能指着它说话。第 3 章说的细读的功劳，就在这里。

说字是原料的人对在哪儿？同一张纸条，你读出的东西，和小梅读出的不会一样。小梅知道那个人是谁，她读到的是一个熟人的声音；你读到的是一个陌生人用力的样子。字在两个人手里，成了两样东西。第 4 章到第 6 章讲的，也是这个看见。

庄子对在哪儿？有些时候，读书确实是「得意忘言」。

你查一个电话号码，记下以后，那张便条扔了也不心疼。你学会骑车以后，当初教你的那几句口诀，也早忘了。这些时候，字是一次性的梯子，上去就撤。你读懂了一道应用题，就可以把题目的字忘掉，只记着算法。你收到一条短信说「会议改到三点」，你记住的是三点，没人会去背那六个字。

这四种看见，各有各的条件。它们都有一个共同的做法：先决定字是什么，再往下说。

先决定，就意味着字是一样事先摆好的东西。路标也好，石头也好，原料也好，梯子也好，都是在读与写发生之前，先替字定了身份。本书不这样做。本书只看字在每一次写和读里，实际上做了什么。

◆ 四、本书的说法：字是不换位的那根线

本书换一个问法：这串字，在一次文学发生里，到底做了什么?

先用第 30 章会细讲的说法，把三种属性摆在桌上。一样东西，同时带着三种属性：主体属性，是会挑、会认、会改；客体属性，是被瞄准、被揣摩、被摆在那里；互动属性，是在来回里起作用。

再看写的那个晚上。写纸条的人，是主体：他挑哪几个字，写几遍，要不要落款，都是他在挑。小梅这个未来的读者，是客体：她被他想着，被他瞄着，「你慢慢看」这四个字，就是对着她说的。十八个字，是互动：它是这一头和那一头之间唯一的联系。

再看读的那个晚上。小梅拿到书，翻开，掉出纸条。这时她是主体：读不读，怎么读，信不信，都是她挑。写字的人倒成了客体：她在揣摩，他为什么不落款? 是害羞，还是觉得她一看就知道? 十八个字，还是互动，还是那根线。

你看，**写的时候和读的时候，作者和读者换了位，三种属性在两头掉了个儿；唯独中间那串字，没有换位。**

这是本章要立的第一句话：

字是写与读之间唯一不换位的那根线。

作者可以变成读者。周禾改稿的时候，是作者，也是自己这一章的第一个读者；每改一遍，她都在这两个位子上来回换。读者也可以变成作者，续书和同人就是例子，第 22 章会细讲。人换来换去，位子换来换去，三种属性换来换去，样样都在动。动的时候，总得有一个地方让脚踩上去。

那个地方，就是字。

所以本书不说字是路标，不说字是石头，不说字是原料。本书说，字是跳板。作者往读者那边去的时候踩着它，读者往作者那边去的时候也踩着它；两个人换位的时候，也踩着它。

跳板不属于哪一头。但没有它，两头谁也过不去。

◆ 五、死不了，不等于不变

说到这里，有一个容易起的误会，要先清掉。

「文本死不了」，不等于「文本不变」。第 13 章讲过，同一本书不是同一本书：脂本和程本，字都不一样；抄本一抄，多了几个错字；印本一印，换了一副版式。第 14 章讲过，一首诗译进另一种语言，每一个字都换了，却仍然有人说那是同一首诗。第 15 章讲过，字与字之间有缝，缝里长出来的东西，每个读者都不同。

所以文本一直在变。它变的是版本，是语言，是被读出来的样子，是附在它周围的注、评、改、续。

可是不管怎么变，每一次变，落地的都是一串字。脂本是一串字，程本也是一串字；译文是一串字，注释也是一串字。跳板可以换一块木头，可以加宽，可以涂漆，可以从石桥变成独木桥，却总得是一块能让人踩的东西。

本书给这件事起一个说法：**文本的稳，不是字不变，是每次变了以后，两头的人仍然能踩上去。**

打个比方。一座桥，今年修一修，明年加一道栏杆，后年换几块板，桥面的样子早不是当年的桥面。只要两岸的人还能走过去，大家就仍然说「这是那座桥」。桥的稳，从来不在每一块板都原封不动，在于有一条路能一直接着走。

你想一想那张纸条。纸会发黄，墨会褪色，哪天被人不小心撕了一角，「你慢慢看」只剩下「你慢」。字坏了一点，可你还是读得出「有人在叮嘱什么」。这就是稳：不是一个字都不能动，是动了以后，还能把两头的人接上。

字坏到什么地步，就真的死了？坏到两头的人都踩不上去的时候。一块完全磨平的碑，一种没人认得的文字，一盘谁也放不出来的磁带。这时候死的，是这一串字。你看，这时候作者和读者也一起落了空：碑上刻的人没法再被读出来，想读它的人也没有东西可读。

也就是说，**字死的时候，作者和读者也一起落了空；字活着，另外两个就有活的地方。**

◆ 六、拿走这串字，会怎样

这个判断可以拿来试一试。设想有人说：作者和读者就够了，把字拿走，文学照样发生。

第一种拿法：只留作者。一个人心里有一个很美的念头，从来没有写下来，也没有说出来。这个念头美不美，没人知道，包括他自己。

念头只有说出来、写出来，才第一次有了形状，才第一次被他自己看见。很多写东西的人都有过这个经验，想得很清楚的一件事，一动笔，发现并不清楚。

写，不是把想好的东西抄下来，是在写的过程里，把想法一点一点长出来。第 9 章讲过，一个作者就是在一回回改稿里显出来的。拿走字，作者没地方显。

第二种拿法：只留读者。一个读者坐在那里，面前什么字也没有。他没有东西可读，能做的只剩下想。可那就不是读了，是白日梦。读，总得有一个读的对象，那个对象得能被别人指着说「在这儿」，不然读者的话就没有对错。拿走字，读者也没处落脚。

第三种拿法：两个人都在，只是不用字。比如，两个人心有灵犀，不说话也明白。这样的事当然有，可是文学要的不是这个。文学要的是，一个人不在场、隔着很多年，另一个人也能读到。心有灵犀，需要两个人同时在，字却可以等。小梅的那张纸条，在书里躺了几十年，不需要写字的人在场，也不需要小梅在场。

第四种拿法，最像文学史上真有过的：不写下来，只唱出来。口头传统里，没有字，只有声音。第 11 章讲过荷马，讲过《诗经》，唱的人一个接一个。可是你看，唱出来的声音，也是一串东西：一串被许多人记着、重复着、一回回唱下去的声音。声音在这里，起的是字的作用。它是两头的人踩的那块板，只是这块板，是用声音搭的。

声音搭的板，有个毛病：唱完就散了。一代人记得，下一代人也许记得一半，再下一代，只剩一个调子。唱的时代，作者和读者缠得快，当面唱，当面听，当面改；缠是缠了，留不住。后来人们发明了写，把声音钉在纸上，板才厚了起来。第 25 章还要回到这一点：唱的时代缠得快却留不住，印的时代留得住却缠得慢。

这里只先记一句：**不管是用声音搭，还是用字搭，文本总得是一块板；没有板，作者和读者就是隔着河互相喊话，喊完了，谁也不知道对方听见的是什么。**

◆ 七、字比写的人活得久

还有一件事，在旧书摊上最容易看见：字常常比写它的人活得久，也比最初读它的人活得久。

书法史上有一个人人都知道的故事。王羲之的《兰亭序》，被说成天下第一行书。不过真迹今天已经没人见过了。据说唐太宗极爱这幅字，派人临摹了几本，真迹后来随他葬进了昭陵。〔据说〕今天人们在博物馆里看到的，是摹本，是后人照着摹本又刻的石、又拓的帖。

你看这条线：写字的那只手，一千多年前就不在了；最早读它的那几十个人，也不在了；连那张纸，都早已不知去向。一代又一代的人，却仍然照着摹本一笔一笔地临，仍然觉得自己在和那个叫王羲之的人说话。

这时候，他们面前的是什么？是一串被摹、被刻、被拓、被印的笔画。它每被摹一次，就变一次；每变一次，又留下一块新的板，让后来人踩上去。

作者的手不在了，最早的读者不在了，纸也不在了，这串字却还在。它不只是比哪一个人活得久，它比每一个站在它两头的人都活得久。

这就是「文本死不了」的第二层意思：**作者和读者是一茬一茬换的，字是一代一代传的；换来换去的人，都踩在同一块越传越厚的板上。**

◆ 八、一个完整的例子：古诗十九首

最能试出这块板有多结实的，是一批没有作者的诗。

《古诗十九首》，大概是汉末的五言诗，被收在南朝萧统编的《文选》里，成了后来五言诗的老祖宗。〔据研究文献〕这十九首诗，是谁写的？没人知道。梁朝的钟嵘说它们或许是曹植、王粲所作，或许是别人的；后来的人又说有的像枚乘。〔待核〕研究者争了一千多年，没有定论。

「行行重行行，与君生别离。」这是第一首的头两句。「青青河畔草，郁郁园中柳。」这是第二首的头两句。

你读这些诗，不知道写它们的人姓什么，不知道他住在哪里，不知道他的一生。第 2 章讲的「知人论世」，在这里无处下手，传记批评没法开工。

可这些诗被读了将近两千年。

每一代的读者，在这十九首里读到的，都是自己那个时代的离别。汉末乱世的人读到的是战乱里的生离；唐朝的人读到的是仕途的漂泊；今天一个出门打工的人，在手机上看到「相去日已远，衣带日已缓」，说不定眼眶一热，想起的是自己家里的人。

在这个过程里，有一件事值得看一看。读者们读着读着，在这些字后面，读出了一个人：一个远行的游子，一个等待的思妇，一个对着月亮睡不着觉的人。这个「人」，是谁？他不是历史上哪个叫王三叫李四的人。他是一代代读者从这串字里，一点一点长出来的作者。

你看，**这里的作者，不是先在的，是读出来的；读者，也不是先在的，是被这些字教出来的；而把他们连起来的，只有那十九首诗的字**。

字在，这个读者长出了一个作者，这个作者又让下一代读者有了一个对话的人。字要是没了，这一整串，便一起散了。

反过来也成立。如果有人把《古诗十九首》每一个字都改了，这个读者长出来的游子，不会是同一个游子。所以每个字，都是一个脚点。

这是本书所说的「文本死不了」：不是字永远不变，是只要这串字还有人能踩上去，作者就有地方显出来，读者就有地方被教出来。

◆ 九、放回日子里

回到旧书摊上的那张纸条。

你可以怎么处理它？一种做法是随手夹回书里，当它是一件别人的东西。另一种做法是留一张自己的。

周禾在连载里也遇到过类似的事。

一个晚上，她把第 93 章里的一句「他没有回头」改成了「他没有回过头」，只改了半个字。第二天，评论区炸了锅：有人说前一个更狠，有人说后一个更软，有人把两个版本截图摆在一起比较。周禾看着那些留言，心里说不出什么滋味：她只动了半个字，可这半个字，是她、也是所有读者，唯一能一起指着说话的地方。

你明天可以试一件事：找出一封旧信、一本有批注的旧书，或者一条存了很多年的短信。读三遍，每遍只问一个问题。

第一遍问：写这些字的人，在字里的什么地方？

第二遍问：现在读它的我，在字里的什么地方？

第三遍问：要是这串字里换掉一个词，两个人之间会发生什么变化？

三遍问下来，你大概会看见：两头的人都在动，只有中间那串字，是你能一直拿在手里的东西。

◆ 十、本编总判断

第三编的三章，是这样走的。

第 13 章，说同一本书不是同一本书：版本、抄本、续书，文本一直在变。第 14 章，说一首诗换了语言，长出了新的身体。第 15 章，说字与字之间的空

白，让文本活着。到了这一章，把它们收在一起看：变来变去，变不掉的，是总有一串字摆在那里，让作者和读者踩上去。

文本年年在变，却总有那串字在；作者和读者换位的时候，脚下踩的都是它，所以它死不了。

不过，字再稳，也只是一块板。板上要有人走，才叫过河。走上去的人，是谁？他不是一个坐在书前等着接收的人，而是被一本本书教出来的。第四编，就从一个读懂一本书的晚上讲起。

带 走 的 话

字是写与读之间唯一不换位的线；它会变，会坏，可只要两头的人还踩得上去，文本就死不了。

小　账

这一章，三者是缠深了，还是缠浅了？深了：十八个字，把写的人、收的人和捡到的你，缠到了一张纸上。

这一处，哪一个被说成了先在那里的？「字不过是个梯子」里，那个先于字就想好了意思的人。

想 一 想

1. 你手边有没有一样东西，是靠几行字才把你和某个不在场的人连起来的？
2. 要是那几行字被人改了一个词，你和那个人之间，会不会变？

◆



第　四　编

读者是发生的

导　语

这一编四章，写读者。

前面三编，救活了两个。

第二编说，作者不是写作之前就在的那个人，是一次次写出来的；第三编说，文本不是放在桌上的石头，是一块作者和读者换位时都要踩的板。现在轮到读者。第 17 章讲一个读懂一本书的晚上：你是怎样在一个晚上，变成另一个读者的。

第 18 章讲同一个人，十年之后再读同一本书，读出来的为什么不是同一本。第 19 章讲，读法这种东西，是一群人在课堂里、评点里、书评里，一点一点沉淀出来的。第 20 章收束：没人读的字，只是墨迹，所以读者也死不了。

读者看上去是最后到场的那个人：书写好了，印好了，摆在那里，他走过来，拿起来，读。

这一编要说的，恰好倒过来：他走过来的时候，已经是被前面一本本书教出来的；他读完走开的时候，又被这一本改了一遍。

17

第 17 章

第一次读懂一本书的那个晚上

◆ 一、你一定有过这样的时刻

江宁十七岁，高二，住校。

熄灯以后，她把被子拉到头顶，用手机的亮度调到最低，读一本语文老师布置的小说，沈从文的《边城》。这本书她两周前就翻开过，读了三十来页，读不下去：一个老头，一个小姑娘，一条渡船，什么事也没发生。她当时在作业本上写了一句：「写得很慢，没意思。」

这天晚上，她为了交差，又翻开来，想再读几页。

读到后半，她忽然停住了。她倒回去看了半页，又往前读，读到一处，把手机放在枕头上，坐了很久。

宿舍里有人翻身，有人在说梦话。她没有哭，也没有被什么「点亮」。她只是想起了上个周日。她给外婆打电话，外婆问：「读书累不累？」她说：「还好。」外婆说：「那就好。」电话就挂了。

那天她觉得那通电话很普通，没什么好想的。今晚，她忽然听见了那几句话底下的东西：外婆没有把想问的问出来，她也没有把想说的说出来，两个人隔着电话线，都用「还好」「那就好」把话收了。

她第二天在作文里写了这件事。语文老师批了一句：「这篇像换了一个人写的。」

你有没有过这样的晚上？一本书，你读过，或者被人逼着读过，没读进去。后来在某一天，同一本书，你忽然读懂了。

读懂的那一下，你有没有想过：到底是什么发生了？

◆ 二、通常的说法：把意思取出来

最常见的回答是：书里有一个意思，作者放进去的，你以前没取出来，现在取出来了。

这个说法在我们的日子里很深。语文考试里有一类题，叫「作者想表达什么」。后面常常跟着一条标准答案：「表达了作者对某某的某某之情」。做对了，叫读懂；做错了，叫没读懂。读懂，就是把作者放进去的东西，一点不差地取出来。

古人也有类似的说法。孟子讲怎样读《诗》，说，大意是：不要因为一个字眼妨碍了对整句话的理解，也不要因为句子的字面妨碍了对作者心意的把握；要用自己的心意去迎接作者的心意，这样才算读到了。〔核：大意；见《孟子·万章上》，即「以意逆志」〕

这里已经比「取出来」多了一点东西：用你的意去迎他的志。读者出了一份力。不过这份力的方向仍然很清楚：迎的是一个在那里等着的志，读者的功夫，是走到他面前。

陶渊明说得更松。他在《五柳先生传》里写自己：「好读书，不求甚解，每有会意，便欣然忘食。」读书不求把每个字都讲通，可是有时候忽然「会意」，高兴得连饭都忘了吃。

「会意」这两个字，很准。会，不是取，也不是搬，是碰上了，合上了。可是陶渊明没有告诉我们，那一下是怎样碰上的。

二十世纪后半叶，读者这一头被说得更多。美国批评家斯坦利·费什在 1970 年前后提出，大意是：一句话的意义，是读者一个词一个词读下去的过程里发生的事，不是等在句子尽头的一件东西。〔待核：大意〕第 6 章讲过这一派。他把意义从「摆在那里」挪到了「发生着」，这一步，本书完全赞成。

不过他的读者，仍然是一个现成的读者：一个带着自己的读法走进来的人。本书想多问一句：这副读法，是从哪儿来的?

◆ 三、先说对在哪儿

先给「取出来」足够的公道。

一类东西，确实是可以取出来的。一张药品说明书，一份会议通知，一道应用题。它们的意思，是在读之前就分好了的：每天几次，一次几片；明天三点，在三楼；甲乙两地相距多远。你读懂了，就是取对了；取错了，就要出事。这类字，作者追求的就是让所有读者取出同一个东西。

文学作品里也有这一层。《边城》里，谁是翠翠，谁是爷爷，船在哪个渡口，故事发生在什么地方，这些是可以复述的。一个读者要是连谁是谁都弄不清，没有资格谈后面的东西。

学生考试，也离不开这一层。要是连谁说了什么、事情在哪里发生都答不上，后面的体会就无从谈起。老师教学生先把「写了什么」弄清楚，这一步是对的。

所以「取出来」这一层，对，也必需。第 6 章说的接受美学里，读者从文本里读出的，也是先从这一层起步的。

可是它说不了江宁那天晚上发生的事。因为那一晚，她前后两次读到的字是一样的，故事她两次都复述得出来，谁是谁，她早就清楚。变的不是她取到的东西，是她。

把意思取出来，说的是信息怎样从书到人；读懂说的，是人在这个过程里变了。

◆ 四、读懂的那一刻，三样东西变了

江宁那个晚上，有三样东西变了。

第一样，是眼睛变了。

两周前，她读到翠翠不说话，看见的是「没写什么」。今晚读到同一个地方，她看见的是「说不出」。这两个词差得很远：没写什么，是空的；说不出，是满的，只是出不来。她读到的字没变，她看字的眼睛变了。

第二样，是回头变了。

读懂以后，她把前面三十页又翻了一遍。以前读不下去的那些地方，渡船一来一回，爷爷抽烟，翠翠坐在石头上，现在每一处都有东西在里面。同一页，两周前是白开水，今晚是一锅汤。读懂不只是往前读懂了后面，还让前面也一起活了。

第三样，是人变了。

这个变，最难说清，也最要紧。她开始听得见别人说话时没说出口的那一半。外婆的那个电话，她当时没觉得有什么，现在觉得那一下很重。她下个周日再打电话的时候，停了一秒，多说了一句：「外婆，你腿还疼吗？」

这三样变化，没有一样是江宁事先打算好的。她没有决定「今晚我要读懂」，也没有谁教她「读到这里该有所感」。那一下是在读的过程里，自己发生的。她事后想要再读出同样的感觉，也读不出了：第二遍读《边城》，已经是另一回事。

这三样，是同一件事的三个面：**读懂一本书，不是读者把书里的东西装进了脑子，是读者被书改了一遍。**

改过以后，那个读者就不是原来那个了。她能读到她以前读不到的，也能看见她以前看不见的。你可以说，那个晚上，一个新的读者被生出来了，她和两周前那个在作业本上写「没意思」的读者，住在同一个身体里，却不是同一个读者。

◆ 五、读不进去的那两周，也算数

还有一点，容易被漏掉：江宁第一次读不下去，那两周，并不是白过的。

那句「写得很慢，没意思」，看上去是失败的记录。其实它是一个记号：她的眼力在那里碰了一下，没顶进去，弹回来了。弹回来也留下了东西：她知道这本书有一块地方，她够不着。

这种「够不着」的感觉，后来成了她读懂的入口。要是她当时一点不觉得不顺，把它读成了一个「老头和小姑娘划船」的故事，反倒没有后来那一下了。

所以读不懂，不是读懂的反面。读不懂是撞的第一下。很多人读书一遇到不顺就觉得自己不行，换一本，没想过那个不顺，正是书在敲他的眼力。

◆ 六、本书的说法：读者是被书教出来的

用本书的说法，把这件事再说一遍。

先看读的这一刻里，三种属性落在哪儿。

读的时候，读者是主体：会挑，会认，会改。江宁挑了这一页重读，认出了「说不出」，改了自己对外婆那通电话的看法。这就是「会挑、会认、会改」。作者呢？成了被揣摩的一方，沈从文在她眼里，从一个「写得很慢的老先生」，变成了一个懂得怎样让人说不出话的人。字，是互动：是她和他之间的那根线。

问题在这里：读者「会挑、会认、会改」的这三样本事，是从哪儿来的？

天生的？没有。一个读者能认出「说不出」，是因为她以前读过别的东西，听过别人说话，被人冷落过，也冷落过别人；这些东西在她身上沉了一层，变成了她读书的一副眼力。这副眼力，本身就是被前面一回回读和活磨出来的。

这就是编序里那句话的意思：读者不是坐在书前等着接收的人，是被一本本书教出来、改出来的人。

那么一本书怎样去改一个读者？靠的是撞。

书不能走到你面前，把你按在椅子上。它只有一样东西：那串字。读者的眼力和那串字一碰，有的地方顺，有的地方不顺。顺的地方，读者几乎不觉得自己在读；不顺的地方，是撞上了，是「写得很慢，没意思」，是读不下去。撞上了，只有两条路：走开，或者让这副眼力被磨一下。

江宁第一次读，走开了。第二次读，她的眼力在这两周里，被别的东西磨过了：那个周日的电话，同桌的一句话，也许还有别的书里的一段。再回到《边城》，字和眼力对上了，这一次，撞的那一下，没有弹开，而是顶了进去，把她的眼力撑大了一点。

读懂，是一副眼力被一串字顶着，改成了能接住这串字的样子。

所以读者是发生的。不是先有一个读者，再去遇到书；是遇到书的这一次次碰撞，把读者一点点磨出来。每读懂一本书，这个读者就比原来多了一块能接住东西的地方。

说到这里，要防一个想歪的地方。有人会说：这样说，是书把读者变成了它想要的样子。这话不对。字不会有目的。它只是在那里，被读者的眼力撞。撞出什么，要看读者原本是什么样，也要看这一次撞得怎样。同一本书，撞在不同的人身上，改出来的读者也不同。不是书决定了读者，也不是读者决定了书，是两边在那串字上缠着，缠出了一个新的读者。

◆ 七、只看一股会怎样

如果只看其中一股，这件事会变成什么?

只看书这一股：书里有意思，读者是个等着装的桶。

这是最常见的教法。老师讲完中心思想，学生抄在书上，考试时默出来。江宁在初中学过一篇课文，她现在还背得出那篇课文的中心思想，却一点不记得那篇课文写了什么。她背的是「取出来」的结果，没经过「被改」的那一下。背熟了，不等于读懂了；读懂过了，后来哪怕忘了标准答案，那个人也已经不一样。

只看读者这一股：读者带什么来，读出什么。

这一路的说法，常常听起来很自由：一千个读者就有一千个哈姆雷特。不过它藏着一个陷阱：要是读者只是带着自己去读，读一辈子，读到的都是自己。书成了一面镜子，读了一千本，这个人还是原来那个人。你一定认识这样的读者：读了很多书，说话还是老样子，因为每一本，都被他用旧眼力消化了，没有一本顶得动他。

朱熹的读书法里，有两条，说的是这件事：虚心涵泳，切己体察。〔待核：出处为后人辑录的朱子读书法〕大意是，读书要先放下成见，把自己泡进书里；再回过头来，拿书对自己，一处一处体察。前一条是让书改你，后一条是让你认书。两条缺一条，都读不成。

只看字这一股：字在那里，就算有了读。

字在，是读的条件，不是读的结果。一本书摆在书架上十年没人翻，字一个没少，可那里什么也没发生。第 20 章要专门说这件事。

三股缺一，读懂的那一下都发不出来：书不撞，读者不被改；读者不愿被撞，书白撞；字不在，撞无从谈起。

◆ 八、一个完整的例子：同一个网名，十天两条留言

周禾连载的第 52 章，写的是父亲在一个雨夜，没有接女儿的电话。

这一章发出去的第二天，评论区里一个叫「山楂糕」的读者，留了一条：「父亲太冷了，这样的人不值得原谅。」

第三天，这个网名又留了一条。第四天，第五天，都是类似的话。周禾看着，没有回。她当时想的是：我是不是没写好？

十天以后，同一个网名，留了一条很长的话：

「我昨晚又翻回第 52 章，读了三遍。第一遍我觉得他冷血。第二遍我觉得他怕。第三遍我发现，他把手机倒扣在桌上，是因为他怕自己一看见屏幕就会接。我爸以前也这样。我爸去年走了。」

周禾读到这条留言，在电脑前坐了很久。

她没有改动那一章的一个字。字没变，雨夜，电话，倒扣的手机，一个都没变。这十天里，变的是山楂糕。是什么变了她？也许是第 55 章里父亲的另一个细节，也许是她自己生活里的一件事，也许只是重读。周禾无从知道，山楂糕自己，也未必说得清。

可是你注意看这条留言的次序：第一遍，觉得他冷血；第二遍，觉得他怕；第三遍，发现手机倒扣。她是一遍一遍被这串字改过来的。读到第三遍的山楂糕，已经是另一个读者了，她能看见第一遍看不见的东西，也能把自己父亲的事说出口。

这个例子里没有一个先在的读者。山楂糕不是一个带着固定看法的人，她的看法是在读、搁、再读之间长出来的。周禾作为作者，也没有决定她读成什么样，她只是写下了那串字，然后看见一个读者，在她的字上，一遍一遍被改成了另一个人。

周禾后来回了那条留言，只回了一句：「谢谢你读了三遍。」

她心里明白，这三遍，有一半是山楂糕自己的功劳，另一半，是那串字和山楂糕自己的日子，在十天里互相磨出来的。作者能做的，只是把那串字留在那里，不删，不解释，不替读者说「你应该这样读」。

这是读者发生的一个样子：**读者的变化，留在字上，可以回头看到；而字本身，没动一下。**

◆ 九、放回日子里

回到江宁。

第二天，同桌借走了《边城》。三天以后，同桌还书，说：「看了二十页，没意思，看不下去。」

江宁没有劝她。她想说「你再读读」，又觉得这句话没有用。她自己两周前也说过一样的话。她只说：「你要是哪天想看了，再借。」

这句话说得比很多老师都对。读懂不是别人能替你搬进去的。你可以告诉一个人这本书的中心思想，却没法把那一下「撞进去」交给他。能做的只有一件事：留下那本书，等他的眼力被别的东西磨过一遍。

你明天可以试一件事。找一本你曾经读不进去的书，不用从头读，随便翻到中间，读十页。读完以后，写两行字：第一行，这十页里，哪一处我读不顺？第二行，哪一处我现在能接住？把纸条夹在书里，写上日期。

三个月以后，再翻开这本书，读同样的十页，再写两行。

你有孩子的话，更可以试另一件事：下次孩子读完一篇课文，别问他「中心思想是什么」。问他：「读到哪儿的时候，你停下来过？」

停下来的地方，就是那一撞发生的地方。

你要是写东西的人，还有一件事可以试：把读者留言按日期排一遍，只看同一个网名前后说的话。你会看见，同一个人，十天前和十天后，对你同一章的话完全不同。那不是读者善变，是你的字在他身上留下了痕迹。看懂了这一点，下次再有人留一句刺人的话，你就不会太快把他当成「一个不懂你的读者」。他也许只是刚被你的字撞了第一下。

还有一件小事：读不下去的时候，别急着把书扔了，也别硬撑。折一个角，放回去。折角的那一页，是你下次回来的门。

带 走 的 话

读懂一本书，不是把意思装进脑子，是一副眼力被一串字顶着，改成了能接住它的样子；读完以后，你已经是另一个读者。

小　账

这一章，三者是缠深了，还是缠浅了？深了：一串字、一副眼力、一通外婆的电话，缠出了一个新的读者。

这一处，哪一个被说成了先在那里的？「读者带着自己的理解去读」里，那个读之前就备好了的理解。

想 一 想

1. 你有没有一本书，是第一次读不进去，后来某一天忽然读进去了？这中间，你身上发生了什么？
2. 要是孩子读不进一本书，你觉得是书的问题，还是眼力还没长到？

◆

18

第 18 章

少年读红楼，中年读红楼

◆ 一、你一定有过这样的时刻

老孟四十三岁，在一家物流公司管仓库。上个月出差，高铁上六个小时，他把手机里存了很久的一本电子书翻了出来，是《红楼梦》。

这本书他读过。十七岁那年暑假，借同学的一套，趴在床上读了半个月。他记得的东西很少：宝玉和黛玉，葬花，一大群姑娘，吵吵闹闹。他当时在书页边上写过一行字，因为那套书是同学的，写完又用橡皮擦掉了，擦得不干净，现在手机里当然看不到。

这回读，他读得很慢。读到王熙凤管家那几回，他停下来了。

一个大家族，进项一年比一年少，开销一年比一年大，上上下下几百口人要吃要穿要体面。凤姐一个人，要对账，要压人，要给每一房留面子，还要偷偷挪东墙补西墙。老孟看着看着，笑了一下，又叹了一口气。他想：这不就是我吗?

他心里有一个小小的震动。十七岁那年，他读到这些章节，翻得飞快，嫌它们不好看，没有宝玉黛玉的戏。今天他在这里停了一个小时。

车到站了，他把手机收起来，脑子里冒出一句话，是他自己都没想到的：这本书，上回我读的是另一本吗?

◆ 二、张潮的三个月亮

这个问题，古人早就问过。

清朝人张潮在《幽梦影》里有一段话，很有名，大意是：少年读书，像从门缝里看月亮；中年读书，像在院子里望月亮；老年读书，像在高台上赏月亮；这都是因为阅历有深有浅，所得也就有深有浅。〔核：大意〕

月亮是同一个月亮。门缝里看，只看见一线；院子里望，看见整个圆；到了台上，四面都是空的，月亮在天上，人在月亮下面。他把读书和人的年纪，扣在了一起。

《红楼梦》本身也在说这件事。第一回有一首诗，里面两句：「满纸荒唐言，一把辛酸泪。都云作者痴，谁解其中味？」作者早就料到了，同一本书，不同的人读出来的味道不同，还有很多人根本没尝到那个味。

鲁迅也有过一段有名的话，说的是《红楼梦》的读法。他说，大意是：经学家看见《易》，道学家看见淫，才子看见缠绵，革命家看见排满，流言家看见宫闱秘事。〔核：大意；见《〈绛洞花主〉小引》〕同一本书，不同的人读，各看见各自心里先有的东西。

王国维 1904 年写《红楼梦评论》，用叔本华的悲剧说去读这本书；后来索隐派读出了明末清初的政治，考证派读出了曹家的家世，红学一路争了一百多年。〔据研究文献〕

就连同一个时代的人，读法也不一样。第 9 章讲过脂砚斋：他一边读，一边在稿子边上写批语，有的地方说「此处妙」，有的地方说「令人哭死」。〔据研究文献〕他是那个年代读得最近的一个人，可他的批语，也是他那一年、他那个位置读出来的读法，换了一个脂砚斋，换了一年，批出来的话大概就不一样。

你看，红楼是一本被读法拖着走的书。一百年里，每一代读者，读出的是自己那一代的东西。

◆ 三、先说对在哪儿

先给张潮足够的公道。

他说得对：同一个人，年纪不同，读出来的东西不同。这件事，你不用去查书，翻一翻自己的经验就知道。十几岁读《红楼梦》，记住的是人，是谁和谁好，谁和谁闹；二十几岁，开始在意谁死了、谁散了；到了中年，会在意账，在意一大家子怎样撑着，在意那些没有名字的人怎样在最后一场大雪里被打发走。

他还说对了一件事：这里面有一个次序。门缝在前，庭院在后，高台在最后。看得越远，所得越深。这不是随便说的。每个重读过书的人，大概都有「早知道当年多读一点」的遗憾，也有「幸好当年没读透，不然不敢往下活」的庆幸。

鲁迅那段话对在哪儿？他看见了读者的「先有」。一个人读书，不是空着手来的，他心里先有一套东西，读到的往往是跟这套东西对上的那一块。革命家看见排满，是因为他心里先有了排满的事。这个看见，到今天还成立。

中国人的家里，有一个现成的证明：年夜饭。同一桌菜，小时候你盯着的是糖醋排骨，长大了你盯着的是桌上坐了谁、少了谁。菜没有变，桌子没有变，变的是那个盯着的人，和他身上多出来的那些年。读书和吃饭一样，字是那桌菜，年纪是那双筷子。

不过话要说回来，筷子也不是凭空换的。那些年里，你吃过的每一桌饭，也在改你的口味。读书的人和书之间，同样是互相改的。

这两种说法，各自成立的条件很清楚：读者每次拿来的东西不同，而书的字没有动。这是第 16 章说的那一条：字是不换位的那根线，字不动，才有可比较的东西。

可是它们都留了一个口子。

◆ 四、阅历不是在书外攒的

张潮的月亮，是一个不动的月亮。动的只有看月亮的人：门缝，庭院，高台。人在书外面攒阅历，攒够了，再回来读书，读出来的就深一些。

这个图景有一处不对：它让书站在了读者的日子外面。

老孟的十年里，红楼在哪儿？

他读过的红楼，其实一直在他身上。十七岁那年读到的几个句子，他一直记着：「树倒猢狲散」「忽喇喇似大厦倾」，他后来在公司裁员的那一年，想起过。「机关算尽太聪明」，他背不全，每次看见某个同事把账算得太细，这句话会自己冒出来。书在他身上沉着，在日子里偶尔冒一下头，参与了他怎样看人、怎样看事。

也就是说，他的阅历里有一块，是红楼给的。

所以，老孟四十三岁时读红楼，读的是一本被他自己用了二十六年的书，而不是一本新书；读书的那个人，是一个被这本书改写过的读者，而不是一个没读过的人。**十七岁那个读者读了红楼，红楼回头改了他；被改过的他，在四十三岁，又读红楼。**

这一圈，就是本书所说的回写。书的字没动，可是它在读者身上长出的东西，回头改了下一回的读法。

这样的事，在身边随处可见。你要是不信，不妨做一个小测验：问问身边的人，红楼里让他最难忘的一个人是谁。再问问他十年前的答案。很多人会愣一下，说：那时候是宝玉，现在是袭人，或者是刘姥姥。刘姥姥这个人，十七岁读的时候，几乎没有人会记住；到了中年，不少人最记得的恰恰是她：一个乡下老太太，进大观园，被人当笑话，转身又把笑话换成了钱粮。

难忘的人换了，书没有换。换的是读的人，也是读的人身上，那一本书长出来的东西。

所以，说「同一个人，十年后读同一本书」，其实说得太平了。更准确的说法是：**十年后读这本书的那个读者，已经是被这本书、被这十年、被这十年里别的书一起改过的人；而这本书在他身上，也已经不是原来那本书了。**

◆ 五、中间还有一回：三十三岁

其实老孟读红楼，不止这两回。

三十三岁那年，他刚被提成主管，手底下第一次有了二十几个人。有一阵他睡不着，把书架上的《红楼梦》拿下来，想看点「老书里的人情世故」。读了二十几回，放下了。他当时的感觉是：这些人怎么都这么能说，说一句要绕三个弯。

他觉得自己没读进去。可是现在回头看，那一回读，也留下了东西：他记住了王熙凤对下人说话的一个腔调，先夸，再压，最后给个台阶。他后来开会时，有一回不知不觉用了这个腔调，自己都吓了一跳。

十七岁，三十三岁，四十三岁，三个读红楼的人，各隔十年上下。三个人都叫老孟，可是你让他们坐在同一张桌子前，谈红楼，大概谁也说服不了谁。

这三回读下来，老孟没有哪一回是白读的，也没有哪一回能替代另一回。十年是个大概的数。有的人隔五年就变了，有的人隔二十年没怎么变。不过这个「隔」，说的是：读者不是一次读完一本书，他是一辈子里，隔一阵子，被它撞一回。

◆ 六、本书的说法：两次读，是两次发生

用本书的说法，把这件事摆开。

十七岁那一次读：老孟是主体，会挑，会认，会改。他挑的是宝黛的戏，认出来的是少年人的爱与愁，改变的是他对「爱情是什么」的一点想法。作者成了他揣摩的客体，一个会写女孩子的老先生。字，是互动。

四十三岁这一次读：老孟又是主体。这个主体，已经不是那个主体：他挑的是凤姐的账，认出来的是一个管事人的难，改变的是他怎样看自己手底下几百号人。作者在他眼里，成了一个熬过大家族的过来人。字，还是互动，还是那一串字，一个没变。

两次发生，字一样，主体不一样，客体也不一样：同一个曹雪芹，十七岁的老孟揣摩出来的，是一个多情的人。四十三岁的老孟揣摩出来的，是一个懂得账的人。连作者，也是这两次读各自长出来的。

这里要防两个想歪的地方。

第一个，是以为这样读下来，一次比一次深，一次比一次对。不是的。十七岁那次读到的，不是浅，是那个年纪、那些日子缠出来的一种读法，它有它的真。那种读红楼的方式，四十三岁的老孟想要，也已经读不回去了。他试过：想重新体会少年时那种为宝黛的眼泪鼻涕，读到那一段，他发现自己更在意宝钗送药的细心。

读不回去，是读者发生的一个性质：**每一次读，由当时的缠法长出一个读者；这个读者用掉了，就不可复得。**

第二个，是以为老孟本来有一个固定的「我」，在不同年纪读，只是理解程度不同。这是张潮那个图景留下的影子：一个不变的看月亮的人，一路走高。可是本书说，每一次读，都是由这一回的缠法，生出这一回的读者。十七岁和四十三岁，不是同一个人的两个台阶，是两个读者。

十七岁那次读，还有一样东西要替它说一句话。

中年人回头看少年读书，常带着一点居高临下：那时候读得浅，只看见宝黛。其实少年人的读法，有中年人读不到的东西。老孟十七岁的时候，为黛玉死去的那一回，是真的哭了，哭得鼻涕眼泪。到了四十三岁，他读那一回，眼眶也湿，却已经分得清，哪里是黛玉的难，哪里是自己的难。分得清，是中年的本事，也是一种失去：那种分不清、整个人扎进去的读法，他再也没有了。

所以重读，是得，也是失。每一次读，长出一个读者，也用掉一个读者。

◆ 七、只看一股会怎样

如果只看一股，会怎样?

只看书这一股：书里有一个定了的意思，少年读错了，中年才读对。

这样一来，十七岁的老孟成了「读错的人」，四十三岁的老孟成了「读对的人」；要是到了六十岁，他又读出新东西，就轮到四十三岁的他「读错」了。这样说下去，没有尽头，也不对：读红楼不是越读越对，是越读越不一样。

只看读者这一股：书是面镜子，读什么都是读自己。

这个说法，听上去最像张潮和鲁迅合起来的意思，也最容易走偏。如果书只是镜子，那读红楼和读别的书，就没有分别了。老孟却明明记得：读红楼之前，他看一个管账的人，看到的是账；读红楼之后，他看到的是账后面的一大家子的体面。这个看法，是红楼给他的，不是他本来有的。镜子不会给你东西，书会。

只看年龄这一股：到了年纪，自然就懂。

这是最省事的说法，也最不准。有人活到六十岁，没读懂过一本书；有人二十岁，读一本书，就被改得换了个人。懂，靠的不是年纪，是撞：是那串字，碰上了一副被日子磨到能接住它的眼力。年纪只是给磨的机会多一点，不保证磨成。

三股合起来，才是老孟那天在高铁上的事：书的字，他的二十六年，和红楼在他身上沉下的那些句子，缠在一起，这一回读才是这一回的样子。

◆ 八、一个完整的例子：周老师和《背影》

再换一个读者看看：周老师。

他教了三十年中学语文，年年讲同一篇课文：朱自清的《背影》。这篇文章1925 年写成，写的是作者在南京浦口车站，看着父亲穿过铁道，爬上月台，给他买橘子。〔据研究文献〕这是一篇进过很多年中学课本的文章。〔待核：版本〕

周老师的教案本上，这一课旁边有几行批注，是他年轻时候写的：「重点：动作描写，攀、缩、倾。中心：通过买橘子的背影，表现父亲对儿子深沉的爱。」

他每年都是这样讲。先读，再圈动词，再让学生背中心思想。他讲得清楚，学生考得也不错。

这样教，有没有错？给他一个公道：没有。十五六岁的孩子，本来就站在儿子那一边。他们刚要离开家，刚开始觉得父母唠叨，最先需要的，是看懂「那个背影里有爱」。先读到儿子这一半，是对的，也是必经的。周老师那三十年的课，没有教错，只是教的是那个年纪的读法。

退休第二年，周禾去了另一座城市。他到火车站送她。检票口那儿，周禾背着包，往里走，没有回头。

他站在那儿，看她的背影，一直看到看不见。

回家以后，他把《背影》翻出来重读。这一次，他读到的不是文章里的那个儿子，是文章里的那个父亲。

他忽然注意到一件事：整篇文章，写的是儿子看见了父亲的背影；可是文章里的父亲，并不知道儿子在看他。那个肥胖的老人，一边爬月台，一边想着的，大概只是怎么把橘子抱稳、别让儿子误车。他不知道自己被看见了，更不知道这一眼，会被写成一篇几十年后还在被背诵的文章。

三十年，周老师讲的，都是儿子那一半。他从来没讲过，父亲不知道自己被看见。

他在教案本旁边添了一行小字：「父亲不知道。」

你看这里，连周老师这个读者，也不是「那个教了三十年书的人」一个整块。他年轻时读《背影》，站在儿子那一边，是因为他正是那个年纪；他退休以后读，站在父亲那一边，是因为他刚刚站在了检票口外面。字没动，一个也没

动，**读它的是两个不同的读者，各自从字里揣摩出来的作者，也是两个不同的朱自清**。

有一年春节，一个三十出头的学生来看他。这个学生当年作文很好，《背影》一课考了九十几分。学生坐在沙发上，说：「周老师，我这两年才真的读懂那篇文章。我爸做了手术。」

周老师没有说「你当年不是考得很好吗」。他给学生续了茶，说：「那时候你考的是考试。」

这句话，他自己想了很久。考试考的，是把意思取出来；读懂，要等那个人自己走到那一步。

这件事，周老师没对周禾说。他只在那天晚饭时，没头没尾地说了一句：「到了就发条信息。」周禾说：「知道了。」

◆ 九、放回日子里

回到高铁上的老孟。

回家以后，他十五岁的女儿看见他在读《红楼梦》，翻了翻，说：「宝玉好烦啊，哭个没完。」

老孟本来想说「你不懂」，话到嘴边咽下去了。他想起了自己十七岁，也嫌过凤姐那些章节无聊。他只说：「放着吧，哪天你想读了再读。」

这句话说得很对。你不能把自己四十三岁的眼力交给十五岁的人，只能把书留在那里，让她自己撞。她哪天读不懂，哪天又读懂，那是她的事，也是书和她之间的事。

老孟自己，倒做了一件小事：他在凤姐理家那几回的页边，用手机的批注功能，写了一行字，署上日期。他想，过十年，也许读到这一行，会笑，也许会觉得这个人不认识。

你明天可以试一件事：找一本你十年前读过的书，翻开其中一章，读完以后，在第一遍读时划的线旁边，用另一种颜色的笔，划今天觉得要紧的句子。

两种颜色，叠在同一页上，你就能一眼看见：十年前的你，和今天的你，是怎样从同一串字里，各自拿走了不同的东西。

要是旧书上有当年的批注，更好。读一读，问问自己：写这行批注的人，我认得吗？

带 走 的 话

同一本书，十年后读它的是另一个读者；书的字没动，是读者被它改过，也被这十年改过。

小　账

这一章，三者是缠深了，还是缠浅了？深了：二十六年里，红楼在老孟身上沉了又冒，冒了又改了他下一回的读法。

这一处，哪一个被说成了先在那里的？「阅历是在书外攒的」里，那个站在书外面等着回来读的人。

想 一 想

1. 你有没有一本书，十年前和十年后读，读到的不是同一本？中间变的是书，还是你？
2. 你最近一次被一个老句子忽然戳中，是什么句子？它是什么时候进到你身上的？

◆

19

第 19 章

读法是一群人沉淀出来的

◆ 一、你一定有过这样的时刻

林悦十四岁，初二。那天晚上九点，她还趴在桌上做一份语文阅读题。

文章是一篇写春天的散文，里面有一句：「天上的云，像被谁揉皱了又摊开的纸。」题目在这句下面画了线，问：这句话运用了什么修辞手法？表达了作者怎样的感情？

她读了两遍。她觉得这句话好看，仅此而已。云真的像揉皱的纸，作者看见了，就这样写了。要说感情，大概是那天心情不错。

不过答案栏不能这样写。她翻到书后的参考答案，上面印着：运用比喻，生动形象地写出了云的轻柔多姿，表达了作者对春天的热爱与赞美之情。

她叹了口气，把「热爱与赞美」抄了上去。

妈妈在旁边削苹果，看了一眼，问：「你真觉得作者是在热爱春天？」

林悦说：「不知道。可是不这样写，没分。」

这个小场面你大概也经历过。你读到的是一样，答案要的是另一样。你抄下去的那个答案，是谁的？不是作者的，作者早已不能回答。不是这篇文章的，文章只有字，不会说「热爱与赞美」。也不是林悦的，她自己那一点点感觉，没有被写进去。

它是一群人的。很多年里，很多老师、编书的人、出题的人，一起把「这样的句子该怎样读」养成了一套手法，又一代一代传到了林悦的作业本上。

这一章要问的，就是这套手法。

◆ 二、一首情歌，怎样被读成了德教

先看一件很老的事。

《诗经》开篇是《关雎》：「关关雎鸠，在河之洲。窈窕淑女，君子好逑。」字面上看，是一个男子在河边看见一位姑娘，睡不着觉，想着怎样把她娶回家。

不过汉代人讲《诗》，把这首诗读成了另一回事：它是在歌颂后妃的美德，教天下人夫妇有别、家庭和睦。〔据研究文献〕那位「窈窕淑女」，被读成了贤德的王后；那个翻来覆去睡不着的人，被读成了求贤若渴的君子。

字一个没动。

读法一换，同一首诗，在汉代的课堂上是德教，在今天中学的课堂上，大多讲成一首朴素的爱情诗。

你会问：哪一种才对？这一章先不忙着判。先看一件更朴素的事实：汉代的先生并不是故意歪着读。他们一代一代教下来，学生跟着先生那样读，读着读着，这就是《关雎》「本来」的读法。没有人觉得自己在改读。

读法一旦沉下去，就变成了「字本来的意思」。

◆ 三、金圣叹在书前写的那篇「读法」

再看一个更近的例子。

明末清初的金圣叹评点《水浒传》，在书的前面放了一篇短文，题目就叫《读第五才子书法》。〔据研究文献〕这篇文章不讲《水浒》讲了什么故事，专讲怎样读它。

他在里面总结了十五种「文法」，有的名字起得很形象：「草蛇灰线法」，说的是一条线索像草里的蛇走过、灰里的线拉过，若隐若现，一路埋下去；「背面铺粉法」，说的是要写一个人好，先把他旁边一个人写坏，靠对比托出来。〔据研究文献〕

你看，这是一个读者，把自己读出来的门道，写成了一套办法，放在书门口，交给后来的人。

后来的人拿着这套办法去读，真的读出了这些门道。读多了，这些名字也走出了书页。今天你说一部剧「草蛇灰线，伏笔千里」，没有人觉得在背古书，这四个字已经是日常话。

读法就是这样沉下来的：一个人读出一点门道，说出来，别人照着读，也读出来了；再有人接着说。久了，门道成了路，路成了习惯，习惯成了「读书就该这样读」。

◆ 四、费什说：读法在一群人手里

二十世纪的美国批评家斯坦利·费什，把这件事说得最透。

他有一个常被人讲起的小故事。〔据研究文献〕他连着给两个班上课，用的是同一间教室。上一节是语言学，黑板上留着几个人名，排成一列。下一节是英国宗教诗，他走进来，指着黑板上那几个名字，对学生说：这是一首宗教诗，请你们读一读。

学生们真的读了。他们从那几个名字里，读出了象征，读出了隐喻，读出了一层又一层的宗教意思。〔据研究文献，细节待核〕

黑板上其实只是上一节课留下的几个人名。

费什由此说，大意是：读者读出什么，不是文本单方面给的，也不是读者一个人随便想的，而是读者所在的那个读者群，教给他的读法决定的。他把这样的读者群叫作「阐释共同体」。〔核：大意〕同一个共同体里的人，读法相近，所以读出来的东西也相近；换一个共同体，同一串字就读成另一回事。

放回林悦的作业本上看：她那一班，她那位老师，她那套练习册，就是一个小小的阐释共同体。「热爱与赞美」是这个共同体读春天的标准读法。

◆ 五、课堂和书评，是怎样把读法焊进去的

读法沉下来，总要有个地方。最常见的地方有两个：课堂，和书评。

先说课堂。你回想一节语文课：老师先在黑板上写下「段落大意」，再带你一句一句划线。这一句是中心句，那一句是过渡句，这个词用得「传神」。你拿笔跟着划，划完在旁边写两个小字：「点题」。

这个动作，一年做几十次，六年做下来，已经几千次。你手里的笔学会了往哪儿落，眼睛学会了先找什么。到后来，哪怕没有老师在旁边，你读一篇陌生文章，也会不自觉地先找那句「中心句」。

板书、划线、批注、参考答案、考试，一环扣一环，把一种读法焊进了几百万个孩子的手感里。焊得越牢，大家越觉得：读文章，本来就是找中心句。

再说书评。一篇好书评，做的是两件事：替没读过的人，指出这本书该从哪里进；替已经读过的人，说出他们模模糊糊觉得、却没说出口的东西。

第二件事更要紧。读者看了书评，会有一种「对，我就是这么觉得的」的感觉。这时候，书评人的读法就悄悄渗进了读者自己的读法里。读者以为是自己想到的，其实是被书评带着看了一眼。

课堂是一个人对一群人，沉得慢而深；书评是一个人对一群人，沉得快而浅。两样东西合起来，就是一个社会里，大多数人读东西的手感的来处。

◆ 六、先说对在哪儿

费什对在哪儿，要说足。

第一，他看见了一件我们平时看不见的事：**你的读法不是自己长的。** 你读诗时在哪儿停，读小说时对什么警觉，看见一个比喻想到「抒情」还是「讽刺」，这些手感都是别人教的，或者是跟着别人学的。没有哪个人是赤手空拳读书的。

第二，他看见了读法有成员，有边界。一群人用同样的办法读，才有「读懂了」和「读错了」这回事。要是读法人人不同，谁也没法跟谁说「你读偏了」。

第三，他的黑板故事，戳中了一个很深的常识：以为文字自己带着意思、读者只管接收的那一派，在这里站不稳。黑板上明明只有人名，学生却读出了象征。

这些在什么条件下完全成立？在一个读法稳定的共同体里，成立得最好：一个班、一门学科、一个行当、一个年代。大家用差不多的手法读，读出差不多的东西，「读法决定读出什么」几乎一目了然。

不过费什的话，还有两处，需要往下看一层。

第一处，他说的「共同体」，读起来像一个早就站好的队伍，新来的人走进去，学会这队伍的读法。可是这个队伍自己是哪儿来的？总得有人最先那样读，有人接着读，才有队伍。

第二处，他的话容易让人以为，读者进了共同体，就只剩下照着读。林悦那天晚上抄了「热爱与赞美」，心里却留着另一句。这一句，是共同体没有教的。读的那一刻，挑和停的最后一下，仍旧落在读者自己那一格。

◆ 七、本书的说法：读法是主体那一格的手感

回到本书的三个词，把这件事重新排一遍。

本丛书总卷说过，任何一样东西，都同时带着三种属性：主体的属性，会挑、会认、会改；客体的属性，被瞄准、被揣摩、被摆在那里；互动的属性，在来回里起作用。〔见本丛书总卷《属性纠缠论》〕

读的那一刻，主体的属性落在读者身上：往哪儿看，在哪句停下，信还是不信，都是这一边在挑。第 17 章说过，一个读者是被一本本书教出来的。这一章接着问：那个会挑的手感，是从哪儿来的？

答案是：从别人的读里来。

你小时候跟着老师读课文，老师在某一句重重地停了一下，你就知道了「这里要紧」。你看过一部剧，有人在弹幕里说「这个伏笔三集前就埋了」，你下次看就会去找伏笔。你读一篇书评，书评人把一部小说读成了一个时代的隐喻，你之后再翻那本书，眼睛就会往那个方向看。

每一次这样的经过，别人的读都**回写**进了你的读：留下一点手感，沉在你这个主体里。许多这样的手感积在一起，就是你的读法。

所以，读法不是挂在读者外面的一套规则，是读者里面那个「会挑」的部分，长出来的样子。

这里要小心一个容易滑过去的地方。说「一群人教给你读法」，好像那群人是先站在那里的一个现成的东西，手里捏着一套读法，等着传给后来的人。本书不这样看。

那一群人，同样是在一次次读和说里聚出来的。金圣叹读《水浒》，没有一个叫「水浒读者群」的东西在等他；他读出了门道，说出来，有人接着读，这个群才一点点成形。读法沉下来，群跟着长出来；群长出来，又把读法沉得更深。两边是一起长的。〔本书的解释，待验〕

读法不是谁带来的，是一群人在读的来回里，一起沉出来的。

读法既然是沉出来的，就不是不会变的东西。

你可以拿一篇老课文问问身边不同年纪的人，是怎样读它的。六十岁的人，多半记得老师教的那一套：段落大意，中心思想，写作特点。三十岁的人，除了这些，还记得读书时偷偷看过的另一种读法，来自网上的帖子和朋友聊天。十五岁的人，常常先去看弹幕和短评，再回头读原文。

三代人读的是同一篇字，手里拿的却是三套读法。

每一套读法，都是它那个年代的读者群沉下来的：课堂主导的年代，读法由老师传；报刊主导的年代，读法由书评人传；网络主导的年代，读法由成千上万

的陌生人在评论区里互相传。传的渠道一换，读法沉淀的快慢、深浅、杂乱程度，也跟着换。

还有一件事值得停一下：读法被换掉的时候，常常没有人宣布。汉代的先生把《关雎》读成德教，到了后来，越来越多的人读出了它里面的相思和心动。那个转弯，不是在哪一天发了一道命令，是许多读者在一个又一个晚上，对着同样的字，读出了不一样的东西，慢慢沉成了新的路。

这样看，读法既是惯性，也是缝隙。惯性让一群人能互相听懂，缝隙让新的读者，有机会读出别人没读出的东西。

像周老师教案上那一栏「学生的另一种读法」，就是一道缝。缝开得不大，一年开一寸，二十年也开出了一间屋子。

◆ 八、只看一股会怎样

只看一股，这件事会走歪，朝三个方向。

只看共同体，会走到标准答案那里。读法沉得太实，成了「只有这一种读法」，林悦那句「热爱与赞美」就是这样。共同体的读法本来是帮人读进去的路，路修得太直、太窄，就成了围栏，不许有人在旁边蹲下来看一眼。

只看单个读者，会走到「怎么读都行」。每个人都有自己的读法，当然是真的；可是一个人的读法要是完全不跟别人对，他读出来的东西，就没有地方被人接住，也没有地方被人反驳。他自己读得再满，也只是自己和自己说话。

只看那串字，会走到「字自己会说话」。可是你拿一页陌生文字的书给一个不识字的人，他读不出任何东西。字要有人用某种读法去碰，才开口。

三股缠着，才有一次像样的读。你可以把这三股想成三个人合抬一口锅：字是锅，读者是抬锅的手，读法是大家一起走惯了的步子。少了锅，手空着；少了手，锅不动；没有步子，三个人会撞在一起，汤洒一地。

三股要缠着。字给出被读的机会，读者那一格去挑，一群人的读法回写进这一格，让挑有章法，也让章法留有缝。

◆ 九、一个完整的例子：周老师的课堂，周禾的书评区

周老师教了三十年语文，他对「读法是沉出来的」，有切身的体会。

他刚上讲台那几年，教一篇写父亲的经典课文，讲法是固定的：父亲爬过月台买橘子，儿子看着他的背影流泪，主题是父爱的深沉。教参上这样写，备课组这样讲，他就这样讲。学生考试也这样答，没有一个出错。

有一年，班上一个男生举手，问：「老师，我觉得那个儿子当时是嫌丢人，他心里其实有点别扭。后来写文章，才觉得愧疚。」

教室安静了一下。

周老师没有说对，也没有说错。他说：「你去课文里找，哪一句能支持你。」

那个男生找了两天，找出了几处：父亲穿过铁道时，儿子说他「迂」；两个人分手时，儿子觉得父亲的话「太聪明了」〔待核：课文原句〕。这几处，一直在课文里，以前没有人这样去读。

周老师后来在教案上加了一栏：「学生的另一种读法」。他说，他在那一栏里记了十几年，没有一次是为了推翻原来的讲法，而是想看看这篇文章还能怎样被读。

他说，每次这一栏多一条，他就觉得自己那一套「标准读法」松了一寸。

退休以后，他翻出这些教案，发现那一栏里，有一半的「另一种读法」，后来被新版教参收了进去，成了新的标准读法。

他笑着说：「当年那个嫌丢人的男生，现在是大学老师了。他要是知道，他那句话进了教参，不知道会是什么表情。」

这件事让他看见：读法的沉淀不是单向的。老师把读法传给学生，学生的一句话，也能回过头来，改写老师手里的读法。传和被改，是同一个来回。

再看周禾。她的小说在网文平台连载到第三周，书评区冒出一篇长评，是一位陌生读者写的。这位读者把「父女失散重逢」读成了一个时代的隐喻：说那个失散，是一代人被拆散的缩影。

周禾自己动笔时，没有想过这些。她读到那篇长评，觉得有点陌生，又有点心跳。

接下来几章，评论区里的话慢慢变了。越来越多的读者谈起「时代」，谈起「那一代人」。有人说，这部小说的重量在这里，不在情节。

她没有改一个字。过了些日子，她再读自己写的那一段码头送别，竟读出了那篇长评说的意思。

你看，这里的读法没有谁强加，是一篇长评先读出来，别人接着读，周禾自己最后也被这条读法带着，重读了一遍自己的字。**书评写的是一个人的读，留下的是一条让后来人往里看的路。**

◆ 十、放回日子里

回到林悦那天晚上。

妈妈又问了一遍：「你真觉得是热爱？」林悦想了想，说：「我觉得，是他那天心情好，看见云，就写了一句。」

妈妈说：「那你把这句话也记下来吧，抄在答案旁边。考试用那个，心里留这个。」

林悦的做法，你明天也可以试。选一篇你熟悉的文章，一首你背过的诗，或者一部看过很多遍的电视剧。先问自己：我一直是怎样读它的？这套读法，是从哪儿来的？是老师，是一个人的评论，还是身边朋友一起说出来的？

把这几个来源写下来，每个只写一句。

然后试一件事：找一个和你读法不同的人，聊十分钟。别争对错，只问他一句：你是在哪儿停下来的？

两种读法碰在一起，你会发现自己的读法里，有一些你一直当作「字本来的意思」，其实是一群人替你养下的手感。

你的读法里，站着一群你没见过的人。

这句话不是要你甩掉他们。那一群人替你省了很多力气，没有他们，你读每一首诗，都要从头摸索。只是知道他们在，你才有机会在某一天，在某一句前，自己多停一下。

带 走 的 话

读法不是读者天生的，也不是字自带的，是一群人在读和说的来回里，一起沉出来的；沉得再实，也要留一道缝。

小　账

这一章，三者是缠深了，还是缠浅了？深了：一条长评，沉进了评论区，又沉进了作者自己的重读。

这一处，哪一个被说成了先在那里的？「字本来的意思」里，那个不靠任何读法就能站住的意思。

想 一 想

1. 你读一首诗、看一部电影时，有没有一套「该这样读」的手感？它是从哪里学来的？

2. 你有没有一次，被别人一句话改掉了读一个东西的方式？那句话是谁说的？

◆

20

第 20 章

读者为什么死不了

◆ 一、你一定有过这样的时刻

周禾的小说连载到第七章，那天夜里她打开后台，看了一眼数据。

第七章，发出去三天，阅读：3。

她盯着这个数字，看了很久。三个点击里，有一个是她自己，发出去之后点开检查错别字的那一次。剩下两个，也许是路过的人，也许点进来，不到十秒就退了出去。

她把杯子推开，往椅背上一靠。这一章她改了四遍，里面有一句她很喜欢：「父亲把雨伞往我这边斜了一寸，自己的肩膀湿了半边。」她写的时候心里一热，觉得这一句，会有人懂。

现在，这一句躺在那里，像没写过一样。

你大概也有过这种时刻。发了一条很用心的朋友圈，没有人点赞；写了一封很长的信，对方一个字没回；做了一份认真的方案，放进了没人打开的文件夹。字都在，不过你心里清楚，它们没有真正「发出去」。

这种空落落的感觉，指向一个很朴素的事实：**字写下来，还不算数，要有人读，才算数。**

这一章要问的，就是这个「有人读」到底是什么。

◆ 二、三件老事：沉默的石头、封住的洞、没烧掉的稿

先看三件老事。

第一件是埃及的象形文字。公元四世纪末以后，再也没有人能读这些字。神庙的墙上、纸草的卷里，刻得满满的，整整一千多年，它们只是图案，一排排鸟、眼睛、芦苇和水波。〔据研究文献〕1799 年，拿破仑远征埃及的军队在罗塞塔发现了一块石碑，上面用三种文字刻着同一段话，其中有一种是希腊文，学者们读得懂。1822 年，法国学者商博良公布了他的破译。〔据研究文献〕从这一年起，那些墙上的字，才重新说起了话。

字没变，墙没变，变的只是：有人又能读了。

第二件是敦煌的藏经洞。洞里堆着几万件写本和文书，大约在十一世纪初被封了起来，一封就是近千年。1900 年前后，一位道士清理洞窟时无意中发现了它。〔据研究文献〕那些写本，在黑暗里放了一千年，字迹丝毫无损。它们在这一千年里，算是文学吗，算是历史吗？没有人知道，因为没有一个人读到。

第三件是卡夫卡的稿子。他在 1924 年去世前，托付朋友马克斯·布罗德，把他留下的手稿全部烧掉。布罗德没有照办，他把稿子整理出来，交给了出版社。〔据研究文献〕《审判》《城堡》，就这样走到了世界各地读者的手里。

这三件事放在一起看，说的是同一件事：字可以完好无损，可以被保存得很好，甚至可以刻在石头上，只要一直没有人读，它们就只是墨迹，只是刻痕。要变成文学，中间必须有一个读的人，在某一天，把眼睛放了上去。

◆ 三、先说对在哪儿

在前面的第 4 章、第 6 章，我们看过读者这一边的几位理论家。他们对在哪儿，这里要先说足。

巴特说，大意是：一个文本的统一，不在它的来源，而在它的去处，也就是读者。〔核：大意〕姚斯和伊瑟尔则分别指出：读者带着自己的期待走进书里，书里又留着空白，等着读者来补。〔核：大意〕

他们看见的是这样一件事：**没有读，就没有意义落地的那一下。** 作者可以满怀心意地写，文本可以结构精巧，一句话要变成一个人心里的震动，必须经过读者。

这一派的看见，在什么条件下完全成立？在读的那个时刻，成立得最彻底。你坐在灯下，翻开一页，读到一句停了下来，眼眶发热。这一刻，没有作者在场，没有任何人替你读，意义是在你这里发生的。读者中心的那些话，在这一刻都是实话。

巴特那篇文章里还有一句常被人记住的话，大意是：读者的诞生，要以作者的死亡作为代价。〔核：大意〕这句话说得很漂亮，也有它的用意：在他之前，读者长期被当成作者身后的陪客，他要把读者请到前台。

不过，这句话里藏着一个前提：读者的位置要靠别人让出来，读者才有。这等于说，读者本来是缺席的，等作者退场，才登台。

本书对这一点有不同的看法。**读者不必等谁死了才出生，他在写的第一笔，就已经在了。** 这一点放到后面说清。眼下先记住：这一派对读的那一刻看得很准，可是它还有一个没有说破的地方，需要往下看一层。

◆ 四、本书的说法：读者是「挑与停」的那一格

前面几编说过，作者不是先在的，文本不是一块石头。这一章对读者也要问同样的问题：读者是谁？

一般的想法是，读者是一个人，坐在书前，等着接收。本书不这样看。

本丛书总卷讲过三种属性：主体的属性，会挑、会认、会改；客体的属性，被瞄准、被揣摩、被摆在那里；互动的属性，在来回里起作用。〔见本丛书总卷《属性纠缠论》〕读的那一刻，主体的属性落在读者这一边。

读时的主体，主要做两件事：**挑**和**停**。

挑，是在许多东西里选这一本，不选那一本；选这一页，不选那一页；选这样去读，不选那样去读。停，是读到某一句，脚步慢下来，心里动了一下，或者皱了皱眉头，想了想，倒回去再看一遍。

你可以回想一下自己读过的任何一本好书。你对它的记忆，其实是由几个点连成的：在某一页笑了，在某一句停了很久，在某一章合上书发了半天呆。这些点，就是你的挑与停。

所以，**读者不是一个坐在书前的人，是读的时刻里，挑与停落下来的那一格**。

这样说有三个好处。

第一，读者和人可以拆开。同一个人，上午刷手机时，眼睛滑过几百条，没有一条停过，那时候，读者那一格是空的；下午翻开一本旧书，在一句话前停了五分钟，读者那一格才真的有了人。

第二，读者和作者可以叠在一个人身上。作者写完一句，退后一步，把这句话当陌生人的字看一遍，觉得「这里太满」，这时候，他已经在读者那一格里了。写一章稿子，作者要在写与读之间来回换几十次位。每一个作者，都是自己的第一个读者。

第三，这一格可以由一个人占，也可以由一群人占。上一章说的那一群人，在评论区里一起读，也在这一格里。

◆ 五、没人读的字，只是墨迹

回到开头那个数字：阅读，3。

有人会说：字都发出去了，读不读是另一回事，文学已经产生了。

本书的回答是：产生的是字，还不是文学。

字是什么？是写与读之间的那一根线。它一头牵着挑的手，一头牵着被瞄准的眼睛。线只拉出去一头，另一头空着，那就不是一根线，只是一段悬在半空的绳子。

所以，一页字要是从来没有被读过，它的状态，和石头上的刻痕没有区别。它有可能被读，这一点不假；「有可能被读」，和「被读了」，隔着整整一个读者。

这并不是说，没人读的字就一文不值。卡夫卡的稿子，在他去世前一直压在抽屉里，后来被读出了分量。你要看清：让它有分量的，是后来那些读它的人。在他们没读之前，那些字只是在等。

等待的字和被读的字，不是同一种东西。前者是一堆可能性，后者才是一次发生。

有人会反驳：我写日记，从来没给人看过，那它算什么？

日记也有读者。写完一页，你合上本子，隔几天翻出来再看，这时你已经站在读者那一格里了。你读着上周的自己，会笑，会皱眉，会觉得「那时候怎么那么傻」。这个读的人，和写的人，是同一个名字，却不是同一个位置。

真正没有读者的字，是连作者自己也从来没有回头看过的字。那样的字，写下的那一刻，就已经只是动作，不是话。

◆ 六、读者为什么死不了

现在可以回答这一章的题目：读者为什么死不了？

有人会想象一个场景：读者被杀光了。没有人再读，所有的书都落满灰。

可是你想一想，这个场景能成立吗？

第一，写的人一落笔，读者就已经在了。作者写字时，心里总瞄着一个人：给谁看，要他怎样想。这个人，就是读者那一格在写的时刻里的样子，被瞄准，被想象，被写进每一个词的选择里。

传说白居易写了诗，要念给一位老妇人听，听不懂的地方就改。〔据说，出处待核〕这件事是真是假，可以再查；它说出了一个许多写作者都知道的事：**读者不是等在文章写完之后才出现，他在写的时候就已经被一笔一笔生出来了。**一封家书里的「你」，一篇作文里的「老师」，一条朋友圈里的「那个人」，都是写的时候就被生出来的读者。

你自己也能验证。给母亲发一条短信，和给领导发一条，哪怕要说的是同一件事，字眼也不一样。对母亲，你会多写一句「别担心」；对领导，你会先写一句「打扰了」。收信人还没有读，你已经按他的样子，把字挑了一遍。

第二，读者那一格，不属于任何一个具体的人。具体的某个读者可以走开，可以不读，可以死去；那个「读的时刻里挑与停落下来的格子」，只要有字落地，就会有人再来站上去。罗塞塔石碑沉默了一千多年，那一格空了一千多年，石碑一直在那里，格子的位置没有消失，等到有人又能读，这个位置就被占上了。

第三，读者那一格，是被一次次读出来的，也是被一本本书教出来的。第 17 章说过，一个人第一次读懂一本书的那个晚上，他变成了另一个读者。第 18 章说过，同一个人，十年之后是另一个读者。第 19 章说过，一群人的读法沉下

来，成了每个人读的手感。读者每一次都在被生出来，不是先站在那里，等着被杀。

所以，**读者死不了：只要有字落地，就有一格在等人挑、等人停；这一格被一次次读出来，没有哪一回读，能把它读没。**

◆ 七、周老师的一根手指

再看一个读法很朴素的人。

周老师读女儿的小说，有一个习惯，用一根手指。他不用笔，也不用手机划线，读到哪一行，食指就慢慢移到哪一行。读到快的地方，手指走得飞快；读到一句话，手指停住，在那一行下面压一下。

女儿笑他：「爸，你这是在读，还是在摸盲文？」

他说：「手指停的地方，我的心就停了。」

那一晚，周老师读第七章，手指在「雨伞往我这边斜了一寸」那一行，停了很久。他没有说话，把手机放下，去阳台站了一会儿，回来只说了一句：「这一章可以。」

你看，这句「可以」，对周禾来说是一场大事。因为她知道，父亲不轻易评论，更不轻易停手指。那根手指停下来的地方，就是读者那一格落下来的地方。

后台上那个「3」，没有告诉她这些。数字只数了人头，没有数手指停在哪里。

这也是为什么，周禾后来不再只盯着阅读数。她开始留意另一些东西：哪一章下面有人写了长长的话，哪一句被人截了图，哪一段被读者在评论里原样抄了出来。这些，都是手指停过的地方。

◆ 八、只看一股会怎样

只看一股，这件事会怎样走歪？

只看「挑」，会走到点击。现在许多平台的后台，数的就是「挑」：有多少人点开了这一章。点开不等于读。周禾那三个阅读里，有一个是她自己，有两个，也许在十秒之内就退出了。只有挑，没有停，读者那一格是虚的。

有一种说法，说「今天的读者越来越少了」。其实有可能是另一种情形：挑的人很多，停的人很少。

只看「停」，会走到被迫。孩子被罚抄课文，在同一页停了半小时，他心里想着的是别的事。停，要是不带着自己挑的那一下，只是身子在那里。

只看「人」，会走到统计。你说读者有多少，他们是什么年龄、什么职业，这些都是真的，不过它们说的是一个个人，不是那个读的时刻。同一个人，在不同时刻，可以是读者，也可以不是。

只看「机器」，这是眼下才出现的一种走歪。后台、推荐、摘要，都能替你挑；你什么也没停，也能拿到一份「读过」的结果。这件事第六编要细讲。眼下只提醒一句：读者那一格，不能被别的东西悄悄代占。

挑和停，缠在一起，才是读。

◆ 九、一个完整的例子：县图书馆里的一本旧书

孙阿姨六十一岁，在一个县图书馆管借书，管了二十多年。

库房最里面，有一本 1983 年出版的诗选，借书卡上只有三个借出记录，最后一个是 1991 年。三十多年，这本书再没有人碰过。孙阿姨擦书架时翻过它，印象里是一本普通的书。

去年秋天，一个十七岁的男孩来借书。他在诗歌那一排站了很久，随手抽出这本，翻了几页，说「就这本」。

三天后，他来还书，在柜台前站了一会儿，问孙阿姨：「阿姨，这本书里有一首，叫《夜归》，你读过吗？」

孙阿姨说没读过。男孩说：「写的是一个人半夜骑车回家，路灯一盏一盏往后退。我昨天晚上读到那一句，在床上坐了好久。」

他走了以后，孙阿姨站在书架前，把那首诗从头读了一遍。她说，读到「路灯一盏一盏往后退」，她想起了自己丈夫年轻时，每天晚上骑车来接她下夜班。

这本书，在库房里躺了三十多年。三十多年里，字一个没变。可是这一年秋天，它同时多了两个读者：一个十七岁的男孩，一个六十一岁的图书管理员。他们读的是同一首诗，停的是同一句，想起的是完全不同的事。

你看这里发生了什么。诗人在1980年代某个夜里写下这首诗时，他瞄准的是一个他不认识的读者。三十多年后，这个读者以男孩的样子出现了，又以孙阿姨的样子出现了。他们各自挑了这一本，各自停在了这一句。那首诗在这一刻，才真正完成了它的一次落地。

在那三十多年里，那首诗死了吗？没有。它在等。而那个等它的位置，从来没有消失过。

孙阿姨后来做了一件小事。她找出一张便签，写了一句「路灯一盏一盏往后退，我也想起了一个人」，夹在那一页。下一个借走这本书的人，翻到这里，会先读到她的字，再读到诗。

她没有想过这是什么。这张便签，让那一页多了一层：诗，加上两个读者留下的痕迹。书又往前走了一步。

◆ 十、放回日子里

回到周禾那个夜晚。

第二天早上，她打开后台，发现第七章下面多了一条留言：「读到『雨伞往我这边斜了一寸』，我停了三遍。我爸以前也这样，我一直没想起来。」

留言的人，网名叫「晚风」，只留了这一句。

周禾把这条留言看了一遍又一遍。她没有回复很多，只打了六个字：「谢谢你停下来。」

她说，那一刻她才觉得，第七章是真的发出去了。

你明天可以试一件事。读完任何一篇你觉得好的东西，不管是一本书、一首歌词、一条长长的微博，别只点一个赞。找一句让你停下来的话，用一两句话告诉作者，或者告诉身边的一个人：我在这里停了。

这一句，就是你这个读者，在那个字上落下的一格。

字的那一头，也许是一个你永远不会见到的人。他收到这一句，不一定回你，可是那一天，他写下的字，终于有了一个落脚的地方。你替他把线的另一头，接上了。

一个字，被人停下来读过一次，才算真的发出去了。

◆ 十一、本编总判断

这一编四章，写了读者怎样一次次被生出来。

第 17 章说，读者是被书教出来的，一个人第一次读懂一本书的晚上，他变成了另一个读者。第 18 章说，同一个人，十年之后是另一个读者，读者在时间里长。第 19 章说，读法不是天生的，是一群人沉淀出来的，读者那一格里，站

着许多不在场的人。这一章说，没有读，字只是墨迹；可是只要有字落地，读者那一格就在等人。

读者不是先坐在书前的人，是读的那一刻里挑与停落下来的一格；它被一本本书教出来，被一群人的读法养出来，也被每一次读重新读出来，所以字落在哪里，哪里就有读者在。

第二、三、四编，各救活了一个：作者是发生的，文本是发生的，读者也是发生的。不过它们是分开救的。第五编要把这三个放回同一个现场：在一次具体的文学发生里，看它们怎样同时被生出来，又怎样互相缠住。

带走的话

没人读的字只是墨迹；读者是读的时刻里挑与停落下的一格，字落在哪里，哪里就有一格在等人。

小　账

这一章，三者是缠深了，还是缠浅了？深了：一首诗在书库里躺了三十年，一个男孩和一位管理员，各停在同一句上。

这一处，哪一个被说成了先在那里的？「读者越来越少」里，那群被当成现成数字的读者。

想一想

1. 你最近一次真的「停下来」读一段文字，是什么时候？停在哪一句？
2. 你写过的东西里，有没有一篇是写的时候就在对着某一个人说话？那个人，后来读到了吗？

◆



第　五　编

三者缠在一起：文学发生

导　语

这一编五章，要把前三编分头救活的三个，放回同一个现场。

第 21 章先站到一个具体的夜晚里，看一首诗从写下到被念出，作者、读者、文本怎样同时被生出来。第 22 章看三者缠在一起的三种样子：读者改写作者，文本改写作者，读者变成作者。第 23 章回过头，问三派理论为什么都对一半。第 24 章问什么叫经典，答案是纠缠的深度。第 25 章把文学史的流派兴衰，改写成缠法的变迁。

前三编是分开救的，作者、文本、读者各自都活了。这一编要让你看见的是，它们从来不是分开活的。

21

第 21 章

一次文学发生的现场

◆ 一、你一定有过这样的时刻

你大概在一个场合里，听过有人念一段话。

可能是婚礼上，新郎拿出一张折了几折的纸，念给新娘听。可能是毕业典礼，一个同学代表全班念了一首小诗。也可能是追悼会，有人站起来，用发抖的声音念了几行字。

念的时候，全场会安静下来。

你有没有想过，这一刻，到底是什么在起作用？那张纸上的字，在家里的书桌上，也是同样的字，没有人为它安静。念的人，平时也许话不多，没有谁把他当作「会写东西的人」。听的人，也不是专门来「读文学」的，他们是来参加婚礼、毕业典礼、追悼会的。

就在这一刻，字、念的人、听的人，忽然凑成了一件事。有人说，那一刻「像诗」。

前面三编，我们分头看了作者、文本、读者。这一章要做的，是把镜头对准这样的一刻，问：它是怎样发生的?

◆ 二、有的诗，把现场一起写了进去

先看两件旧事。

唐代的李白有一首很短的诗：「李白乘舟将欲行，忽闻岸上踏歌声。桃花潭水深千尺，不及汪伦送我情。」

这首诗的好处，在第二句：他已经坐上船，正要出发，忽然听见岸上有人踏着节拍唱歌，是汪伦来送他了。诗里写的不是一个人的感想，是一个现场：船、水、岸、歌声、两个人。读这首诗的人，也被一下子拉进了那个现场里。

再看一件。东晋永和九年，王羲之和一群朋友在兰亭聚会，饮酒赋诗，他写下了《兰亭序》。据说，他酒醒之后，又试着重写了好几遍，却再也写不出当时那一份神采。〔据说，出处待核〕

这个传说是真是假，可以再查。不过它说出了一件事：有一些字，是从一个特定的时刻里长出来的，换了时刻，同样一个人、同样一支笔，也再生不出来。

第一编那三场谋杀，说到底都是把这样的现场拆开了。作者中心论盯着船上的李白，读者中心论盯着岸上踏歌的汪伦，文本中心论盯着纸上那二十八个字。每一派都有道理，不过汪伦的歌声、李白的船、那二十八个字，缺了哪一样，这首诗都留不下来。

这两件事让我们看见，**文学总是发生在一个具体的地方、一个具体的时刻**。后来在书架上排好队的《赠汪伦》《兰亭序》，是那一刻沉淀下来的东西。

◆ 三、先说对在哪儿：分头救的办法

前三编的办法，是分头救。

第二编救作者：作者不是写作之前就在的那个人，是写作一次次生出来的。第三编救文本：文本不是一块石头，是一串每次被抄、被印、被译、被读都要重新落地的字。第四编救读者：读者不是坐在书前的接收者，是被一本本书教出来、又在每一次读里被读出来的。

分头救有它的好处。把一个东西从三者里拎出来，放在灯下看清楚，它的来历、它的变化、它怎样死不了，都能看得更细。

它完全成立的条件是：你想看清其中一个，其余两个暂时当作背景。

不过一旦想问「文学到底是怎样发生的」，这个办法就不够了。因为在一个真实的现场里，三个东西没有一个是暂时当背景的。它们同时在场，同时起作用，也同时被改变。分头救了三个活人，还要问：这三个活人怎样一起过日子?

◆ 四、本书的说法：一次发生，三样东西一起被生出来

先把全书的判词摆出来：

作者、文本、读者都不是事先摆在那里的东西，而是在每一次文学发生里一起被生出来的。三者缠在一起，才有文学；杀掉任何一个，那次发生就散了，所以谁也死不了。

这句话里最要紧的是「一起」。作者不是先在，文本不是先在，读者也不是先在。它们不是三个演员，各自站在台上，等灯亮了开演。它们是同一场演出里，一起被灯光照出来的人影。

要看清这一点，需要三个词。本丛书总卷讲过：任何一样东西，都同时带着三种属性。

主体的属性：会挑、会认、会改。客体的属性：被瞄准、被揣摩、被摆在那里。互动的属性：在来回里起作用。〔见本丛书总卷《属性纠缠论》〕

用在文学上，是这样落位的。

写的时刻：作者一方显出主体的属性，挑这个词，删那一句；未来的读者显出客体的属性，被瞄准，被想象；写出来的字显出互动的属性，是两头之间的那根线。

读的时刻：主客换位。读者一方显出主体的属性，在哪句停，信还是不信，由这一边挑；作者反倒显出客体的属性，被揣摩，被读出来；字仍是互动的属性，还是那根线，只是线的两头掉了个儿。

字是写与读之间唯一不换位的那根线。作者和读者，是随着时刻换位的两个位置。

这里说「生出来」，不说「显出来」，有它的用意。「显出来」像是幕布拉开，原来就站在后面的人露了脸。「生出来」是说，在这一晚之前，没有「会写的陈凯」，没有「听诗的亲戚」，也没有那首有声音的诗；这一晚过了，才有。

也要说清楚：三者缠在一起，不是说三方各占三分之一，谁也没有功劳。陈凯那一夜的挑与删，是真的；小雨的调子，是真的；母亲的耳朵，也是真的。每一份都具体，只是离了另外两份，都立不住。

所以，一次文学发生，不是「作者把意思放进文本，读者再把意思拿出来」这样一条单行路。它是一个来回：写的时刻有一个落位，读的时刻换一个落位，换过去以后，读的东西又回头改变写的人。三种属性，缠着，换着。

◆ 五、一个夜晚：陈凯写下四行字

现在来看一个具体的夜晚。这是一个虚构的人，但你大概能在身边找到他的影子。

陈凯，二十九岁，在城里送外卖，老家在南方一个小县城。

那天夜里一点四十，他站在一家便利店的屋檐下，等一个订单。电话是半个小时前打来的：他爸走了，是突发的，没有拖。

他没哭。他把电动车停在檐下，掏出手机，打开备忘录。没有想好要写什么，手指就开始动了。

他先打了三个字：「我想你」。

看了一眼，删掉了。他觉得太满，太像别人写的。

他接着打：

「爸，你教我骑车的那条坡，我一天送三十趟。你说下坡不要捏死刹，我今天捏了一路。」

打完这四行，他停住了。他没有再往下写。

你看这个写的时刻里，发生了什么。

陈凯是主体：他在挑。他先写了「我想你」，又觉得不对，删掉。这一删，是他写作里第一次认出「什么不是我要的」。就在这一删里，这个会写的陈凯，才显了出来一点，在这之前，他从来不觉得自己会写东西。

那个被瞄准的读者呢？他没有想过要发表，也没有想过要给谁看。不过他脑子里有一个人，是他妈。他妈识字不多，他写得很短，字很简单，一句一行，像是预备着有人慢慢念出来给她听。他没有意识到，每一个词都是照着这个人的耳朵挑的。

字呢？四行字，躺在备忘录里，是整个夜晚里最小、最轻的一样东西，也是唯一能被带走的一样。

你看，这一个写的时刻，三种属性已经都在了：陈凯的挑与删，是主体；那只想象中的母亲的耳朵，是客体；四行字，是把两头连起来的线。三样东西，在一部手机的小屏幕上，缠在了一起。

这时的缠，还很浅。字只有他一个人看过，耳朵只是想象。要缠深，得等线的另一头真的有人拉。

◆ 六、三天后：灵堂里的那一刻

三天后，陈凯在老家的灵堂里。

按老家的规矩，出殡前一晚，要有人在灵前说几句话。舅舅点了他的名：「凯，你来说两句。」

他站起来，嘴张开，一个字也说不出。他的手伸进口袋，摸出了手机，屏幕上亮着那则备忘录。他没有念，他把手机递给了身边的表妹小雨，低声说：「你念吧。」

小雨二十三岁，是个护士，平时说话利落，一口普通话夹着乡音。

她接过手机，开始念。

前两行，她念得很平，像在交班。念到第三行，「你说下坡不要捏死刹」，她的声音忽然松了，调子往下沉了一沉，是老家送葬时女人们哭的那种调子，一句一落，拖着长音。她自己没有意识到，那个调子是从哪里钻出来的。

最后一行「我今天捏了一路」，她念完，停住了。屋里没有人说话。过了很久，陈凯的妈妈在椅子上点了点头，说：「他就是这么教的。」

舅舅说：「对，他教我也是这么教的，下坡别捏死。」

这一刻，读发生了。

小雨是主体：她在挑。她挑了怎样断句，在哪一行放慢，把哪一个字拖长。她手里的字没有变一个，可是她把这四行字，念成了一首有声音的东西，声音里带着老家的调子。

在场的人是主体：妈妈点头，舅舅应声，他们在各自的地方停了下来。每个人停的地方不一样，妈妈停在「捏死刹」，舅舅停在「教我骑车」，有个老人家停在最后一行之后的那一阵沉默里。

陈凯反倒成了客体。所有人都在看着他，揣摩这个平时不吭气的外卖员，心里竟然装着这样的话。他自己站在那里，成了一个被读的人。

◆ 七、三个东西，同时被生出来了

现在回头看，这一晚发生了什么。

你问：谁是作者?

三天前的陈凯，是个送外卖的。他自己都不觉得自己是个「写东西的人」。可是那四行字写下来、删掉一句、被念出来、被一屋子人听见以后，舅舅在灵堂里第一次说：「凯，你还会写。」这个「会写的陈凯」，是在这件事里长出来的。他以前并不是。

你问：谁是读者?

灵堂里的人，之前是来奔丧的亲戚、邻居。没有一个人是奔着「读一首诗」来的。可是小雨一念，他们中间有了一批听的人：这一刻，他们成了读者。这个「读者」，是被那四行字生出来的。以前并不存在。

你问：谁是文本?

备忘录里的四行字，是一小串文字。到了灵堂里，它有了声音、有了停顿、有了小雨那个往下沉的调子，有了最后一行后面那阵沉默。陈凯写的时候，最后一行后面是空的；这个空，在灵堂里被满屋子的人一起填上了。它不再是备忘录里那串字了，它长出了一个新的身体。

三个东西，同时被生出来。

而且谁也离不开谁。拿走陈凯那一夜的挑与删，没有这四行字；拿走四行字，小雨无字可念；拿走小雨和那屋子听的人，四行字就永远躺在手机里；拿走陈凯母亲那个被瞄准的耳朵，这四行字，就写不成这个简单的样子。

一次文学发生里，任何一个拿走，那一次就散了。

事情还没完。

灵堂的事过去以后，陈凯回到了城里，重新送外卖。有一晚，他在等单的时候，又打开了那则备忘录，把「我今天捏了一路」读了一遍，在后面加了一个句号，又删掉了。他想起小雨念到这里停住的那一下，觉得最后那一行之后，不应该再有字了。

那个空，原来是句子的一部分。

还有一件事，陈凯是后来才想明白的。灵堂里的那一念，缠得很快：几十秒里，写的人、念的人、听的人，就一起把这首诗生了出来。声音散得也快。第二天出殡，没有人再念第二遍，那个往下沉的调子，小雨自己都复不出来。留下来的，只有手机里那四行字。

快，是现场的好处；留不住，是现场的难处。写下来的字能留，不过一旦只剩字，那天晚上屋子里的东西，就丢了大半。

这一点，第五编后面会再说。唱的时代和印的时代，各擅其长，各缺一半。

这就是回写：读的那一刻发生的事，回头改了写的人。他以前觉得诗要「写满」，现在明白，有些地方要留给别人填。

◆ 八、一个晚上，主客换了几次位

把这一晚再慢慢走一遍，只看谁在哪个位置。

一点四十，陈凯写。他是主体，挑，删；妈妈那只被想象的耳朵是客体，被瞄准；字是线。

写完，他把四行字从头看了一遍。这一看，他已经站到读者那一格里了：他在揣摩自己刚写下的东西，「是不是太满」。写的人和读的人，是同一个陈凯，换了位。

灵堂里，他把手机递出去。这一递，主体的位置交给了小雨。她挑断句，挑停顿，挑哪一个字拖长。陈凯退到了客体的位置，被一屋子人看着，被揣摩。

小雨也不只是读。她把调子沉下去的那一下，是在往字里添东西。那一下添的，不是陈凯写的，也不是她事先想好的，是老家的哭腔，从她嗓子里自己钻出来的。读的一刻，同时也是写的一刻。

听的人最后一次换位：妈妈点头那一下，说了一句「他就是这么教的」。这一句，是读者开口，把自己读到的东西，说成了新的字。

你看，一晚上，陈凯做过作者，做过读者，做过被读的人；小雨做过读者，也做过添字的人；母亲做过听的人，也做过开口的人。**没有一个位置是谁的，位置是在来回里，一个接一个被占上、被让出去。**　只有那四行字，从头到尾，在这些位置之间，一动不动。

◆ 九、只看一股会怎样

把这个现场拆开，只留一股，看看剩下什么。

只留作者：陈凯那一晚的悲痛是真的，不过悲痛本身，还不是诗。它在他的胸口，在手机的备忘录里，要等到有人念、有人听，才成为一件在别人那里也成立的事。只有作者，是一个人的憋闷。

只留读者：小雨的声音很动人，她念的不是自己想的，是一串她没有写过的字。听的人哭了，哭的也是那串字里装着的那个父亲。没有字，没有陈凯，读者无处可读。

只留文本：四行字躺在备忘录里，像一个已经装好、没有寄出的信封。它完整，也安静，它此时还不是一次发生。

只留互动，也就是那根线本身：设想四行字被印在纸上，贴在灵堂的墙上，没有人念。字一个不少，屋子里也许一样安静。那一晚的东西，却缺了一大半，因为线的两头，没有人在拉。

三股缠着，才有这一晚。

◆ 十、放回日子里

陈凯后来又写了几首。他说，写的时候，脑子里总有一个人在听，有时是他妈，有时是小雨，有时是那个站在灵堂角落、停在沉默里的老人家。

他没有再想做一个「诗人」，也没有去找人评他的诗好不好。他开始留意自己的挑与删，觉得手机里的备忘录，有了一点分量。

你明天可以试一件事。找一个你信得过的人，把你写过的一段话，念给他听，不要看他，念完，让他告诉你，他在哪里停了一下。

你会发现，同样的一段字，一念出来，你自己也在听，你会听见哪里太满，哪里该留空。

要是你不好意思念给别人，就念给自己听，用手机录下来，放一遍。放的时候，你已经成了自己的读者，那个「刚才写的我」，成了被你揣摩的人。有人第一次听见自己的声音，会觉得陌生，那种陌生，就是主客换了位。

那一刻，你同时做了三件事：写的人，念的人，听的人。

三件事在几秒钟里发生，你却分不出先后。这正是现场的样子：不是先有作者，再有文本，再有读者，而是一起冒出来，一起落了地。

文学发生在一个具体的夜晚里：三个东西，同时被生出来，谁也没有先到。

下一章要看的，是这样的现场里，三者缠在一起的几种不同样子：有时是读的人把写的人改了，有时是字自己把写的人拖着走，有时是读的人干脆拿起了笔。

带走的话

一次文学发生，作者、读者、文本同时被生出来；写的时刻和读的时刻，主客换位，字是唯一不换位的那根线。

小　账

这一章，三者是缠深了，还是缠浅了？深了：一首四行的小诗，在一个夜晚里，把作者、读者、文本一起生了出来。

这一处，哪一个被说成了先在那里的？「他本来就会写诗」里，那个现成的诗人。

想一想

1. 你听过的最难忘的一次「念」，是在什么场合？那一刻，你是哪一个：写的、念的，还是听的？
2. 你有没有写过一句话，是在别人读过以后，才明白它为什么好的？

◆

22

第 22 章

纠缠的三种样子

◆ 一、你一定有过这样的时刻

你在饭桌上讲过一个笑话吗?

讲到一半，对面的人没笑，只是眉毛抬了一下。你的下一句话立刻变了：铺垫缩短，最好笑的那个词提前，或者干脆换了一个说法。

等你讲完，满桌人笑了。散席以后你回想，发现那个笑话已经不是出门时带着的那一个。它是在这张桌子上，被一双抬起的眉毛改过的。

这件事没有谁做错。说话的人从来不是一个人把话说完的，听的人一直在往回传：一个表情，一声「啊？」，一阵沉默。

文字也一样，只是慢一些，隔着屏幕，隔着日子。传回来的东西有三种：读者的反应，文字自己的走势，还有读者伸过来的手。

这一章就讲这三种。每一种，找一个具体的人，守住一个具体的晚上。

先说一个词，免得后面绕。本书说的「回写」，指长出来的东西回头改写那个长出它的人。笑话回头改了讲笑话的人，就是一次回写。

◆ 二、第一种：读者改写作者，从连载说起

读者改写作者，最老的办法是连载。

一部小说一期一期往外放，读者在两期之间说话，作者在下一期之前听见。中间隔着的，只是几天，或者一夜。

英国的狄更斯，是十九世纪连载的大户。他的长篇小说多半先分期出现，一期一期地卖。据说《老古玩店》连载到后半，读者都在替小女孩耐儿的命运担心，有人守在码头上，等船一靠岸，就朝船上的人喊：耐儿还活着吗？〔据说〕

这个故事被讲得太美了，细节拿不准。不过连载期间读者盯着人物命运不放，这一层，研究文献里没有人怀疑。〔据研究文献〕

《远大前程》的结局也常被人提起。据研究文献，狄更斯起先写的收尾偏冷，后来听了朋友的意见，改成了留一线希望的版本。〔据研究文献；经过的细节〔待核〕〕

这位朋友算不得读者大众，却是最早读到稿子的读者之一。他一开口，作者笔下的人物就换了去处。

中国的例子，常举张恨水（1895—1967）。他的《啼笑因缘》在上海的报纸副刊上连载，红极一时。据说读者为了书里几个人物的结局，来信不断，各有各的主张。〔据说；年份、报名与细节〔待核〕〕本书只取大意：报纸小说的作者，是每天交稿的人。今天这一段写完，明天那一段还没想好，中间隔着一整天的街谈巷议。

连载的作者，写的时候耳朵是竖着的。

这样写出来的小说，有一个旁人看不见的特点：它的下一页，是在上一页的回声里长出来的。读者每喊一声，那一声就落进了下一页的纸纹里。

在一本写完才出版的书里，这层回声被抹平了。我们捧着一本印好的书，会觉得它从一开头就是这个样子。连载把这层回声摆在明处：它让你看见，一本书是怎样被一群看不见的人，一页一页听出来的。

这个办法今天被网络文学推到了极端。读者可以在每一段话的旁边直接留言，叫作段评；可以隔三差五催更；一章发出去，几分钟内就有人回应。作者和读者之间的那层纸，薄成了一个屏幕。

◆ 三、周禾的那个晚上

周禾的第 41 章，晚上九点发出去。

十一点，她打开后台，段评已经八百多条。她盯着其中一条，被顶在最上面：「爸爸这么快就认出女儿，太假了。认了就没戏了。」

她的第一反应是生气。她原本就打算在第 42 章让父女在医院的走廊里相认，伏笔埋了二十几章，一条一条都是奔着这一天去的。

她把手机扣在桌上，去倒了杯水。

回来再看，下面有几十条说同样的话：「想看他们再错过一次。」也有人说：「我要他当场哭。」还有一条很短：「别让他哭，他不是这种人。」

你看，同一个屏幕上，读者的话并不一致。有人要她快，有人要她慢；有人要眼泪，有人不要。

周禾那一晚做的事，是把这些话读了一遍，又读了一遍。她读的时候，身份换了：她成了读者，那些留言的人倒成了她要揣摩的对象。「她们到底想要什么？她们没说出来的又是什么？」

最后她把相认往后挪了三章。第 42 章里，走廊上多了一个场面：父亲在自动贩卖机前，替一个陌生的年轻女人买了一瓶水，递过去，没有认出她。

她没有照任何一条留言写。要眼泪的，没给；说太假的，只给了一半。

可是这一章里，处处有那些留言留下的形状。

读者的反应，要经过作者的「认」，才变成作品里的一笔；没有这一道认，反应只是反应，成不了文字。

这一点要说清，免得误会成「读者说了算」。说了算的话，周禾只需要挑票数最高的那一条照写，那样的稿子是有的，常常写得很急，很散，写到后来谁也不认得。周禾那一晚的功夫，恰恰是在八百条里听出哪一句是冲着这本书的骨头来的，哪一句只是一时的情绪。

第二天晚上，第 42 章发出去。留言里有人骂她拖，有人说那瓶水看得她眼睛发酸，还有一个人只写了四个字：「他认出来了？」她盯着这四个字看了很久。她没有回，因为答案要留给第 45 章。

半年前，她会把所有留言都当成命令。半年后，她读得出哪些话是在帮她，哪些话是在拉她。这个会读留言的作者，是被留言一条条教出来的。

◆ 四、第二种：文本改写作者

第二种纠缠，不靠任何读者，一个人关着门就能碰上。

写东西的人，常常说起一种感觉：写着写着，人物不听话了。

据说俄国诗人普希金说过一句话，大意是：你们想想，我的塔季扬娜出了个什么花样，她竟然嫁人了，我万万没想到。〔据说；原话与出处〔待核〕〕这句话被一代代作家引用，是因为太多人有过同样的经历：计划里的人物，到了某一页，自己拐了弯。

另一些作家说，是句子在拉着自己走。第二句的节奏定了，第三句要跟上；一个人物取了名字，名字里的音就开始要求他说什么样的话。

周老师教了三十年语文，批过的作文数不清。他说过，学生写着写着跑了题，红笔批一个「离题」，是容易的。难的是看出来：有些跑出去的，比原来的题还好。

这些说法不必全信，也不必全当玄虚。本书取其中最朴素的一层：字写下来以后，就在纸上了。它有自己的分量，下一笔要接着它写。

◆ 五、小罗的那个夜班

小罗二十九岁，是一家医院的护士。

医院内刊要一篇一千字的小文章，栏目叫「夜班一景」。她想好了写得轻松：凌晨三点，谁偷吃了护士站的饼干，值班医生怎样装作什么也没看见。

那一晚没有急诊，走廊安静。她坐在护士站，在手机备忘录里写下第一句：「凌晨三点的走廊，灯比白天亮。」

第二句她本来要接饼干。写出来的却是：「亮得像有人在等什么。」

她停了一下。这句话不是她打算写的，读着却对。

「等」这个字一出来，23 床的女儿就走了进来。那个女儿每天夜里都坐在床边的塑料椅上，不说话，只是把父亲的被角一遍遍掖好。小罗平时没跟她说过几句话。

她写下去。饼干不见了，医生不见了。写到天快亮，一千字变成了三千多字，不好笑，也不是她打算写的那种东西。

五点，她从头读了一遍。读到中间，她愣了一下：这个写字的人，是谁？

字是她的字，写字的人却不像她认识的小罗。那个小罗总是说「没事」「习惯了」，这个写字的人，一句一句，在认真地看。

她没有删。她只改了题目，把「夜班一景」换成了「23 床的女儿」，然后发给了编辑。

编辑第二天回了一句：「栏目是轻松的，这篇不轻松，可我想留着。」她没有解释自己为什么交了这样一篇。她也解释不清。她只知道，那天夜里有一样东西，比她原来的打算更要紧，而她是在写的过程里，才第一次看见它。

◆ 六、字为什么会拉人

小罗那一夜，发生了什么?

先看三种属性。本书前面说过：一次文学发生里，有会挑、会认、会改的一边，叫主体属性；有被瞄准、被揣摩、被摆在那里的一边，叫客体属性；还有在来回里起作用的一边，叫互动属性。

写的时候，小罗是主体：挑这个词，不挑那个词。她心里那个「读者」，是被瞄准的客体：她想让谁笑，想让谁看见。写下来的那一行字，是连着两头的线。

问题出在她停下来的那一刻。

「亮得像有人在等什么」一写下来，她就读了它。一读，她就换了位：从写的人，变成读的人。这时候，那行字不再是她的笔尖，成了摆在她面前的东西。她要揣摩的，也不再是未来的读者，而是写出这句话的人：这个人想说什么?

写作的人，每停一下、读一遍，就在自己的稿子里完成一次主客换位；稿子里的字，借着这一换，把写的人往前拉了一步。

所以文本改写作者，不是字有了魔力。是字写下来以后，成了读的对象；写的人读它，又被它读出来的东西改了。这一圈，在一个人身上、一个晚上之内，可以转几十遍。

更要紧的是，这不是什么「文本说了算」。字自己不会写字。是小罗读到了「等」，认下了「等」，才有了 23 床。如果她当时觉得这句话太沉，顺手删了，那一夜也就没有这篇文章。

字拉她，她也认它。两头都在用力。

这也是为什么，同一个夜班，换一个人来写，会写出另一篇。「灯比白天亮」这样的句子，别人未必写得出，写出了也未必肯停下来读，更未必肯认。能被一行字拉走的作者，是被一行行字练出来的：练得会停，会读，会认。

◆ 七、第三种：读者变成作者

第三种，是读者伸手，接过了笔。

这一种最老，也最容易被当成「不正经」。

《红楼梦》的前八十回流传时，书还没有一个定型的结局。后来出现了一百二十回的排印本，后四十回由谁续写，学界争了两百年。〔据研究文献〕这里不去判谁对谁错，只看另一件事：这本书一出来，清代接着就冒出了好几种续书，各自给人物安排了新的结局。〔据研究文献；具体种数说法不一〕

晚明的董说，写过一部《西游补》，把故事接在《西游记》的某个情节之后，让孙悟空掉进一场大梦。〔据研究文献；具体接口〔待核〕〕他不是取经路上的目击者，只是一个读者，读着不甘心，自己下了场。

今天的同人写作，做的是同一件事，只是有了平台、有了读者的读者。

这里有一个很小的转折，值得说清楚。读者读的时候，本来就是主体：读快读慢，信不信，在哪里停，都由读的人定。可是续写的读者，还要多做一步，他得去揣摩作者。「原来那个写的人，会让他这样吗？」这时作者成了客体，被揣摩，被猜。猜准了，续书读起来像原作；猜歪了，读者会喊：不像。

续写，是读者把主体的位置坐实了，又转身去看作者的位置，最后自己坐了上去。

那一行行字，还是中间那根线。只是写和读的两头，在这个人身上，换了位。

续写还有一层常被忽略的意思：它是读者对一本书最重的一种认可，也是最重的一种追问。读者肯花一夜去写，说明这本书缠住了他；他写出来的东西，又悄悄回过头去问原作：你留下的这个空，我是不是填对了？

◆ 八、曼曼的那个晚上

曼曼十九岁，大二，读中文系。

她追了三年的一部网络长篇，那一周完结了。结局里，她最喜欢的那个配角，死在一场雨里，只占了半页纸。

那晚她睡不着。凌晨一点，她打开一个空白文档，敲下第一句：「如果他那天没有去那座桥」

她写了三千字。她没有改主角，没有改世界，只是让那个人多活了一个晚上，多说了几句话，替他把原作里没说完的那句话说完。写的时候，她不停地回头翻原作，找他平时说话的腔调：他爱用短句，从不喊，遇到难处就岔开话。

凌晨三点，她把文章发到一个同人网站上，关了灯。

第二天下午，第一条评论来了：「你写的他，比原作里更像他。」

她把这句话读了四十遍。

这句话有意思。它说的不是「你写得好」，是「你写得像」。在这个读者那里，曼曼成了一个可以被检验的作者，她是不是读懂了原作，成了能被验出来的东西。

两个月后，曼曼写了一个完全属于自己的故事。里面有一个人物，说话用短句，遇到难处就岔开话。

她没有抄谁。她只是被那本书教出了一副耳朵，现在用这副耳朵写。

那个夸她「更像他」的读者，自己也写同人，网名叫什么，曼曼不知道。她们隔着一个原作，一个读着另一个，又被另一个读着。谁是读者，谁是作者，一个晚上里换了好几回。

读者变成作者，不是读者忽然得了一份「创作的才华」，而是这个读者被一本书改了一遍，改出了一套可以往外写的手感。

◆ 九、三种样子，其实是一回事

把三个晚上并排摆一摆。

周禾的晚上，传回来的是读者的话，她读了，认了一半，改了第 42 章。小罗的晚上，传回来的是她自己写下的字，她读了，认了，改了整篇文章。曼曼的晚上，传回来的是别人写完的结局，她读了，不认，自己接着写。

三个晚上，都是同一个动作：**读了，然后换了位**。

周禾读留言时，是读者，留言的人成了她要猜的对象。小罗读自己的稿子时，是读者，写稿的那个人成了她要猜的对象。曼曼读原作时，是读者，写原作的人成了她要猜的对象。猜的时候，主和客掉了个儿；猜完了，再回到笔下，主和客又掉回来。

读者的话、自己的字、别人的结局，是三样不同的东西。它们走的却是同一条路：先被读，再改变读它的人，最后落进一行新的字里。

这就是纠缠。三者不是各站一边、隔空喊话，而是在来回里，互相改对方。

也要看清，改的方式并不对称。读者改作者，靠的是声音传回来；文本改作者，靠的是作者自己读它；读者变成作者，靠的是一只手伸过去。三种路数各用各的力，可是落脚处一样：落在一行新写出来的字上。

现在可以回答一个常见的追问：这三种里，哪一种才是真正的文学发生?

三种都是。把任何一种拿走，文学照样发生，只是缠的方式变了。三种都拿走，只留下一个作者、一个文本、一个读者各自待着，那就没有文学了，只有三样互不相识的东西。

只看第一种，会觉得读者说了算。那样的作者很累，很快，也很容易被带着走。稿子写到后来，谁也不认得它是谁的。

只看第二种，会觉得写作是神来之笔，是不可解释的天赋，作者像个被字附了身的人。这种说法好听，却挡住了一件事：那一夜小罗是怎样一遍遍读自己、一遍遍认下来的。

只看第三种，会觉得原作无所谓，谁都可以接着写，一切都能改。可是曼曼被夸的那一句，恰恰是「像」。没有原作的腔调压着，续写连评分的尺子都没有。

三种样子，缠的方向不同；三者之间，没有一处是单向的。

◆ 十、放回日子里

周禾把那八百条段评给父亲看了。

周老师戴上老花镜，一条一条地看完，没有说「这章可以」，也没有说「这章急了」。他把手机还给女儿，说：「我批了三十年作文，红笔批的话，有的学生改，有的学生不改。改了的，是他自己认了的。」

周禾想了一会儿，说：「所以我挪那三章，不算听话。」

周老师说：「听话的话，你就写不出那瓶水。」

你明天可以试一件小事：留意一条别人对你说的话，可以是朋友圈里的一句评论，可以是同事在会议上的一个皱眉。先别回，也别照着改，放一晚。第二天再想一想：它改了你的什么？你认下了哪一句，没认哪一句？

要是你在写点什么，换一种做法：写完不立刻发，隔一晚再读，看那个昨天写字的人，今天像不像另一个。

周禾后来在后台给自己贴了一张便条：评论放一晚再读。她说，放一晚，不是躲，是让那些话在她心里沉一沉，沉下去的那部分，才是真会改她的。浮在面上的，第二天早上多半已经凉了。

到了第六编，当来回里多了一个会接话的东西，这三种样子还会变形。第六编还要回到这里。

带走的话

读者的话、自己的字、别人的结局，都能改写作者；可是每一次改写，都要经过一次「认」，才落成新的字。

小　账

这一章，三者是缠深了，还是缠浅了？深了：一条留言、一个「等」字、一句「更像他」，各自把一个人往前带了一步。

这一处，哪一个被说成了先在那里的？「读者说了算」里那个站在屏幕另一头、想要什么都已经想好了的读者。

想一想

1. 你最近一次改自己写的东西，是因为谁的一句话，还是因为你自己的一行字？
2. 你有没有读完一本书，不甘心，想给它接一个自己的结尾？你会让谁先读？

◆

23

第 23 章

三派为什么都对一半

◆ 一、你一定有过这样的时刻

散场的灯亮了，三个人从电影院里出来，在门口的台阶上吵了起来。

第一个人说：「导演自己在访谈里讲过，这部片子就是拍他父亲的。你不知道这个，当然看不懂。」

第二个人摇头：「别管导演说什么。你数一数，片子里钟出现了三次，每次都停在同一个钟点。这还要访谈来告诉你吗？」

第三个人没怎么说话，过了一会儿才开口：「我看到后来，满脑子都是我妈。我不管他拍的是谁，反正对我来说，这部片子就是讲她的。」

三个人谁也没说服谁，各自回家了。

你有没有当过其中的一个?

这三句话，每一句都有它的道理。你很难说哪一句是错的。可是三句话放在一起，又好像不能同时成立：这部片子到底讲的是谁的父亲、谁的钟、谁的妈妈?

这一章要做的事，就是把这三个人请回来，看他们各自看见了什么，又各自漏掉了什么。

他们是门口那三个人，也是第一编里的三派理论：作者中心，文本中心，读者中心。

◆ 二、作者中心：看见了写的那一刻

先说作者中心。

《孟子·万章下》里有一句话，大意是：吟诵他的诗，读他的书，却不了解他这个人，行吗？所以要去讨论他生活的那个时代。〔核：大意〕这是「知人论世」的出处。

司马迁在《太史公自序》里说，大意是：《诗》三百篇，大概都是圣贤心里有了郁结，发愤才写出来的。〔核：大意〕他说这话时，自己正受着刑辱，一边忍着，一边写《史记》。他读古人的书，是带着自己的遭遇读的。

十九世纪法国的圣伯夫，把这个路子推成了一门做法：要懂一部作品，先把写它的人从头到脚弄明白。〔据研究文献〕

这一派对在哪儿？本书不愿意一笔带过，因为它对得很实在。

想想你收到的一封家书。母亲写「天凉了，加件衣」，和一个陌生人写同样的话，不是同一句。母亲那一句里，有三十年的叮嘱，有她手背上的青筋，有她写字时那一点点不识字的笨拙。你把写信人换掉，句子的重量就换掉了。

同一句「我没事」，出自一个刚被辞退的人，和出自一个刚跑完步的人，是两句话。字一模一样，重量不一样。

法庭上的供词，遗书，一封求救的信，也是这样。这些场合里，「这是谁写的、在什么处境下写的」，是整件事里最要紧的问题。没有那个具体的生命，就没有那一种句子。

这个看见，在这些条件下完全成立：字背后有一个活人，他的处境在字里留了痕迹，而你恰好要问这个痕迹。

作者中心看见的，是**写的那一刻**。写的时候，作者是主体：会挑，会认，会改。挑这个词，不挑那个词，删掉一段，留下一段。这一刻，一个具体的人的处境，一笔一笔落进了字里。它说得没错。

◆ 三、文本中心：看见了不换位的那根线

再说文本中心。

1946 年，维姆萨特和比尔兹利写了一篇文章，叫《意图谬误》。大意是：拿作者当初想怎么写，去衡量一首诗好不好，这条路走不通。作者的意图，一来拿不到，二来拿到了也不是评判的标准，诗好不好，要看诗自己。〔核：大意〕

这篇文章是新批评的招牌之一。新批评教人细读：一个词，一个意象，一处停顿，都要慢慢读，慢慢问它为什么在这里。

这一派对在哪儿?

周老师教了三十年语文，最熟悉这一派的好处。学生拿到一篇陌生的文章，问「作者想表达什么」，没有人能去敲作者的门。能做的，只有一件事：回到字里去找。「从原文中找出依据」，这句话写在了千千万万张试卷上。

再比如《古诗十九首》。〔据研究文献：作者不详〕读「行行重行行，与君生别离」，没有人知道是谁写的，也不需要知道。这十个字就够了：走了又走，走了再走，离别是活活拆开的。字站在那里，自己在说话。

这一派看见的，是**那根线**。

写的时候，字是连着两头的线；读的时候，字还是那根线。整个文学发生里，作者和读者会换位，主客会掉个儿，只有字，一个笔画也不挪。它是两个时刻里唯一不换位的东西。文本中心盯着这根线看，所以看得最细，也最稳。

这个看见，在三种条件下完全成立。一是你要问「这几句话自己说了什么」；二是作者已经问不到，也不必问；三是你要在一群人面前，拿出一个大家都能核对的依据。

◆ 四、读者中心：看见了读的那一刻

第三个是读者中心。

1967 年前后，德国的姚斯提出，读者不是空着手来读书的。他带着以前读过的东西，带着对「一首诗该是什么样」的预感，这叫期待视野。一部作品的意思，要在一代代读者的读里，才一点点展开。〔据研究文献〕

伊瑟尔则说，文本里有许多空白，作者没有写，读者要自己去补；补的方式不同，读出来的书也不同。〔据研究文献〕

美国的斯坦利·费什进一步说，读法本来就是一群人约定出来的，他把这样的一群人叫作阐释共同体。〔据研究文献〕巴特那句有名的话，大意是：读者的诞生，要拿作者的死来换。〔核：大意〕

这一派对在哪儿？

你十六岁读过的一本书，二十六岁再翻，会发现你变了，书也变了。字一个没动，意思换了一茬。作者并没有来改过一个字。变的，是读的人。

翻译也是。一首中国古诗译成英文，译者读出的是他读出的那一首，英文读者读到的又是一首。没有人能证明哪一首才是原来的。

甚至作者自己，十年后翻开旧文，也会皱眉：「这是谁写的？」他在那一刻，是自己旧作的读者。

这个看见，在这些条件下完全成立：作品离开了写它的人，走进了不同的人、不同的年头，意义要靠读的人一次次长出来。

读者中心看见的，是**读的那一刻**。读的时候，读者是主体：读快读慢，在哪一句停，信还是不信，都由这一边来挑。意思就在这一挑里发生。

◆ 五、把三派放回一幅图里

现在可以把三个看见，摆进同一幅图里。

先说一句大白话，免得绕：一次文学发生里，有三种「属性」，不是三种「人」。**会挑、会认、会改的，是主体属性；被瞄准、被揣摩、被摆在那里的，是客体属性；在来回里起作用的，是互动属性**。

写的时候，作者这一边显出主体属性。那个还没出现的未来读者，显出客体属性：他被想象，被瞄准。写出来的字，是互动属性：连着两头的那根线。

读的时候，主客换位。读者这一边显出主体属性。作者反倒成了客体：被揣摩，被读出来，「他到底想说什么」。字还是那根线。

这样一摆，三派各在哪里，就看清了。

作者中心，盯着**写的时刻**里的主体属性。文本中心，盯着**两个时刻里都不换位**的互动属性。读者中心，盯着**读的时刻**里的主体属性。

每一派看见的，都是真的。它们看见的，是同一幅图里的不同角落。

门口台阶上那三个人，现在可以对号入座了。第一个人，站在写的时刻，抓着导演的处境。第二个人，抓着那根线，数钟。第三个人，站在读的时刻，满脑子是自己的妈。

三个人说的，都是这部片子里真有的东西。

再往细里看，每一派对的那一半，对得有多结实?

作者中心的那一半，结实在「具体」：一个活人在一个具体的晚上，写下了这几个字。文本中心的那一半，结实在「可核对」：任何人都能翻开同一页，指

着同一行。读者中心的那一半，结实在「发生」：意思确实是在读的那一下才亮的，没人读，字就是墨。

三样结实，各管一段，谁也不能替谁。

所以公道话是：三派每一派手里，都攥着一块实打实的地。本书要做的，只是把这三块地，拼回一张完整的地图，并且标明，每一块是在哪一个时刻、哪一种属性上站得住。

◆ 六、各自把一个时刻，说成了一个人的本性

那么，问题出在哪里？

出在一个很小的动作上。每一派都把「某个时刻里谁坐在主体的位置」，说成了「这个人天生就是主人」。

作者中心说：作者是意义的主人。这话放在写的时刻，一点没错：那一刻，挑和认的确在他那里。可是写完以后，书出门，走进别人的日子，主体的位置换到了读者那边。这时再说「作者是主人」，就是把一个已经过去的时刻，当成了永远。

读者中心说：读者是意义的主人。这话放在读的时刻，一点没错。可是读者要读，得先有一行字，得先有一个被他揣摩的作者，没有这两样，读者手里空空如也。而且读者也是被一本本书教出来的，不是生下来就会读。这话说成「读者天生就是主人」，就把读的那一刻，当成了永远。

文本中心说：文本是意义的主人。这话放在那根线上，一点没错：只有字，哪一头的人都碰得到。可是线有两头，没有挑它的手和读它的眼，这根线只是一行墨迹。它不会自己拿起来读。说成「文本自己就够了」，就是把线当成了整幅图。

三派都有这个动作，差别只在选了哪一个时刻：**把一个时刻的落位，说成了一个人的本性**。

要说清一句：这不是三派的糊涂。每一派都是在认真地看，看到了一个真东西，然后顺着它往下说，一直说到了边上。人看见了真的，总愿意多用一点。

为什么每一派偏偏在那个年头最响，第 25 章再细说。眼下先看一件事：三派虽然吵了一百年，却是互相需要的。作者中心要靠字，才能读到那个人的处境；文本中心要有读者，那根线才被读出来；读者中心要有人写过，读才有的读。它们嘴上杀来杀去，手里都拿着别人的东西。

◆ 七、只信一派，日子会怎样

三派的话，都是从真东西里长出来的。把其中一派当成唯一的尺子，日子里会出现三种很具体的难处。

只信作者中心的编辑部，收到一篇来稿，第一件事是查作者：什么学历，发表过什么，有没有名气。名气大的稿子，容易被读出深意；无名新人的稿子，同样的句子，被读成了粗糙。字没变，被看的位置变了。

只信文本中心的评委，把每一篇都当成一块没有来历的石头。这很公平，也很干净。有一天，评委面前放着两篇字句几乎一样的文章。一篇是孩子写的，一篇是老教授写的。他会发现，「只看字」没法告诉他，哪一篇里有更多的东西在往外长。

只信读者中心的平台，看的是点击，是停留，是转发。读者买什么，作者就写什么。这样的日子，好处是热闹，坏处是写的人慢慢不再有自己要说的话，读的人也慢慢只读自己早就想读的东西。

三种难处里，没有一种出于恶意。每一种，都是一个真的看见，被当成了全部之后留下的空。

◆ 八、一个完整的例子：《锦瑟》

拿一首真的诗，试一试这幅图。

李商隐的《锦瑟》：

锦瑟无端五十弦，一弦一柱思华年。庄生晓梦迷蝴蝶，望帝春心托杜鹃。沧海月明珠有泪，蓝田日暖玉生烟。此情可待成追忆，只是当时已惘然。

这首诗，一千多年来最有名的，是它的读不定。金代的元好问有一句感叹，大意是：人人都爱李商隐的诗，可惜没有一个人，给它作出一份可靠的笺注。〔待核：原句与出处〕

先请作者中心上场。有人从李商隐的一生里找：他的仕途坎坷，他夹在两派官员中间左右为难，他妻子去世得早。于是有人说，这是悼亡；有人说，这是感叹身世。〔据研究文献〕这一路读法有它的好处：诗里的哀感那么重，不是凭空来的。

再请文本中心。它不问他的一生，只看八句诗自己。

中间四句，一句一个典故：庄周梦蝶，望帝化鹃，沧海珠泪，蓝田玉烟。最后两句最像回头一望：「此情」，是什么情？诗里没有说。「当时」，是什么时候？诗里也没有说。这个没说，是诗里最硬的一处。这一路读法的好处，是它拦住了所有想把话说满的人。

再请读者中心。一个人读到「只是当时已惘然」，想起了毕业那天的站台；另一个人想起了父亲去世前的一个下午。他们读的，不是同一个「当时」，都读得出神。这首诗之所以活了一千多年，一大半就活在这样的读里。

三路读法，各有各的凭据。把它们放进图里。

写的时刻：李商隐是主体。他挑了「无端」，挑了「惘然」；他挑了四个典故，没有挑一个明白话。这是一次谁也代替不了的挑。他心里那个未来读者，是客体：被瞄准的人。据说这首诗的题目只是取了开头两个字，并不是一个真的题目。〔据研究文献〕没有题目，也就少了一句替读者指路的话。

读的时刻：主客换位。读者成了主体，李商隐成了被揣摩的客体。元好问那句感叹，说的正是这个：一个读者，想要把写的人从字里请出来，请不出来，又不甘心。

字，是这中间唯一没动的东西。元好问读它的时候，是一个读者；他写下那句感叹的时候，又成了一个作者，他的话，后来又被别人当文本来读。一首八句的诗，一千年里就这样，被一个又一个换了位的人，接过去，放下，再接过去。

八句，五十六个字，一千多年里一个字也没有换位。换位的，是一代一代的作者（后人学他的人）和一代一代的读者。

试着把三者拿走一个。拿走李商隐，只剩八句无主的诗，它还能读，却少了那份压在字底下的重。拿走字，元好问的叹息也无处安放。拿走读者，这八句话是一页压在箱底的纸。

所以问「《锦瑟》到底是什么意思」，可以问三种问题。写的人当时是什么处境，这是问写的时刻。这八句话自己留下了什么、没留下什么，这是问那根线。今天的我读出了什么，这是问读的时刻。三个问题的答案，不必互相取消，它们是同一首诗在不同位置上的三个样子。

哪个问题先问，也有讲究。要在课堂上交作业，先问第二问；要写一篇传记，先问第一问；要把一首诗读进自己的日子，先问第三问。三问没有高低，只有各自的用处。

◆ 九、放回日子里

周老师改了三十年的阅读理解。参考答案上，总是只有一行：「表达了诗人某某的思想感情。」

他对周禾说过一件事：每年总有两三个学生，答得和参考答案不一样，他又扣不下手。有一回，一个学生读一首送别诗，写的是「这首诗让我想起我爸送我去外地读书那天，他站在车外，没说话」。他在那一题旁边，没有打叉，也没有打勾，画了一道很短的横线。

他说，那条横线的意思是：这不是答案，可它是真的。

周禾问：「那你当时怎么判？」

周老师说：「我判的是卷子，不是那个孩子。」

你明天可以试一次，给自己读到的一样东西，问三个问题。可以是一首歌，一条朋友发来的长消息，一份别人写给你的通知。

一问：写的人，当时在什么处境？二问：这几行字自己，说了什么，没有说什么？三问：我现在读出来的，是什么？它和前两问，差在哪里？

三个问题问下来，你会发现，吵架的时候你站的那个位置，只是三个位置里的一个。

回到电影院门口那三个人。下次再吵起来，不必急着证明谁对。先问对方一句：你这句话，是站在哪一个时刻说的？

问完这一句，台阶上的争吵常常就变了味。三个人发现自己说的是同一部片子的三面，不是三部片子。他们开始互相补：导演的父亲，让钟有了重量；钟，让「我妈」有了落脚的地方；那一句「我妈」，又让后来者知道，这部片子为什么在今天还有人看。

下一章，要问另一件事：这三个位置缠得有多深，才叫一部经典。第六编还要回到这里：当写和读的位置，开始在人和机器之间来回换，这幅图会怎样。

带 走 的 话

三派各看见一个时刻、一种属性，都是真的；错处只有一个：把一个时刻里谁坐在主位，说成了谁天生是主人。

小　账

这一章，三者是缠深了，还是缠浅了？缠得浅：三派各守一个位置，互相不往对方那里看；放进同一幅图里，才看出它们本来缠着。

这一处，哪一个被说成了先在那里的？三派各说各的：「作者」「文本」「读者」，每一个都被当成了在文学发生之前就站好的主人。

想 一 想

1. 你和别人争过一部电影、一本书是什么意思吗？当时你站在写的时刻、那根线，还是读的时刻？
2. 你读过哪一篇自己十年前写的东西？那时你是它的作者，现在你是它的什么？

◆

24

第 24 章

缠得越深，越成经典

◆ 一、你一定有过这样的时刻

你搬过家吗？搬家那天，最难受的是整理书。

陈姐四十六岁，在一家公司做会计。去年她搬进新房，把书一箱一箱拆出来，摆上架。拆到一半，她停住了。

箱子里有两种书。一种是她前几年追着买的畅销书，封面鲜亮，书脊挺括，翻开来一页折角都没有。当年朋友圈里人人都在晒，她也跟着买了，读到第三章就放下了。

另一种是一本旧的《红楼梦》，是她母亲留下的。封皮磨白了，书页发黄，边角卷成了波浪。每一回的空白处，都有蓝黑墨水的细字，是母亲的字。有的地方只写了一个「冤」，有的地方写了半页。

陈姐把那本旧书抱在怀里，坐在纸箱上翻了一个下午。

她后来说，她把那几本畅销书搬上了架，是因为架子还空着。她把《红楼梦》放在了床头，是因为晚上想翻。

同样是书，一本买来是装点，一本留下来是日子。这中间差的是什么？是作者的名气吗？是写得好不好吗？是读的人多不多吗？

这一章要问的，就是这件事：一本书凭什么成为经典。

◆ 二、三把常用的尺子，都量不准

说一本书是经典，人们常拿三把尺子去量。

第一把量作者：他有多大名气，写过多少书，得过什么奖。

第二把量文本：句子漂不漂亮，结构巧不巧，用了多少新手法。

第三把量读者：卖了多少本，有多少人读，读了几百年。

这三把尺子都不是瞎来的，先说它们对在哪儿。

名气确实帮得上忙。一个名字立住了，后人愿意多花力气读他，读不懂的地方也肯多忍一忍。《红楼梦》能被一遍遍重读，曹雪芹这个名字后来立得很高，是一个原因。

技巧也确实重要。一本书的句子要是处处磕绊，没人读得下去，也就谈不上经典。

读者的数量更不是小事。一本书没人读，就只是纸；读的人多、读得久，说明它扛得住时间。

你再往下想，每一把尺子都有量不准的时候。

名气量不准：有些名字响亮一时，书却没几个人翻；有些作者在世时寂寂无名，书却在他死后被一代代人捧起来。

技巧量不准：技巧花哨的书，常常一场新鲜劲过去就完了；有些书的句子朴素到近乎笨拙，却让人放不下。

数量也量不准：一本书卖得再多，可能只是被买走了，没被读过；就算被读过，读完就忘，也算不上读者的数量，只算是过路的人头。

这三把尺子，毛病是一样的：它们都在量一个**单独的东西**。名气量作者，技巧量文本，数量量读者。可是前面几编一直在说，作者、文本、读者从来不是三个各自独立的东西，是缠在一起、一起长出来的。

要量经典，就得量那个缠。量它，不是给一本书打个总分，是看这一本书身上，三者各自被另外两者拉住了多少。

◆ 三、古人是怎样说「留得下来」的

中国人很早就在想：一部书为什么留得下来？

《诗经》三百零五篇，孔子的话里有两处值得留意。一处是他对学生说，大意是：你们为什么不学《诗》呢？《诗》可以激发人，可以观察世情，可以让人合群，可以让人抒发怨气。〔核：大意，见《论语·阳货》〕另一处是他对自己的儿子说，大意是：不学《诗》，就不会说话。〔核：大意，见《论语·季氏》〕

注意这两句话在量什么。它们没有量《诗》的作者是谁，也没有量哪一首的辞藻最美，它们量的是：读了这些诗的人，变成了什么样的人，会说话了，会看世情了，会和人相处了。一部书的分量，在于它把读它的人改成了什么样子。

这和前几编说的读者是被书教出来的，是同一个意思。

西方的人也说过类似的话。意大利作家卡尔维诺写过一篇《为什么读经典》，其中一条说法，大意是：经典是一本从来没有把它要对读者说的话说完的书。〔核：大意，待核具体条目序号〕这句话要和《诗经》放在一起读。孔子没把《诗》读完，后来的人也没读完，每一代人从里面读出来的，都不是上一代读出来的那一份。

再看《红楼梦》。曹雪芹自称「披阅十载，增删五次」（第一回），书稿还没写完，就已经有一个叫脂砚斋的人在上面批。批语里有赞叹，有提示，有的地

方还像是在跟作者说话。〔据研究文献〕后来书传出去，有人续写，有人考证，有人索隐，有人争吵，有人把它改成戏、改成画、改成电视剧。两百多年里，一部书吸引了这么多人往里面添东西，添的东西又反过来成了读它的一部分。

经典不是被供起来的，是被一代代人缠出来的。

◆ 四、一首歌谣是怎样被缠成「经」的

再往《诗经》里走一步，看它是怎样一层层缠起来的。

最早，这些诗是唱的。有的是干活时哼的，有的是祭祀时唱的，有的是宴会上助兴的。据说，朝廷还派人到各地采集歌谣，好知道民间的冷暖。〔据研究文献，采诗说学界尚有争议〕那时候，没有哪一首诗署着一个作者的名字。

后来，它们被编在了一起。再后来，贵族们在外交场合上，常常借几句诗来表达自己的意思，对方听了，也用诗来回。《左传》里记着不少这样的场面。〔据研究文献〕一句诗在这里不再是一句歌词，成了两个人之间递话的东西。

再后来，孔子拿它教学生，汉代有人立了博士去讲它，后人一代一代给它作注，给每一首诗配上「讲的是什么大道理」。比如《关雎》，本来大概是一首写男女之间思念的歌，后来被读成了讲后妃之德。〔据研究文献〕这种读法，今天的人未必服气，不过它是几百年里的人在这首诗上留下的一层。

你看，《诗经》没有哪一个固定的作者押在里面，没有技巧上的突出，也说不上哪一年卖了多少册。它靠什么留下来？靠的是两千五百年上下里，无数人在上面唱过、引过、注过、争过。每一层人都在上面添了一点东西，每一层添上去的，又成了下一层人读它的土。

周老师教了三十年语文，《关雎》他讲了二十多遍。他说，每次讲，总有一个学生问到他答不上来的地方。有一年，一个女孩问：「那个人睡不着觉，是不

是因为他想的人根本不知道他在想？」周老师愣了一会儿，说：「这个问题，我下一节课告诉你。」他回去翻了一晚上书，第二天发现，书里也没有答案。

他后来说，这首诗能教三十年，因为每年都有人把它问出新的口子。

这样的口子，就是缝。它不是书的缺点，是书让后来人进得来的门。一首诗里的缝越多，越多人愿意伸手，伸手的人越多，诗就越被缠。

◆ 五、本书的说法：看缠，不看单股

前面说到，作者、文本、读者三者在每一次文学发生里一起长出来。主体的属性是会挑、会认、会改，客体的属性是被瞄准、被揣摩、被摆在那里，互动的属性是在来回里起作用。三种属性缠得越深，这次发生就越厚。

一部书要成经典，等于是在很多次、很多代的发生里，每一次都缠得很深。所以本书的说法是：

经典的标准是纠缠深度，不是作者的名气、文本的技巧，也不是读者的数量。

「缠得深」听起来有点玄，其实可以摸得着。你拿到一本书，可以从三个地方去看它。

第一处，看作者押进去多少。

有的书，一读就知道是有人把自己的一块肉押在里面了。曹雪芹的「披阅十载，增删五次」，是十年里一遍遍的认领：留这个人，改那个结局，删这一段，补那一回。字里面有一个人的全部时间。这样的书里，作者不是在里面站着，是在里面长着，每一处的取舍，都带着他怎样一点点变成这个作者的痕迹。

有的书，读起来像是从一台机器里滑出来的，四平八稳，找不到任何一处是「非这样不可」的。这样的书，作者押得浅。

第二处，看读者在上面留下了什么。

一本书缠得深，读它的人不会只是读完就走。他们会在页边写字，会背下来，会在饭桌上引，会跟别人吵，会拿它去比自己的日子，甚至会拿它来改自己的活法。陈姐母亲写的那个「冤」字，就是一个读者在书上留下的东西。更要紧的是，这个读者也被改了：母亲读了几十年的《红楼梦》，读出来的那个母亲，和她年轻时不是同一个人。

反过来，被读者改过的书，也会被一代代读者改过的眼光再读。脂砚斋的批语，后来成了读《红楼梦》的人要读的一部分。读者留下的东西，沉进了文本里。这就是回写。

第三处，看它留下了多少缝。

缝，是前面讲文本空白时说过的东西，是文本里没说满的地方，让下一个读者可以伸手进去。一本书读一遍就到底了，说明它没有缝；一本书每次读都能读出新东西，说明它的缝多，而且这些缝还在被人撑开。

一部书这三处都深，就是缠得深。深到几代人都够不着底，经典就出来了。

要补一句：这三处，不是三个互不相干的指标。作者押得深，才会留下缝；缝留得多，读者才有地方伸手；读者伸了手，改了文本，又回头让下一代的作者去认领、去改写。它们是一条线上的三个点，一个点深了，另两个点才有深的可能。

◆ 六、只看一股会怎样

要是只盯一股，会量出什么样的「经典」？

只看作者，经典就成了名人堂。谁的名字响，谁的书就是经典。结果是一个名字立住以后，他随手写的一页纸也被供起来，读者不敢说不好，因为那是大家的作品。书一旦靠名字撑着，就不再被真正读，只被引用。

只看文本，经典就成了教材里的范文。哪一篇结构精巧、修辞齐全，就选哪一篇。结果是一篇篇漂亮的文章被摆进考卷，学生背完就忘。技巧是看得见的，技巧不会让一个人在四十岁时重新翻开一本书。

只看读者，经典就成了榜单。哪一本卖得多，哪一本就是经典。结果是榜单每年换，年年有「世纪之作」，年年没有留下来的。

再说一句数量和深度的差别，这两样最容易混。

十万个人各点了一个赞，每个人在书上停留了三秒钟；和十个人各写了一页读后感，每个人为它熬了一个晚上，哪一边缠得深？十万是宽，十是深。宽不能换成深，因为点赞不会改变点赞的人，也不会给下一个读者留下什么。

反过来，深也不等于只有十个人。《红楼梦》的深，是几代人，每一代里都有人愿意熬那个晚上，一层层叠起来的。

你会发现，这三种量法有一个共同点：它们都能在书刚出来的时候就打分。而经典有一个特点，它的分数是后来才长出来的，要等几代人在上面缠过才知道。

◆ 七、一个完整的例子：一本红过，一本没留下

拿《红楼梦》和一种常见的情形对照一下。

先说那种常见的情形。这里不点名字，因为它太常见，每一个年代都有。

某一年，一本书突然火了。电视上有它的广告，书店把它摆在最显眼的位置，人人都说「你一定要读」。作者上了各种节目，句子被截成图片转来转去。半年里，它卖了几百万册。

三年以后，你再问身边的人：「你还记得那本书里写了什么吗？」多数人会愣一下，说：「好像是讲一个什么人」，然后笑一笑，换个话题。

这本书在**读者数量**上是顶峰，在**作者名气**上也是顶峰，在**技巧**上也未必差。你拿三处去量它：

作者押进去多少？也许有，也许只是按市场的意思做了几次修订，署名是他，取舍的理由却说不出来。

读者在上面留下了什么？点赞、转发、一句「太有感触了」。没有人在页边写下半页字，没有人拿它去争一场架，没有人读完以后说话的口气变了。读者只是路过。

留下了多少缝？一读就到底。它把意思说满了，说得比读者自己想的还清楚，所以下一个读者来，已经没有可伸手的地方。

三处都浅，所以它热闹地来，安静地走。

再回头看《红楼梦》。它刚出来的时候，是以抄本的方式在一小圈人里传的，读者的数量并不大，作者的名气更谈不上，曹雪芹在世时没有靠这部书立起名来。〔据研究文献〕技巧也有争议，后四十回的文笔，历来有人觉得不如前八十回。

你拿三处去量：

作者押进去的是十年、五次增删，还有一个批书人和作者之间的来回。

读者在上面留下的东西，多得难以数清：批语、续书、评点、考证、戏曲、画、争吵，还有陈姐母亲页边的那个「冤」字。

留下的缝呢？一个贾宝玉，有人读成痴情，有人读成叛逆，有人读成没落贵族的挽歌；一个结局，有人觉得是悲，有人觉得是空。每一代人都能读出一份新的，因为书里留着足够大的口子。

两本书，一本在数量上赢了，一本在缠上赢了。时间一长，留下来的是后一本。

这里还要公道地补两句，免得把话说死。

第一句：缠得深，不等于难懂。《诗经》里很多篇本来是民间歌谣，字句朴素，可是两千五百年来，被引过、被注过、被改写过，缠得极深。深浅不在字面深不深，在人愿不愿意伸手进去。

第二句：缠得深，也不等于缠得对。《红楼梦》被索隐派读成明清宫廷秘史，被某个时代读成阶级斗争的教材，这些读法都是缠，有的缠偏了。经典不怕被缠偏，因为后来的读者还能把它再缠回来。一本书缠偏了就再也拉不回来，说明它的缝太少。

◆ 八、时间是怎样帮忙的

有人会问：你说缠得深才是经典，可是一本新书刚出来，怎么知道它缠得深不深？

这个问题问得对，答案是：**新书的缠，要等。**

一本书的缠，是靠时间积出来的。第一年的读者，第二年的读者，十年后的读者，都在上面留下东西。这些东西一层层沉进去，才会有厚度。

所以一本刚出的新书，没有人能保证它是经典。不过，你也不是毫无办法。有几样早期的苗头，可以看：

作者那边，看他改了多少遍，改的理由是不是说得出。

读者这边，看有没有人不是为了转发，而是真的在上面写了字、吵了架、改了自己的说法。

文本这边，看它读第二遍时，有没有比第一遍多出来的东西。

这三样，都是看得见的，不需要等几百年。哪怕一本书只有十个读者，要是这十个人中有三个，读完以后做了跟平常不一样的事，这本书的缠就已经开始了。

反过来也有一种情形：一本书曾经深深地缠过，后来没人再去缠了。比如某些古书，几百年里被抄被注，现在躺在图书馆的角落里，没有人翻。它的缠停在了过去。经典需要一代一代的人接着缠，缠断了，它就从经典变成了文物。

这样的例子不少：一部书在某个朝代被反复刻印、反复评注，热闹了一两百年，后来读者的兴趣转了，注释停了，续写停了，它也就慢慢安静下来。书还在，缠已经断了。

所以经典不是一个地位，是一种还在继续的缠。

◆ 九、放回日子里

陈姐后来把那本旧《红楼梦》放在了床头。

有一天晚上，她翻到第五十七回，看见母亲在页边写了一行小字：「这样的话，当面是说不出口的。」

陈姐看了很久。她想起，母亲生前从来没有当面对她说过一句软话。

她拿起笔，在母亲那行字的下面，也写了一行：「妈，我也是。」

那几本畅销书呢？陈姐把它们摆在书架上层，过了半年，一本也没动过。她倒不觉得那是它们的错。她说，它们只是还没有遇上愿意在上面写字的人，也许永远遇不上。

你看这一页纸：曹雪芹写下的字，母亲读出的话，女儿接着的一句，三层笔迹叠在同一页上。这一页，是缠得很深的一页。

陈姐说，她这才明白，书架上摆着的和床头放着的，差的不是书，是有没有人在上面缠过。缠过的书，拿在手里是沉的，翻开来页页有声音。

你明天可以试一件事。找出一本你留了十年以上的书，随手翻十页，数一数里面有没有你自己的痕迹：折角、划线、页边的字、夹着的纸条。要是有，选一处，再写一行今天的话。要是一页都没有，那就挑今天读到的一页，写下一句话。

一本书从此就多了一个读者留下的口子。

带 走 的 话

经典不看作者的名气、文本的技巧、读者的数量，只看三者缠得有多深：作者押进去多少，读者留下什么，文本留下多少缝。

小　账

这一章，三者是缠深了，还是缠浅了？深了：陈姐母亲页边的一个「冤」字，缠着曹雪芹，也缠着陈姐的一行回话。

这一处，哪一个被说成了先在那里的？「经典本来就是经典」里，那个生下来就带着光环的文本。

想 一 想

1. 你书架上留得最久的一本书，是因为谁写的、写得好，还是因为你在里面留过东西？
2. 一本刚出来的新书，你会靠哪一样早期的苗头，判断它有没有可能缠得深？

◆

25

第 25 章

流派兴衰是缠法的变迁

◆ 一、你一定有过这样的时刻

你家里有没有一个会唱老调子的人?

阿蓉二十六岁，在省城做设计。去年过年，她回老家，守岁的晚上，奶奶坐在炕沿上，哼起一支摇篮调。这支调子，阿蓉小时候听奶奶唱过无数遍，却从来没有认真听过词。

那天她心里一动，掏出手机，按下了录音。

奶奶唱完，阿蓉把录音放给她听。奶奶侧着头听了一会儿，皱起眉：「不对，我不是这么唱的。」

「就是你刚才唱的呀。」

「刚才唱的，是刚才的。」奶奶说，「你小姑出嫁那年，我唱的不是这一句。」

她又唱了一遍。这一遍，第三句换了词，尾音往上挑了一下。

阿蓉听着，忽然明白了一件事。手机里存下的那一遍，是奶奶的一遍；奶奶自己心里的那支调子，是几十遍唱出来的一团东西，每一遍都不一样，每一遍都在被当时的屋子、当时的人改。

录下来的，留住了，也停住了。

这一章要讲的，就是这对矛盾：有的东西缠得快，却留不住；有的东西留得住，却缠得慢。文学史上的各种流派、各种体裁，兴起、热闹、衰落，说到底，就是人们一次次换着方式，在这对矛盾里找平衡。

◆ 二、先问两个问题：缠得有多快，留得有多久

上一章说，经典的标准是纠缠深度。深度是一个方向。看文学史，还要再添两个方向：

一个是**缠的快慢**：作者、读者、文本之间，一个来回要多久？

一个是**留的久暂**：这一次缠出来的东西，能存多久，能传多远？

这两样合起来，决定了一种文学方式的性格。

有的方式，来回很快，却留不住。有的方式，留得很稳，一个来回却要等很久。很少有方式两样都占。

这两样，和前面讲过的写与读两个时刻，是连着的。写的时候，作者是主体，读者是被瞄准的客体；读的时候，主客换位。一种文学方式的快慢，说穿了，就是这个换位多久能换一次：唱的时代，一首歌里就换了几十次；印的时代，一本书写完，要等几个月才换一次，有时要等到作者不在了。

人类用字，大体经过五种方式：口头、抄本、印刷、报刊连载、网络。下面一种一种看。看的时候，不用管哪一种高级，只问一件事：在这一种方式里，作者、读者、文本是怎样缠的。

◆ 三、唱的时代：缠得快，留不住

先看最早的。

美国学者帕里和洛德，二十世纪三十年代到南斯拉夫一带，听那里的民间歌手弹着单弦琴唱长篇史诗。他们发现，这些歌手的每一次演唱，都不是背一份固定的底稿，而是靠一套现成的套语和故事骨架，当场把诗再编一遍。〔据研究文献〕所以同一个歌手，今天唱的《某某传》和昨天唱的，长短不一，细节不同，连结局也可能换。

这个发现，后来被用来理解荷马的史诗，也被用来理解《诗经》这类最早的歌谣。

在唱的时代，作者、读者、文本是怎样缠的?

缠得极快。 歌手就是作者；台下的听众就在眼前，哪一句他们笑，哪一句他们哭，歌手当场就看得见，下一句立刻改。听众不只是听，他们叫好、他们打岔、他们要求「再来一段」。作者的主体属性，在听众的反应里被拉着走；听众是被瞄准的人，也是随时能开口的人。一次演唱，就是一次来回密度极高的发生。

可是这种缠，**留不住**。唱完了，声音就散了。第二天另一个歌手唱，又是另一份。你想找「最原来的那一份」，找不到，因为从来没有一份固定的原来。

留下来的，是歌手心里的套语和骨架，和一代代传下去的唱法。至于某一次演唱里那个最妙的转折，是谁笑了一声促成的，没人记得。

《诗经》里的很多篇，大概就是这样来的：先是一群人唱，唱了很多代，后来才被人收拢、定下一个样子。我们今天读到的，是最后停下来的那一版，之前的无数遍，都沉在里面，找不回来了。〔据研究文献〕

所以唱的时代，文本是流动的，作者是一群人，读者（听众）直接把手伸进了文本。三者缠成一团，几乎分不出谁是谁。

◆ 四、抄的时代：慢下来，留住一点

文字出现以后，唱的东西可以抄下来。

一抄，就慢了。抄一本书，要几天、几个月。慢下来以后，有了一样新东西：一份摆在那里的字。

不过抄本的时代，字还不是定死的。每一个抄的人，都是读者，又是半个作者。他抄到不顺眼的地方，会顺手改；抄漏了一行，会补；觉得某处有话要说，就写在页边。后来的人再抄，连这些页边的话也一起抄了进去，有时分不清哪句是原文，哪句是前一个人的批。

《红楼梦》最早的传播，就是这个样子。曹雪芹的书稿没有刻印，是以手抄本的方式，在一小圈人里传的，各种抄本上，都带着批语，字句也有出入。后世把这类本子叫作「脂本」。〔据研究文献〕直到很久以后，才有了印出来的、相对统一的本子。

抄的时代，缠法变成了这样：作者和读者之间，隔着一个抄书的人，一个来回要几个月，比唱的时代慢得多。不过抄本留下了字，读者可以对着它一遍遍读，可以在页边与作者对话，对话的结果还能被下一个抄的人带走。

这是一个**半快半慢**的时代：文本是半定型的，批语是半回写的。

抄本里的作者，也是半个模糊的人：你读一部抄本，常常说不清哪一句是原作者写的，哪一句是后来的读者添的。这种模糊，在印的时代被一刀切开，在网络的时代又悄悄回来了。

◆ 五、印的时代：留得住，缠得慢

接着是印刷。

雕版和活字的好处，谁都知道：同一本书，可以一模一样地印出一千本、一万本。从此，天南地北的读者读到的，是同一串字。

这给文学带来了两样大变化。

第一样，文本定了型。印出来的那一版，一个字也不会因为谁的心情而变。这对作者是一份保障：他的字不会被抄丢，也不会被抄的人偷偷改了。对读者是一份公平：大家读的是同一本。后来有了「作者」这个明确的名字，有了署名，有了版权，有了「某某的版本」这类说法，都靠这一步。

第二样，来回变慢了。一个作者写完一本书，交给书坊，印成，卖出去，读者读完，写一篇评论，再登在某一份刊物上，作者看到，也许几个月，也许几年，也许一辈子都看不到。

唱的时代，听众的反应一两秒钟就到了歌手耳朵里；印的时代，读者的反应要一个季度才能碰到作者。**缠的速度，从秒掉到了月。**

可是印的时代也想了办法，让读者的声音钻进文本里。比如明末清初的金圣叹，评点《水浒传》，把原书七十回以后的部分砍掉，换上自己拟的结尾，还一章一章地批。〔据研究文献〕读者金圣叹，一边读，一边把文本改了，改完的那个本子，反而成了后来三百年里最流行的《水浒》。你看，读者想伸手，印出来的字挡着，他就用评点这个缝隙，在书页的边上，硬挤出一个口子。

印刷还改变了「作者」这个词。唱的时代，没有哪一首歌是「谁的」；抄的时代，名字常常跟着抄本走，抄到哪儿，署到哪儿；到了印的时代，书脊上、扉页上、书目里，一个名字被一遍遍印出来，印得久了，就好像这个人先于他的书而在。第二编说作者是被一点点沉淀出来的，这一步，正是沉淀得最快的一步。

周老师教了三十年书，课本里的课文，一个字也没改过。《荷塘月色》，他讲了三十遍，每年的学生不一样，他自己也不一样，课文还是那一篇。他有一回

说：「书是不动的，动的是读的人。」这话说得很准：印的时代，文本一旦定下来，所有的变化，都挤到了读者这一头。

所以印的时代，是**留得住，缠得慢**。字稳稳地留在那里，一代代人可以接着读、接着注、接着争；作者、读者之间的那个来回，被拉得很长，长到常常只有作者去世以后，才轮到读者说话。

◆ 六、报刊连载：把慢的印拉快

印刷机转得久了，有人想：能不能让印的字也快一点？

十九世纪的英国，报刊连载兴起。狄更斯的很多小说，是分期登在月刊、周刊上，写一期，登一期，读者读一期，再等下一期。〔据研究文献〕连载作者怎样在两期之间听见读者，第 22 章写过，这里只取它在文学史上的位置：连载把印的时代的两个毛病，补了一半。

字仍然是印出来的，所以留得住。一期期地出，读者的反应一期期地回，作者在写下一期之前，已经收到了上一期的回声。**缠的速度，从月掉到了周，又从周追到了天**。

中国的报刊连载也一样。二十世纪初，梁启超办《新小说》，大力提倡小说，认为小说能改变人心。〔据研究文献〕后来的报纸副刊上，一部部长篇一天登一段，读者每天追着读，读完议论，议论又传回编辑部。一种新的作者出现了：他不能把全书想好再下笔，他得边写边听。

连载的缠法有一个特点：**它开始让读者变成了文本的一个入口**。　这是印的时代里，头一次有作者主动给读者留门。

◆ 七、网络：既快又留，也带来新麻烦

到了网络，快与留，两样第一次凑到了一起。

周禾在网文平台连载小说，就在这个时代里。

她每天晚上发一章。发出去不到半小时，段评就来了：有人在某一句后面写「这里我哭了」，有人写「作者你是不是想虐我」，有人在催更。她点开一条条看。这些话，一两分钟里就到她眼前，比金圣叹、狄更斯的读者快多了，几乎接近唱的时代，台下有人叫好的那一秒。

另一边，她写下的字，留在服务器上，可以随时翻，一个字也不丢，比抄本稳，比印本的流通还快。

快，加上留，听起来是两全其美。

不过网络带来的新问题，是另一种。

第一个问题，**留得太多，反而分不出轻重。** 唱的时代，留下来的是唱得最好的；网络里，什么都能留，一百万条段评、五千万字的小说，都躺在那里，没人帮你挑。

周禾自己也试过：把一百多条段评一条条读完，读到后半夜，第二天提笔，一句也想不起来读过什么。留得太多，等于什么都没留。

第二个问题，**缠得太快，反而缠不深。** 周禾有时会发现，前一天读者喊「虐死他」，后一天换成「别虐了」，来回快得像水面的波纹，一圈圈散开，沉不下去。快与深，不是一回事。

第三个问题，**文本又变得不稳了。** 一章可以改，可以撤，可以按读者意见重写，最早发出来的那一版，常常找不到了。这有点像回到了唱的时代：文本又流动起来。不同的是，唱的时代，流动是自然的；网络里，流动是被机器记录下来、又能随时改的。

所以，网络既不是唱的重来，也不是印的升级，它是又一种缠法：**快，也留，留下的却是一堆活的版本。** 第六编要回来看这件事。

◆ 八、文学史可以照缠法重写一遍

把这几种缠法排在一起：

唱的时代，作者、听众贴着脸缠，缠得极快，留不住。

抄的时代，中间多了一个抄书的人，缠得半快半慢，留下半定型的字。

印的时代，字定死了，作者读者隔得远，缠得慢，却留得稳。

连载的时代，印出来的字被拉进了每天的节奏，缠快了，还留着。

网络的时代，快和留并到一起，缠得又快又多，深浅却难分。

现在回头看，文学史上的各种流派，可以不按「谁是大作家」「谁用了什么技巧」「谁卖得多」来排，而是按**缠法**来排。

举两个例子。

先看长篇章回小说。它的体裁，一章一章，每章结尾留个钩子，下回分解。这个样子的由来，一般认为和说书有关：说书人每天讲一段，下午讲到紧要处，故意停下，明天再来。〔据研究文献〕章回是从唱的时代的听众约定里长出来的形状，后来被印刷固定成了书的结构。你读《红楼梦》每一回结尾那句「且听下回分解」，其实在听一个说书人的回声。

再看近代的小说热。为什么二十世纪初，小说一下子在中国兴起？有一个原因，就是报刊把小说变成了每天能读到的东西。〔据研究文献〕报纸要卖，小说要连载，读者要追，三者互相拉着，一种新的文学方式热闹起来。

最后看网络小说。每天更新，每章末尾留个钩子，读者一边追一边在段评里议论，故事走向常常被读者的反应牵着变。这个样子，是不是眼熟？它几乎就是说书人和台下听众的老关系，换了一块屏幕重来。所谓网络文学的各种类型，说

到底，是一批作者和读者在「又快又留」这个缠法里，试出来的几种稳妥的打法。

你看，章回小说是唱的时代留在印刷里的影子，网络连载又是章回留在屏幕上的影子。文学没有断过，断的是缠法，传下来的也是缠法。

这样一看，流派的兴衰，说的是**一种缠法被人们用熟、用到极致、再被另一种缠法替换**的过程。

不是说旧的流派不好了，是说人们得到了新的缠法，原来那一种就不再是唯一的方式。

◆ 九、只照一股写文学史会怎样

旧的文学史，多半照一股写。

照作者写：大作家一个接一个，每人一章，生平、思想、代表作。这样写，对在哪儿？因为没有那一个具体的生命，就没有那一种句子。它看不见的是：同一个作家，在唱的时代和在印的时代，会写成两种人。

照文本写：一部部作品，按风格、手法、体裁分类排队。这样写，也对在哪儿？因为字是留得下来的东西，是可以比较的。它看不见的是：同一种体裁为什么在这个年代出来，那个年代消失。

照读者写：谁在读，读多少，口味怎样变。这样写，对在哪儿？因为没有读者，书就是墨迹。它看不见的是：口味变是果，不是因，读者的口味，也是被一代代的书和一代代的缠法养出来的。

三种写法，都对一半。把它们叠起来，才是一部完整的文学史：每个时代，用什么方式缠，缠出什么样的作者、读者、文本。

这样写还有一个好处：它不需要宣布谁赢了。口头不比印刷落后，网络也不比纸好。每一种缠法，都有它擅长的深浅，也有它撑不住的地方。

◆ 十、放回日子里

阿蓉后来做了一件事。

那年春天，她又回了一趟老家。这一回，她没有只录一遍。她让奶奶一连唱了五遍，每一遍都录下来，又让奶奶坐在炕上，听这五遍录音，一遍一遍对。

奶奶听到第三遍，说：「这遍对，我就这么唱的。」听到第五遍，又说：「这遍也对。」

阿蓉问：「那刚才你还说不对呢。」

奶奶笑了：「那是你拿一遍，压我一辈子。」

阿蓉没有再说话。她把五遍录音存在一个文件夹里，文件夹名字叫「奶奶的摇篮调」。她没有写「标准版」。

你明天可以试一件小事。找一个会讲老故事、会唱老调子的人，不要只录一遍，请他讲两遍。听听两遍之间，哪里不一样，再问问他：为什么那里要换。

这一问，你就坐进了唱的时代。再把两遍都记下来，你就带着印的时代的记性，回到了唱的时代。两样本事合在一起，正是今天读书人最缺的。

◆ 十一、本编总判断

第五编走到这里，把前三编各自救活的三个，放回了同一个现场。一个现场里，三者同时被生出来；缠有三种样子；三派理论各看见一股；缠得深才成经典；缠法一换，流派跟着换。

文学是作者、文本、读者缠出来的，缠得深才留得下，缠法一换，流派跟着换；从头到尾，没有哪一个是先站在那里的。

纠缠的曲线，从唱到抄，从印到连载，从连载到网络，一路在往上走。它还要往上走，走到哪里？第六编回答。

带 走 的 话

唱的时代缠得快却留不住，印的时代留得住却缠得慢；流派的兴衰，是人们换着方式寻找又快又深的缠法。

小　账

这一章，三者是缠深了，还是缠浅了？各个时代不同：唱的缠得快，印的缠得慢，网络缠得又快又浅，哪一种都有它的深浅。

这一处，哪一个被说成了先在那里的？「文学史就是大作家的历史」里，那个先站好的作者。

想 一 想

1. 你读过的书里，有没有一本是「读的时候在一个来回里」的，比如在群里追着读、追着聊？它和你一个人读完的书，留下的东西有什么不一样？
2. 你家里有没有一个故事，每次讲都不一样？哪一遍算「原来的」？

◆



第　六　编

复合：复合体文学的诞生

导　语

这一编七章，写 AI 来了以后的文学。

第 26 章从一个答不上来的问题起头：一首 AI 写的诗，到底是谁写的。第 27、28、29 章分别讲复合作者、复合读者、复合文本。第 30 章把三个复合放回同一个现场，讲写和读两个时刻里主客怎样换位，顺带说明人和工具几千年来本就是这样。第 31 章讲新的出版单元：阅读、学习包、智能体三位一体，怎样把互动、主体、客体三种属性缠在一起，作者怎样以智能体的方式复活，读者怎样变成作者。第 32 章算账：AI 带来的灾难是什么，生机又在哪里。

前五编说，作者、文本、读者都是发生的，谁也死不了。这一编要回答一个更难的考题：当写字的东西不再只是人，这句话还站得住吗？

本书的回答是：站得住，而且第一次被看得这么清楚。

26

第 26 章

一首 AI 写的诗，是谁写的

◆ 一、你一定有过这样的时刻

周禾三十三岁，在一个网文平台连载一部长篇，写到第 86 章。

那天晚上十一点，她卡住了。主角要和失散多年的父亲见面，她写了三遍开头，都不满意。她打开一个 AI 写作助手，把前面两章贴进去，打了一行字：「父女见面，不要哭，要冷，冷到读者替他们难受。」

机器给了她一千五百字。她删掉一半，改了几十处，把一句「他把手插进口袋又拿出来」挪到最后，凌晨一点发了出去。

第二天早上，评论区有一条留言被顶到了最上面：「这章不像你写的。」

下面有人回：「可我觉得是她写得最好的一章。」

周禾盯着手机看了很久。她想回一句，却不知道该回什么。说是自己写的，好像不完全对；说是机器写的，又更不对。

你可能也有过类似的一刻。让 AI 帮你改了一封求职信，寄出去以后，面试官夸你文笔好，你点头的那一下，心里有点虚。

这一章就从这一点虚开始。

◆ 二、四个候选人，个个答不全

「这一章是谁写的？」我们把能想到的候选人排一排。

第一个候选人：周禾。 题目是她出的，「要冷」是她定的，删哪一半是她挑的，那只插进口袋又拿出来的手，是她挪到结尾的。不过一千五百字里，有一大半句子不是她想出来的。她要是自己写，大概写不出其中几句。

第二个候选人：那个模型。 句子是它生出来的。可是它不知道周禾是谁，不知道读者是谁，也不知道这一章要放在一部小说的哪个位置。同样那行提示，换一个人发过去，它会给出另一千五百字。你很难说一个连自己写了什么都不记得的东西是「作者」。

第三个候选人：模型背后那一大片字。 模型会写，是因为它从极多的书、文章、帖子里学过怎样接话。那个「冷」字的写法，也许来自海明威，也许来自某个从来没人记得名字的网文作者。千千万万死去的、活着的作者，都在这一千五百字里留了一点手印。可是你没法给他们署名。

第四个候选人：读者。 「这章不像你写的」那条留言，和下面那句「是她写得最好的一章」，都在决定这一章是什么。没有他们的读，这一章只是服务器里的一段数据。

四个候选人，每个都沾了一点，每个都答不全。

问题到底出在哪儿？

◆ 三、两桩旧官司在今天重开

这个问题不是今天才有。本书第一编讲过，一百年来，文学理论就在打「谁说了算」的官司。

1967 年，法国批评家罗兰·巴特写了一篇短文，题目就叫《作者之死》。他说，大意是：一段文字一旦写出来，它就离开了写它的人，意义要到读者那里才汇合；读者的诞生，要以作者的死为代价。〔核：大意〕

当年很多人觉得这话太狠。今天看，AI 像是把巴特的话变成了现实：连一个可以去世的作者都没有了，只剩下文字和读者。

另一桩官司打在法院里。2023 年，美国版权局处理过一本漫画书的登记。书里的文字是作者自己写的，画是用 AI 生成的。版权局的结论，大意是：文字和图文的编排受保护，AI 生成的那些图本身不受保护，因为找不到一个人类作者。〔据报道，待核〕

2024 年初，日本作家九段理江拿到芥川奖。领奖时她说，小说里大约有百分之五的句子，是直接用了 ChatGPT 生成的文字。〔据报道〕消息一出，有人说这是文学的末日，有人说这没什么，作家一直在借用别人的话。

你看，一桩官司在理论里，一桩在法院里，一桩在颁奖台上。三处都在问同一句：作者还在不在?

◆ 四、问错了：「谁」字底下先站着一个现成的人

回头再看周禾那一章。

「这一章是谁写的?」这句话很自然，它里头却藏着一个前提：先有一个现成的人，站在写作之前，然后他写了这一章。我们要做的，只是把这个人找出来。

本书前五编一直在拆的，正是这个前提。

第二编说，作者不是写作之前就在那里的人。鲁迅不是生下来就是鲁迅，曹雪芹在十年的增删里才成了写出《红楼梦》的那一个。第三编说，文本不是一块放在桌上的石头。第四编说，读者不是坐在书前等着接收的人。

前提一拆，周禾那一章的问题就换了样子。

不该问「谁写的」，该问「这一章是怎样发生的，在发生里，作者、文本、读者各自长成了什么样子」。

换了问法，四个候选人就不用争了。他们不是在争一把椅子，他们一起搭出了这一章，也一起在这一章里被搭了出来。

◆ 五、本书的说法：三者一起成了复合体

本书给 AI 时代的文学一句话：

AI 没有杀死作者，它把作者、读者、文本三者一起变成了复合体。

「复合」这个词，本编会反复用，先讲清楚。

复合作者：写的那一个，不再是一个人，是人和 AI 在来回里一起长出来的。周禾出题、挑选、删改、认领；模型生成；模型背后千万个作者沉淀下来的写法，在每一句里起作用。三股缠在一起，才有那一章。

复合读者：读的那一个，也不再只是一个人。周禾的读者，有的先让 AI 给前面八十章做了摘要，有的是被平台的推荐算法送到这一章的。读者在读之前，已经被机器读过一遍，被千万个别的读者的点击聚过一遍。

复合文本：那一章的文字，也不再是一份定死的稿子。它是从几次生成的变体里挑出来的，发出去以后，评论、段评、读者让 AI 续写的同人，又一层层附在上面。

三个复合，又互相缠着。复合读者的一条留言，会改写复合作者明天的写法；复合文本里留下的一个缝，会生出一个新的复合读者。

◆ 六、复合不是相加

有人会说：那不就是「人加机器」吗？

不是。

相加的意思是，两样东西各自完整，放在一起。一个人加一台机器，拆开以后，人还是那个人，机器还是那台机器。

复合不是这样。周禾用了半年 AI 以后，她自己写的句子也变了，变得更短，更会留白。她说不清哪些是自己本来就会的，哪些是在一次次删改机器的句

子时练出来的。模型那边也一样：她的每一次删改，都可能被平台收集起来，成为下一代模型学习的材料。〔视平台规则而定〕

拆不开，这就是复合。

作者、读者、文本，都是在人和机器的来回里被一起生出来的，拆开以后，哪一边都不是原来那一个。

这句话，第 30 章还要接着往下说。那里会讲，人和笔、人和印刷机、人和打字机，本来就是这样。AI 不是第一个，它只是第一个会接话的。

◆ 七、给这件事起个名字：复合体文学

本书的副题叫「论 AI 时代『复合体文学』的诞生」。这里先把这个名字说清楚。

复合体文学，不是「AI 写的文学」。AI 自己生出来、没人认领、没人读、没人回写的字，不算。它也不是「人用 AI 写的文学」，那样说，好像人还是那个完整的作者，AI 只是一支好用的笔。

复合体文学说的是：一次文学发生里，写的、读的、被写被读的那串字，三样都是人和 AI 缠出来的复合体；三样还会互相变成对方，读者变成作者，作者变成读者，文本在中间换来换去。

为什么说「诞生」？因为以前的文学，复合藏在署名后面，像一个家的家务藏在一个人的名字后面。今天，复合站到了台前，成了每一个写字的人、每一个读书的人每天都碰得到的事。一样东西从藏着到站出来，有了自己的名字，就是诞生。

复合体文学不是一种新的题材，是文学发生的方式换了：三者都成了复合体，并且会互相变成对方。

◆ 八、放回日子里

回到周禾。

那天她最后没有回那条留言。可是这一章让她想通一件事：「像不像我写的」，不是要找一个现成的「我」来对照。她这个作者，本来就在一章一章里长，AI 只是让这件事快了很多，也明显了很多。

她给自己定了一条规矩：每一章发出去以前，自己要能说出删了什么、为什么删。说得出来的，就是她的；说不出来的，就再改。

你明天也可以试一次。下回用 AI 帮你写点什么，写完先别发，问自己一句：「这里面哪一处，是我挑的？」能指出来，你就在这段字里。

带 走 的 话

「谁写的」这个问题答不上来，不是因为作者死了，是因为作者从来不是写作之前就站在那里的一个人。

小　账

这一章，三者是缠深了，还是缠浅了？ 缠深了：周禾、模型、读者在一章里来回了三圈。

这一处，哪一个被说成了先在那里的？ 「这章是谁写的」里，那个「谁」。

想 一 想

1. 你用 AI 写过的东西里，哪一样你最不好意思说「是我写的」？为什么偏偏是它？
2. 要是周禾一个字都没改，直接发出去，这一章还算她的吗？你的答案靠的是什么？

◆

27

第 27 章

复合作者：写的那一个，是在来回里长出来的

◆ 一、你一定有过这样的时刻

你写过一封很难写的信吗？写给吵过架的老朋友，或者写给要辞职的老板。

写到第三句，常常会发生一件怪事：句子开始替你往下走。你本来想说「我一直很感激」，写出来却是「我一直记得那年冬天」。你停下来看，觉得后一句更对。可是它是从哪里来的？你动笔前并不知道自己要写它。

写作的人都熟悉这种感觉。句子不是从一个装满了的脑袋里倒出来的，是在写的过程里一句一句长出来的。

AI 只是把这件事放大了。周禾那天晚上打了一行「要冷」，机器替她往下走了一千五百字。区别只在于，以前替你往下走的是你自己的手和纸，现在多了一个会接话的东西。

◆ 二、作者从来是复合的：誊抄、编辑与合写

先别急着说 AI 坏了规矩。翻一翻文学史，作者很少是一个人单干。

曹雪芹写《红楼梦》，身边有一个署名「脂砚斋」的人，一边读一边批，有时还提意见。哪些情节是在批语的催促下改的，学者争了很多年。〔据研究文献〕

十九世纪的大仲马，写《三个火枪手》和《基督山伯爵》时，有一个长期合作者叫马凯。马凯常常先拟出情节和草稿，大仲马再加工成书。署名的只有大仲马。〔据研究文献〕

美国小说家雷蒙德·卡佛的成名短篇，很多经过编辑戈登·利什的大幅删改，有的篇目被删去一半以上。多年以后，卡佛的未删原稿出版，读者才发现「卡佛式的简洁」，有一部分是删出来的。〔据研究文献〕

金庸的武侠小说，先在报纸上连载，后来改过一次，晚年又改了一次。三个版本里，有的人物结局都不一样。你说哪一个金庸才是作者？

这些例子说的是同一件事：**作者从来就是复合的，只是以前，复合的那一部分藏在署名后面。**

AI 没有发明复合作者。它只是让复合的那一部分藏不住了。

◆ 三、复合作者的三股：提的、生的、沉的

把周禾那一章拆开看，复合作者有三股。

第一股是**提的**。出题、定调、挑选、删改，最后决定发出去。这一股在周禾身上。

第二股是**生的**。一句接一句地把字生出来。这一股主要在模型那里。

第三股是**沉的**。模型为什么会这样接话？因为它从海量的文字里学过怎样接话。千千万万的作者，写过的冷场面、写过的父女、写过的沉默，沉在模型里，在每一句里起作用。这一股，在所有写过字的人那里。

三股缺一股，就没有那一章。

有意思的是，这三股在一个传统作者身上也都有。你自己写信时，「提」的是你的打算，「生」的是你的手和语感，「沉」的是你读过的书、听过的话、你

妈妈说话的腔调。只不过这三股都住在一个身体里，所以我们误以为作者是一个整块。

AI 做的事，是把原来住在一个身体里的三股，分到了人和机器两边。

◆ 四、作者落在「认」上

那么，三股分开以后，作者的名字该落在哪里?

本书的看法是：落在「认」上。

一段字生出来，要有一次「认」，它才成为作品：这一句留下，那一句删掉，这一版发出去，署上这个名字。认，就是把一串可能的字，变成「这一个」的那一下。

周禾删掉一半、改了几十处、挪了一只手，这些都是认。认得越多、越细，这一章里的作者就越浓。一个字没改就发出去，那里面的作者就很淡。

要小心的是，这里不是说「周禾这个人认了，所以她是作者」。那又回到了「先有一个现成的人」的老路。更准确的说法是：在一次次认的来回里，「周禾这个作者」才一点点显出来。半年前的周禾，认不出那只插进口袋又拿出来的手好在哪里；半年后，她一眼就认得出。作者是认出来的，也是在认里长出来的。

作者不是一个先在的人，是一次次认领留下的形状。

◆ 五、只跑一股会怎样

三股里只剩一股，会是什么样子?

只剩「提」：你有一肚子想法，没有一句成形的字。很多人说「我有一个好故事，就是没时间写」，说的就是这种状态。它还不是作品。

只剩「生」：机器自己生字，没有人认。这样的字往往通顺、合理、四平八稳，像一锅温吞的白开水。它是从千万个作者里取了一个平均数，平均数的句子不会出错，也不会疼。

只剩「沉」：千万个作者的字躺在那里，没人调用，也没人挑选。那是一座档案馆，不是一部作品。

所以复合作者的强弱，不看哪一股更大，看三股缠得深不深。

◆ 六、认领也是担责

「认」还有另一面，常常被忘记。

你认下一段字，不只是认下它的好，也认下它的错。古时候，一本书惹了祸，追的是署名的人；今天，一篇文章里有一处失实，读者找的也是署名的人，不会去找那支笔、那台电脑，也不会去找模型背后的千万个作者。

2023 年前后，有好几起新闻：有人用 AI 写文章，里面编出了根本不存在的书名和引文，发出去以后被读者查出来。〔据报道〕事后没有一个人说「这是机器的错」能了结此事。认了，就要担。

这件事反过来说明，作者为什么死不了。复合作者里，提和生可以分到机器那边去，沉可以分给千万个作者，唯独「认下并为它负责」这一下，分不出去。只要文字还要有人负责，作者这个位置就空不了。

机器可以分走生字的活，分不走认下它、为它负责的那一下。

周禾后来在每章末尾加了一行小字：「本章写作用过 AI 辅助，内容由作者负责。」她说，写这一行，比写一章还让她紧张。因为写了，就是认了。

◆ 七、一个完整的例子：第 87 章是怎样写成的

周禾写第 87 章时，换了一个做法。

她先自己写了五百字草稿，写得很粗。然后让机器按她的草稿生成三个版本。第一个太煽情，第二个太平，第三个里有一句：「父亲把茶倒了，又倒了一杯，两杯都没喝。」

她只要这一句。其余的，她自己重写。

写到一半，她发现主角不该原谅父亲，至少这一章不该。这个念头是她在删机器第二版里那段和解的话时冒出来的。她自己也说，要不是那段话写得太顺，她可能就顺手写下去了。

发出去以后，一个老读者在段评里写：「两杯茶都没喝，这比哭狠多了。」周禾把这条段评截了图，存在手机里。她说，以后写冷场面，就照这个尺子量。

你看这一章里的作者在哪里：在她的草稿里，在机器的一句话里，在她删掉的那段和解里，也在读者那条段评里。读者那条段评，又成了下一章作者的一部分。

◆ 八、放回日子里：一份删去清单

周禾的规矩后来又多了一条：每章留一份「删去清单」，记下删了什么、为什么删。

半年下来，她回头翻这份清单，发现自己删得最多的是三种句子：解释情绪的、总结道理的、让人物把话说满的。她说，翻完这份清单，比翻自己写的正文更认得自己。

你明天可以试试。不管是写周报、写朋友圈，还是让 AI 帮你写一段文案，写完别急着删干净，把删掉的句子另存一处，附一句为什么。过一个月看一眼。

你删掉的那些，正是你在复合作者里的那一股。

带 走 的 话

作者没有死，作者从一个整块的人，变成了提、生、沉三股的复合；作者的名字，落在一次次认领上。

小　账

这一章，三者是缠深了，还是缠浅了？深了：机器的一句话、她的一次删、读者的一条段评，缠出了下一章的尺子。

这一处，哪一个被说成了先在那里的？「我本来就会写」里的那个「我」。

想 一 想

1. 你最近一次写东西时，有没有哪一句是「替你往下走」的？它从哪里来？
2. 要是你把一年的删去清单交给别人看，他能认出你吗？

◆

28

第 28 章

复合读者：你读到的，已经被读过一遍

◆ 一、你一定有过这样的时刻

周老师六十三岁，退休前教了三十年中学语文。女儿的小说他每章都看，看完不评论，只在吃饭时说一句「这章可以」或者「这章急了」。

有一回，他在女儿手机上看见一个功能：把一本书丢给 AI，三分钟出一份摘要，附人物关系图和十个「核心观点」。他试了试《活着》，摘要写得一点不错，福贵、家珍、有庆、凤霞，谁怎么死的，一清二楚。

周老师放下手机，说了一句：「它都对，可是读完这个，人不会难受。」

你大概也试过。读一份书的摘要，读完觉得「这本书我知道了」。过几天有人提起那本书，你能说出大意，却说不出哪一页让你停下来过。

你读过它吗？算，也不算。

◆ 二、读者从来是复合的：评点本与读书会

先别急着怪机器。读者也从来不是一个人单读。

明末清初，金圣叹批《水浒传》。他不光写批语，还把后面几十回砍掉，让故事停在梁山聚义、卢俊义一场噩梦上。此后几百年，很多中国人读到的《水浒》，是金圣叹读过、批过、剪过的那一部。〔据研究文献〕你读的时候，金圣叹已经替你读过一遍。

今天也一样。你翻开一本经典，前面有导读，后面有注释，书腰上有名人推荐，豆瓣上有几万条短评。你还没读第一页，已经知道它「伟大」在哪里。

美国批评家斯坦利·费什讲过一个说法：读法是一群人一起养成的，他叫它「阐释共同体」。〔核：大意〕课堂教你怎样读诗，评论家教你怎样读小说，你的读法里，站着很多别的读者。

所以，**读者从来就是复合的**。你读的时候，许多人在你身后一起读。

◆ 三、复合读者的三股：读的人、先读的机器、聚起来的千万人

AI 来了以后，复合读者也有三股，而且分得比以前清楚。

第一股是**读的人**：周老师自己，坐在那里一页一页读，读到某一句停下来。

第二股是**先读的机器**：替你做摘要、列人物关系、回答「这一章讲了什么」的 AI。它比你先读，读得比你快，然后把它读到的东西递给你。

第三股是**聚起来的千万人**：平台的推荐算法。它把几百万读者的点击、停留、收藏、跳过聚在一起，决定把哪一本书、哪一章推到你面前。你看到周禾这部小说，不是因为你去找了它，是因为跟你相似的几万人在它这里停留过。算法替那几万人读了一遍，再把结果推给你。

三股缠在一起，才是今天的一个读者。

你可以问问自己：上一本你读完的书，是怎样来到你手上的？是谁先替你读过一遍？

◆ 四、AI 自己也是读者：读过一切，却没有被哪一本改过

还有一件事值得停一下。

一个大模型在训练时，「读」过的文字，比任何一个人一辈子能读的多出成千上万倍。从某种意义上说，它是有史以来读得最多的读者。

它读完以后，怎样了呢?

它会写了，会接话了，会总结了。可是它没有被哪一本书改过。一个人读完《活着》，可能从此对父母说话的口气不一样了。模型读完《活着》，它的参数里多了一点点关于「福贵」这个词怎样和「牛」一起出现的统计。

本书第四编说过，读者是被书改出来的。第一次读懂一本书的那个晚上，你变成了另一个读者。照这个标准，模型是一种奇怪的读者：**它读到了一切，却没有被任何一本读出来**。

这正是复合读者里机器那一股的长处和短处。它读得广，可以替你先探路；它不会被改，所以替不了你被改的那一下。

◆ 五、主体那一格，会被悄悄换掉

第 30 章会细讲一件事：读的那一刻，主体的属性落在读者这一边。挑哪一句读慢，在哪里停，信还是不信，都由读的这一边来定；作者那一边，反倒成了被揣摩、被读出来的客体。

AI 先读，会悄悄动这个位置。

你看一份摘要，摘要里留下哪十个「核心观点」，是机器挑的；哪一句被删掉，也是机器定的。这时候，挑的那一边不在你身上。你成了被递东西的那一个。读的那一刻，主体那一格被机器占了，你被挤到了客体那一格。

推荐算法也一样。你以为是你在挑书，其实是那几万人的停留替你挑过了，再把结果送到你面前。你被喂，就是你在读的那一刻落进了客体那一格。

周老师那句「人不会难受」，说的正是这个。难受，要你自己在某一句前停下来，要挑的那一下在你身上。摘要读完不难受，是因为挑的那一下根本不在你身上。

用 AI 读书，要守住的只有一件事：挑和停的那一格，要落回你自己这一边。

◆ 六、只跑一股会怎样

只剩读的人：今天的书和文字太多，一个人读不过来，常常找不到该读的那一本。

只剩先读的机器：你知道了所有书的大意，却没有一本书在你身上留下过伤口。周老师那句「人不会难受」，说的就是这个。

只剩聚起来的千万人：你只读到和你相似的人爱读的，读来读去，读到的都是自己。人们常说「信息茧房」，就是这一股跑过了头。

所以复合读者的强弱，也不看哪一股大，看三股缠得深不深。机器探路，算法推荐，可是最后要有一个人坐下来，被一句话拦住。

◆ 七、一个完整的例子：周老师和 AI 一起读《红楼梦》

周老师后来找到了自己的用法。

他退休后想把《红楼梦》再读一遍，这是第四遍。这一回，他每读完一回，先自己在本子上写三行：这一回最记得哪一句，哪里没读懂，哪里和上一次读的不一样。写完，再去问 AI。

他问的不是「这一回讲了什么」，是「第二十七回黛玉葬花，前面为什么要先写宝钗扑蝶」。机器给了他几种说法，有的他早知道，有一种他没想过：一个热闹，一个冷清，同一天放在一起，作者是让读者自己去比。

他把这句抄进本子，又在旁边写：「三十年前教这一回，我只讲了葬花词。」

你看，在这个读法里，机器是先读的那一股，可是它递过来的东西，被周老师的本子接住了，又被他三十年的教书经验改了一遍。最后被改的，是周老师自己。他说，这一遍读完，他觉得自己第一次读懂了宝钗。

复合读者的关键，是让机器读在前面，人被改在后面。

◆ 八、一个读书会的晚上

复合读者不只一个人一个人地出现，也会一群一群地出现。

周老师所在的社区有一个读书会，十来个退休的老人，每月读一本书。从前的做法是：各自读，月底聚一次，轮流说感想。说着说着，常常变成谁的嗓门大听谁的。

这一年，他们换了做法。读之前，先请 AI 根据书的内容出五个问题，大家各领一个；读的时候，每人只管自己那一个问题；聚会那天，每个人各讲五分钟，讲完再一起去问那本书，问出来的东西，记在一本共用的本子上。

周老师说，这样读有一个好处：不会人人都去说那几个最显眼的地方。机器出的问题，有时候问到了谁也想不到的角落，比如《边城》里那条渡船的绳子。

他也看出一个毛病：有两位老人慢慢不自己找问题了，只等机器出。他就提议，每月五个问题里，至少两个要大家自己想。

一个读书会，也是一个复合读者。它的强弱，也看三股缠得深不深。

◆ 九、放回日子里：先读一页原文

周老师给女儿提了一条建议，后来女儿把它写进了小说的作者的话里：「看摘要之前，先读一页原文。」

道理很简单。摘要告诉你一本书讲了什么，一页原文让你知道它是怎样讲的。前一样机器能给，后一样只能你自己读出来。

你明天可以这样试：下回想用 AI 读一本书，先随便翻一页原文，慢慢读完，在一句让你停下来的话下面画线。然后再看摘要。对一对，摘要里有没有你画线的那一句？大多数时候没有。

没有被摘要收进去的那一句，就是你这个读者长出来的地方。

带 走 的 话

读者没有死，读者成了读的人、先读的机器、聚起来的千万人三股的复合；机器可以替你读，替不了你被读改的那一下。

小　账

这一章，三者是缠深了，还是缠浅了？看摘要的那一回缠浅了；本子加追问的那一回缠深了。

这一处，哪一个被说成了先在那里的？「这本书我知道了」里，那本被当成现成东西的书。

想 一 想

1. 你最近读过的一本书里，有没有一句话改过你？那本书你是怎样读到的？
2. 要是推荐算法明天停掉，你还知道自己该读什么吗？

◆

29

第 29 章

复合文本：一份不肯定型的文本

◆ 一、你一定有过这样的时刻

你问 AI 一个问题，得到一个回答。觉得不太满意，点了「重新生成」，又得到一个回答。两个回答意思差不多，句子全不一样，第二个的结尾比第一个好。

这时候，「它的回答」是哪一个?

再往下想一步。周禾那天晚上让机器写了一千五百字，要是她多点一次「重新生成」，就会是另一个一千五百字，第 86 章就会是另一章。那么，读者读到的那一章，在它被写出来之前，是不是有几十个、几百个可能的样子，只是有一个碰巧被留了下来?

我们习惯把文本当成一样定死的东西：一本书印出来，每一本里的字都一样。AI 让这个习惯松动了。

◆ 二、文本从来是会动的：歌手、抄本与连载

其实，「定死的文本」在人类历史上并不老。

二十世纪三十年代，美国学者米尔曼·帕里和他的学生阿尔伯特·洛德，到南斯拉夫山区录下当地的史诗歌手。他们发现，同一个歌手唱同一首长诗，每一次都不一样。歌手不是在背诵一份稿子，是带着一大套现成的句式和情节，每次当场重新编织。〔据研究文献〕他们由此推想，荷马史诗最初也是这样唱出来的。

印刷术普及以前，书靠手抄。抄一遍，就可能多一处、少一处、改一处。《红楼梦》传世的早期抄本有十几种，彼此之间字句有出入，有的回目都不同。〔据研究文献〕

印刷术让文本定了下来。同一版书，一千本里的字一模一样。从那以后，我们才有了「原文」这个结实的观念。拿人类讲故事的几万年来比，这几百年其实很短。

再看网络连载。周禾的小说，每章发出去以后，读者可以在任何一段旁边留「段评」。热门的段落下面，挂着几百条评论。今天的读者读那一章，读到的不只是周禾的字，还有字旁边那一层密密麻麻的回声。

所以，**文本从来就是会动的**。定死的文本，是印刷时代的一段插曲。

◆ 三、复合文本的三股：留下的字、生出的变体、附在上面的回写

AI 时代的文本，也是三股缠成的。

第一股是**留下的字**：周禾最后发出去的那一版，存在平台上，谁来读都一样。这一股像印刷时代的书。

第二股是**生出的变体**：在那一版之前，有机器生成的三个版本、她自己的草稿、她删掉的和解；在那一版之后，有读者让 AI 改写的版本、翻译成别的语言的版本。这一股像唱史诗的时代。

第三股是**附在上面的回写**：段评、书评、读者和 AI 关于这一章的对话、同人续写。它们不是这一章本身，读者读到这一章时，它们也在。

三股缠在一起，才是今天的一章。

◆ 四、文本回到了唱的时代，又带着印的时代的记性

这一点值得多说几句。

唱史诗的时代，文本每次都活着，可是唱完就散了，什么也没留下。印刷的时代，文本留下了，可是它定型以后就不动了，要等下一代人写续书、做评点，才重新动起来。

AI 时代的文本，两样都有。它像歌手一样，每次生成都不一样；它又像印刷品一样，每一个版本都能存下来，都能被对照、被引用、被接着写。

这是一种新的文本状态。本书管它叫「不肯定型的文本」：它不是一锅粥，因为总有一版被认领、被留下；它也不是定型的石头，因为留下的那一版旁边，始终有变体在生、有回写在长。它一直正在成形里。

复合文本的样子，是一份被认领的字，站在一大片变体和回写中间。

◆ 五、字是两头之间的那根线

第 30 章会讲：写的时候，作者那一边显出主体属性，未来的读者是被瞄准的客体；读的时候，主客掉了个儿。两个时刻里，作者和读者都换了位。

只有字不换。写的时候它是互动，读的时候它还是互动。它是两头之间的那根线，一头连着挑的手，一头连着停的眼睛。

这一点让复合文本有了一个特别的位置：三个身份里，只有它不必换位，所以身份的互变都要经过它。两杯茶从读者变成作者，经过的是她续写的那一版字；周老师从读者变成写文章的人，经过的是他和机器一晚上的对话记录。没有这根线，换位没有地方落脚。

这也回答了一个问题：文本为什么死不了。作者可以换人，读者可以换人，主客可以来回换位，可是只要还有一次写、一次读，中间就得有一根线。线断了，写的手和读的眼睛就碰不到一起。

文本是作者和读者换位时踩着的那块跳板；复合文本越活，换位就越容易。

◆ 六、只跑一股会怎样

只剩留下的字：一章被认领、被存好，再也没人生出变体，也没人回写。它会像博物馆里的展品，完好，却不再长。

只剩生出的变体：每次点「重新生成」都不一样，哪一版也没人认。这是流沙，抓不住。今天网上很多 AI 生成的文字就是这样，生出来，没人认，没人读，第二天就被新的一批盖过去了。

只剩附在上面的回写：评论越来越多，原文越来越没人看。你大概见过这种帖子，楼主说了什么早没人记得，下面吵了三千楼。

所以复合文本的强弱，同样看三股缠得深不深。一份被认真认领的字，生出值得留下的变体，招来值得一读的回写，这样的文本是活的。

◆ 七、一个完整的例子：读者让 AI 续写的那一章

周禾的小说连载到第 93 章时，读者里出了一件事。

有个读者，网名叫「两杯茶」，就是第 27 章里写下那条段评的人。她不满意第 93 章主角离开父亲的写法，自己让 AI 照周禾的笔法，续写了一个父女重逢的版本，发在书的讨论区里。

这一版写得不坏，点赞的人很多。也有人骂，说这不是作者的意思。

周禾读了，没有删帖。她在作者的话里写了一段：「两杯茶写的那一版，我认真读了。我不会照着改，可是它让我看清楚，我写的离开，有一半读者是不信的。下一章，我会让他们信。」

第 94 章，她加了一场戏：主角在车站，把父亲给的一包茶叶放在长椅上，走了几步，又回去拿走了。

你看这里的文本：周禾留下的第 93 章是第一股；两杯茶让 AI 续出的那一版是第二股；讨论区里的争吵和周禾的回应是第三股。三股一缠，长出了第 94 章那包茶叶。那包茶叶，没有哪一股能单独生出来。

◆ 八、放回日子里：给自己的字存版本

周禾现在给每一章都存三样东西：草稿、发出的那一版、发出后一周读者回写里最要紧的五条。

她说，以前她觉得发出去的才是作品，现在觉得三样合起来才是。过一阵子回头看，常常是第三样最有用。

你明天也可以这样对待自己的一份字。写好一份要交出去的东西，不管是报告、发言稿还是给孩子老师的一封信，存一份初稿，存一份交出去的那一版，过几天把别人的反馈附在后面。

这样存下来的，就不是一份死的文件，是一份活的复合文本。

带 走 的 话

文本没有死，文本成了留下的字、生出的变体、附着的回写三股的复合；它回到了唱的时代，又带着印的时代的记性。

小　账

这一章，三者是缠深了，还是缠浅了？深了：一个读者的续写，逼出了作者的一包茶叶。

这一处，哪一个被说成了先在那里的？「原文」，那份被当成从来就定死的字。

想 一 想

1. 你手机里存着的一段文字里，哪一段最像「不肯定型的文本」？它是怎样一直在变的？

2. 两杯茶续写的那一版，算不算这部小说的一部分？你的理由是什么？

◆

30

第 30 章

三个复合缠成一个现场：人和工具早就是这样

◆ 一、你一定有过这样的时刻

你用毛笔写过字吗？哪怕只是小学的书法课。

拿毛笔写一句话，和用手机打同一句话，出来的不是同一句。毛笔慢，你会省字，会挑一个笔画好看的说法。手机快，你会多打几个「然后」，会顺手加一个表情。

用笔写信的年代，一封信写两页纸，要想很久才落笔。今天发微信，一句话分三条发，想到哪儿说到哪儿。

你写的是你想的吗？是，也不全是。工具在你手里，也在你的句子里。

◆ 二、刀、纸、印刷机与打字机

人和工具一起写字，有几千年了。

刻在龟甲上的字，因为难刻，所以短。竹简笨重，一部书要用车拉，所以先秦的书惜字如金。纸便宜了，书变厚了。印刷术让同一本书印出成千上万本，一个新的人群出现了：彼此不认识、各自在家里读同一本书的读者。英国学者伊恩·瓦特在《小说的兴起》里，把十八世纪英国长篇小说的兴起，和印刷、借书馆、新的读者群连在一起讲。〔据研究文献〕没有这些，长篇小说长不出来。

1882 年，尼采视力很差，买了一台早期的打字机，叫「书写球」。他在一封信里说，大意是：我们的写字工具也参与了我们的思想。〔核：大意〕后来有

研究者注意到，他用打字机那段时间写的东西，句子变得更短、更像格言。〔据研究文献〕

你看，笔、纸、印刷机、打字机，没有一样只是被人使唤的东西。它们一边被人用，一边改着人怎样写、写什么、写给谁。

人和工具，本来就是复合的。 几千年来，作者、读者、文本，都是在人和工具的来回里长出来的。

◆ 三、写的时候和读的时候，主客换了位

本丛书总卷讲过一个说法：任何一样东西，都同时带着三种属性。主体的属性：会挑、会认、会改；客体的属性：被瞄准、被揣摩、被摆在那里；互动的属性：在来回里起作用。〔见本丛书总卷《属性纠缠论》〕

拿这三种属性看一次文学发生，会看见一件很少有人说破的事。

写的时候，作者一方显出主体的属性：挑这个词，不挑那个词，删这一段，留那一段。那个还没出现的未来读者，显出客体的属性：他被想象，被瞄准，周禾写「要冷，冷到读者替他们难受」时，读者就是那个被瞄准的靶子。写出来的字，显出互动的属性：它是两边之间的那根线，一头连着挑的手，一头连着被瞄准的眼睛。

读的时候，主客换了位。读者一方显出主体的属性：读快读慢，在哪一句停下，信还是不信，都由这一边来挑。作者反倒显出客体的属性：他被揣摩，被读出来，「这章不像你写的」那条留言，就是读者在揣摩一个作者。字还是互动的属性，还是那根线，只是这回线的两头掉了个儿。

作者、读者、文本不是三个固定的身份，是主体、客体、互动三种属性在写和读两个时刻的落位；时刻一换，主客就换位。

所以第一编那三场谋杀，都杀错了地方。作者中心论只看见了写的那一刻，把作者的主体属性当成了永远；读者中心论只看见了读的那一刻，把读者的主体属性当成了永远。两边都把一个时刻的落位，说成了一个人的本性。

◆ 四、人和 AI 的复合体：三种属性一起出现

人和 AI 缠在一起，组成一个复合体。这个复合体身上，三种属性一起出现，而且换位换得比以前快得多。

它有客体属性：AI 是一个可以被调用的工具，背后是一大片可以被取用的字。

它有主体属性：在周禾的认领里，在周老师的追问里，挑和认在发生。更怪的是，AI 那边也显出一点像挑的样子：它会选这一句而不选那一句。

它有互动属性：一来一回，一问一答，生一版、删一版、再生一版。复合体就活在这些来回里。

作者、读者、文本，是这个复合体在不同时候显出来的面。周禾坐在电脑前认领字句时，复合体显出作者的面；周老师拿着本子追问时，显出读者的面；第 93 章和它周围那一片变体与回写，是文本的面。

作者、读者、文本，不是三个人，是同一个人—AI 复合体在三个时候显出来的三张脸。

换位为什么变快了？看周禾那一晚。她发出一行提示，这时她在写，主体属性在她这边；机器的一千五百字回来，她读，这时她是读者，机器那一边反倒成了被揣摩的客体：「它为什么这样写？」她删改，又回到写；改完自己再读一遍，想象读者会怎样读，又换回去。一晚上，主客换了几十次位。

以前，一个作者写完一本书，要等几个月、几年，才轮到读者那一刻。现在，写和读在同一个晚上、同一个屏幕上来回翻。复合体文学的第一个特征，就是这种换位的密度。

◆ 五、新在哪里：工具第一次会接话

既然人和工具几千年来都是复合的，AI 新在哪里?

新在一处：工具第一次会接话。

笔不会接话，你写什么它留什么。印刷机不会接话，你排什么它印什么。打字机改了尼采的句子，是通过他的手指和眼睛慢慢改的，它自己不出一个字。

AI 会出字。你说一句，它回一段。复合体里的来回，第一次不只发生在人和自己的手之间，而是发生在人和一个会回话的东西之间。

所以「谁写的」第一次答不上来。以前，工具的那一股藏在作者的手里，看不见；现在，工具那一股自己站出来说话了，你不得不看见它。

看见它，却不等于它取代了人。它说的话，要被认领才成为作品；它读的书，要被一个人读进心里才算读过；它生的变体，要被留下、被回写才成为文本。会接话的工具，让来回更快、更多，也让认领、被改、留下这三件事更要紧。

◆ 六、三个复合怎样互相回写

前三章把三个复合分开讲，这一节把它们放回同一个现场。

复合作者写出复合文本：周禾认领的第 93 章。

复合文本生出复合读者：两杯茶读了第 93 章，不服，她这个读者被这一章改了，开始用 AI 续写。

复合读者回写复合作者：两杯茶的续写，让周禾看清有一半读者不信，第94章多了一包茶叶。

一圈走下来，三个复合没有一个是先在那里的。周禾这个作者，被两杯茶改写了；两杯茶这个读者，被第93章生了出来；第94章那包茶叶，是这一圈来回留下的形状。

更要紧的是，在这一圈里，身份在变。两杯茶本来是读者，她续写的那一刻，她成了作者；她那一版续写，又成了周禾要读的文本。周禾本来是作者，她读那一版续写时，她是读者。

三个复合不只是缠在一起，它们会互相变成对方。 下一章就讲这件事：当这种互变被做成一种出版方式，会发生什么。

◆ 七、一个完整的例子：一圈走下来

把这一圈再从周老师那里走一遍。

周老师读第94章，读到那包茶叶，放下手机，没说「这章可以」。他进了书房，翻出一个旧本子，写了一段话，是他自己父亲去世前的一件事：老人把一包烟放在桌上，说戒了，第二天又拿回去了。

他把这段话拿给女儿看。周禾读完，说：「爸，这个你自己写。」

周老师不会用AI写作。周禾教他，把自己写的一段给机器，请它提五个问题。机器问：「烟是什么牌子？他拿回去的时候，你在不在场？」周老师答着答着，写出了两千字。

这两千字后来以「番外」的名义，发在女儿的小说后面。署名是「周禾的父亲」。

你看这一圈：周禾的文本，生出了周老师这个读者；周老师这个读者，在机器的追问里，长成了一个作者；他的两千字，又成了周禾的读者们要读的文本。人、机器、文字，三张脸轮着换。

◆ 八、放回日子里

周老师后来说，他教了三十年语文，一直教学生「读懂作者的意思」。现在回头看，他最想补给学生的一句话是：读到让你停下来的地方，写一点你自己的。

你明天可以试一次。读到一段让你想起自己生活里某件事的文字，别只点个赞。用几句话把那件事写下来，哪怕只有一百字。要是写不下去，让 AI 问你几个问题，答着答着，你就写下去了。

那一百字，就是你从读者变成作者的那一下。

> **带 走 的 话**
>
> **人和工具几千年来就是复合的；AI 新在工具第一次会接话，于是作者、读者、文本三张脸，开始在同一个复合体上轮流出现。**

> **小　账**
>
> **这一章，三者是缠深了，还是缠浅了？**深了：一包茶叶，生出一个读者，又生出一个作者。
>
> **这一处，哪一个被说成了先在那里的？**「工具只是工具」里，那个从来不参与写作的工具。

> **想 一 想**
>
> 1. 你换过的写字工具里，哪一样最明显地改过你的句子？
> 2. 你有没有过一次从读者变成写的人的经历？是什么让你开口的？

◆

31

第 31 章

新的出版单元：三个身份的互变

◆ 一、你一定有过这样的时刻

你读完一本很好的书，合上它，心里有很多话。

你想问作者一句：「第七章那个地方，你是不是想说的其实是另一件事？」你想把书里的一个说法用到自己的工作上，试试灵不灵。你甚至想过：要是我来写，下一章我会这样写。

然后呢？大多数时候，什么也没发生。书放回书架，那些话在心里留了几天，慢慢就散了。

这不是你懒。是一本印出来的书，本来就不给你接话的地方。它出版的那一刻，就是它说完的那一刻。

◆ 二、旧的出版单元：一本书走到读者手里就停了

印刷时代的出版，单位是「一本书」。

作者写完，编辑改好，印厂印出，书店卖掉，一本书走到读者手里。出版这件事，到这里就算完成了。读者读完以后怎样，那是读者自己的事，和出版没有关系。

这个单元里，三个身份是钉死的。作者在上游，文本在中间，读者在下游，水只往下流。

当然，水也会倒流。读者写书评、写续书、写同人，有的读者后来自己成了作家。不过这些倒流，都发生在出版单元之外，零零星星，要靠运气，要等很多年。

上一章说，在人和 AI 的复合体里，作者、读者、文本会互相变成对方。可是如果出版的单位还是「一本书」，这种互变就只能在讨论区、在私下的聊天里偶尔发生，像两杯茶那样，碰巧有人动手。

要让互变成为常态，出版本身的单位就得换。

◆ 三、新的出版单元：阅读、学习包、智能体三位一体

本书的出版方德麦国际，在自己的网站上试过一种做法。借它作例子，因为它把这件事做得比较完整，不是因为它是唯一的做法。

在那里，一本专著不只是一本可以读的书。一本书出版，同时出三样东西。

第一样是**阅读**：全书在网上可以从头读到尾。

第二样是**学习包**：把这本书拆成几个它要回答的大难题，每一章配几道自测题和一组卡片，读者可以照着难题一路学下去，自己考自己。

第三样是**智能体**：以这本书为底料的对话体。读者可以追问它，可以把书里的说法拿去碰自己手上的问题，也可以请它陪着把书往下接着写。

这三样合在一起，才是一个出版单元。王德生博士把它叫作「三位一体出版」。

◆ 四、三样东西，三种属性

把三样放在一起看，你会发现，它们恰好对上第 30 章说的三种属性。

阅读，是互动属性。 全书摆在网页上，字就是作者和读者之间的那根线。第 29 章说过，写和读两个时刻里，只有字不换位，它始终是互动。阅读这一样，出版的就是这根线。

学习包，是主体属性。 大难题、自测题、卡片，逼读者停下来挑、停下来认、用自己的话回答「这一章到底在说什么」。挑和认，正是主体的属性。第 28 章担心，AI 先读会把读者挤进客体那一格；学习包做的事正好相反，它把主体那一格还给读者，而且一道题一道题地还。读者在这里写下的每一个回答，已经是新文本的种子。

智能体，是客体属性，也就是作者性。 读的那一刻，作者是被揣摩、被读出来的那一边。以前，这一边只能被揣摩，不会回话。你读完一本书，想问作者「第七章你到底是什么意思」，问不着。以书为底料的智能体，把作者这一边做成了可以被问、被追、被碰的东西。你问，它答；你追，它接；你拿自己的问题去碰，它用书里的说法回你。

三样合在一起，主体、客体、互动三种属性，第一次在一个出版单元里同时出现，并且缠在一起。

印出来的书只有中间那一样：一根线。读者的主体那一格靠自己去找，作者的客体那一格只能隔着纸去猜。三位一体的出版单元，把线两头的两格也一起出版了。

阅读是互动，学习包是主体，智能体是客体也就是作者；三位一体出版，第一次把三种属性缠进了同一个出版单元。

◆ 五、作者以智能体的方式复活了

这就回到了本书书名那一问。

1967 年，巴特宣告作者之死。他的意思，大意是：书一写完，作者就退场了，意义交给读者。〔核：大意〕他说对了一半。在印刷时代，作者写完那一刻，确实就从现场退了出去。读者再怎么揣摩，作者也不会回话。在读的那一刻，作者成了一个只能被猜、不能被问的客体。这个客体沉默了，看上去就像死了。

智能体让这个沉默的客体开了口。

要说清楚，这不是作者本人坐回了桌前。智能体是作者在读的那一刻的那一格，也就是客体属性，被做成了会回话的样子。它不替作者认领新的句子，认领还是活人的事；它也不会被读者改写，第 28 章说过，机器读过一切，却不会被哪一本改。可是它让作者重新站回了读者对面，可以被问、被追、被碰。

作者没有死，作者在印刷时代沉默了；在三位一体的出版单元里，作者以智能体的方式复活了。

复活的作者，也和原来那一个不一样。它是一个复合体：原书的字是它的底料，模型是它的嗓子，一次次被读者问出来的东西，又让它长出原书里没有的说法。

◆ 六、问对了，你和智能体复合成一个新的作者

复活的作者，不只是站在那里等你问。

你问得浅，它就照书答，答来答去还是原书里的话，它只是一个会回话的客体。你问对了，事情就变了：它开始说出书里没有的话，把书里的一个说法推到新的地方，用你带来的事把原文改写一遍。它不停地生出新的想法，文本在你们的来回里被更新、被再创造。

这时候，属性又换了一次位。智能体不再只是被问的那一格，你也不再只是来问的人。第 27 章说，复合作者有三股：提的、生的、沉的。在这一刻，提的那一股在你身上：你出题，你追问，你挑出留下哪一句；生的那一股在智能体身上：它一句接一句地生出新想法；沉的那一股在原书和模型背后的千万个作者里。

三股缠上了，一个新的作者就出现了。它不是原书的作者，也不是你，是你和智能体复合成的那一个。

问对的那一刻，复活的作者不再只是被问的客体；它和你复合，成了一个新的作者，文本在你们的来回里被重新写过。

什么叫问对？大致有三条。

第一，问在书的缝上。不问「这一章讲了什么」，问「这一章哪里没说完」。

第二，问带着你自己的事。把书里的说法拿去碰你手上那件具体的事，让它在一个原书没去过的地方落地。

第三，答不上来的地方接着追。它第一遍的回答往往还是原书的话，追到第三遍、第五遍，新的东西才出来。

问对了，你在这个新作者里担的是认领那一股。它生出的新想法，哪一句留，哪一句删，哪一句写进你的文章，要你来认。第 27 章说过，认领分不出去。所以这个新作者虽然是复合的，署名和担责，仍然落在认领的那一边。

周老师读一本讲《诗经》的书时，有一晚就是这样问的（那一晚的前因，本章末尾再说）。他起先问「这首诗讲什么」，智能体照书答了，他不满意。他换了问法：「我教了三十年，一直讲后来的人怎样读它，那它最早是怎样被唱出来的？」又追了几轮。智能体以书为底料，生出一个书里没有展开的说法：先有一群人在河边一遍遍地唱，才有后来被收进书里的那几行字。他不全同意，又拿自己当年在乡下听人唱山歌的事去碰。一来一回，那篇六千字的文章，就是这样长出来的。

那篇文章的作者是谁？署名是周老师，可是没有那一晚的智能体，他写不出来；没有他的追问和他乡下的山歌，智能体也生不出来。这篇文章的作者，是他和智能体复合成的那一个。

◆ 七、三个身份在这个单元里怎样互变

三种属性缠在一起，身份就开始互变。

读者在阅读里牵住那根线，在学习包里拿回主体那一格，然后带着自己的问题去碰智能体，也就是去碰复活了的作者。问对了，他和智能体复合成一个新的作者；这些来回留下的字，已经不是原书，是原书的续写。

到了这一步，主客又换了位。读者开始挑、开始认，被瞄准的客体换成了一个还没出现的未来读者。他从读的时刻，被推进了写的时刻。

于是一个读者，走完这三样，就从读者变成了「文本的继续创造者」。他可能是原作者的延续，把书里没说完的一处接着说；也可能成为一个新的作者，从这本书出发，写出这本书的作者自己写不出来的东西。

新的出版单元，出版的不是一份定型的文本，是一个让读者变成作者的现场。

◆ 八、这不是想象：读者已经变成了作者

说这些，不是空想。

在那个网站的专著书架上，已经有一批「学员卷」，书名就叫「某某讲某某」：讲海德格尔的、讲杜威的、讲维果茨基的、讲陶行知的〔待核〕。写这些书的人，起初都是读者，读王德生博士的书，学他的方法，在一次次追问和练习里，写出了自己的一本。

你可以说，这是老师带学生，自古就有。是的。可是自古以来，老师带学生，一个老师一辈子带不了几个。三位一体出版做的，是把「读者变成作者」这条路，铺进出版本身。路铺好了，走的人就不必每一个都等一位老师亲手带。

这里的身份是转着走的。一个学员写出的书上了书架，它又成了新的阅读、新的学习、新的智能体底料；下一个读者从它出发，又可能变成下一个作者。

作者、读者、文本，不再是上游、中游、下游，而是一个圈。

◆ 九、编辑和出版社，也换了活

出版单元换了，做出版的人，活也跟着换。

印刷时代，编辑的活是守门：在稿子变成书之前，把关、改错、定型。书一印出来，编辑的活就做完了。

新的出版单元里，书上站那一刻，活才干了一半。另一半，是看着读者怎样走过阅读、学习、智能体三样，哪里卡住了，哪里问得最多，哪一个读者的回写值得再长成一本书。编辑从守门的人，变成了照看一块地的人：看哪里长出了苗，给它挪个地方，让它长成。

出版社也一样。它卖的不只是一本本书，是一条让读者变成作者的路。路上走过的人越多，它的书架就越会自己长。

这件事也有风险。照看不好，读者在智能体那里续写出来的东西，可能离原书越来越远，最后谁也认不出它从哪里来。所以新单元里，原书和续写之间要留清楚的记号：哪一本从哪一本长出来，哪一处是谁认领的。这和第 27 章说的认领是一回事，只是认领的单位，从一句话变成了一本书。

◆ 十、互变有几个方向

说读者变成作者，只说了互变的一个方向。仔细看，至少还有三个。

读者变成作者的延续。 读者沿着原书没说完的地方接着说，把一个判断用到原书没碰过的领域。这时候，他像是原作者多长出来的一只手。

读者变成新的作者。 读者从原书出发，走到原书走不到的地方，写出原作者自己写不出的东西。这时候，他和原作者是两个人，原书只是他的起点。

作者变成读者。 原作者回头去读读者的续写，读出自己书里的漏洞，读出自己没想到的用法。两杯茶的续写让周禾看清有一半读者不信，就是这一下。作者在这里落进了客体那一格，被读者揣摩，也被读者教。

文本生出作者和读者。 一本书上了站，经过学习和智能体，生出一批新的回答、新的续写，这些字又成了新的文本，招来下一拨读者，长出下一拨作者。

四个方向缠在一起，出版单元就不再是一条往下流的河，而是一个会转的轮子。

◆ 十一、只跑一样会怎样

三位一体，缺一样，就不转了。

只有阅读：回到印刷时代的一本书，读完放回书架，水只往下流。

只有学习包：变成一套题库。你会答题了，可是题后面那本书的气息没了，你只是被考过，没有被一本书改过。

只有智能体：变成一个会聊天的机器。它没有一本书作底料，你和它聊什么都行，不过聊完没有一个文本可以接着长，也没有一个作者的延续可言。

三样缠在一起，读者才会在读里被生出来，在学里被改写，在和智能体的来回里长成作者。

这也正是本书的判词在出版上的样子：三者缠在一起，才有文学；拆开任何一样，那次发生就散了。

◆ 十二、放回日子里

周老师后来在这样一个书页上，读了一本讲《诗经》的书。

他读完一章，做了那一章的自测题，错了两道。错的那两道，问的都是他教了三十年、自以为最熟的东西。学习包先把他从「自以为懂」里拽了出来，主体那一格回到了他身上。他不服，才去问那本书的智能体，才有了第六节说的那一晚。他最后承认，自己以前讲《关雎》，只讲了「后来的人怎样读它」，没讲过「它是怎样被唱出来的」。

那天晚上的对话，他存了下来。过了一个月，他把它整理成一篇六千字的文章，标题是《一个老语文教师重读〈关雎〉》。阅读、学习包、智能体，三样他都走过了一遍。

他跟女儿说：「我当了一辈子读者，六十三岁，头一回写的不是教案，是一篇登出来给人读的文字。」

你明天也可以试试。找一本你读过、而且有学习和对话入口的书，不要从头读，先去答它的一道难题。答不上来的那一道，就是你从读者变成作者的起点。

带 走 的 话

阅读是互动，学习包是主体，智能体是作者；三位一体出版把三种属性缠在一起，作者以智能体的方式复活；问对的时候，你和智能体复合成一个新的作者。

小　账

这一章，三者是缠深了，还是缠浅了？深了：一个读者在学和问里，长成了一个写文章的人。

这一处，哪一个被说成了先在那里的？「出版就是把书送到读者手里」里，那个只在下游等着的读者。

想 一 想

1. 你读过的书里，哪一本最让你想「接着写下去」？要是当时有一个可以对话的入口，你会问它什么？
2. 一个出版单元，把读者变成了作者，原来的作者算是变多了，还是变淡了？

◆

32

第 32 章

灾难与生机：在复合里守住纠缠的深度

◆ 一、你一定有过这样的时刻

睡前刷手机，刷到一篇文章，标题很抓人，读起来也顺，一口气读完。放下手机，你想回忆它讲了什么，想不起来。不是它讲错了，是它没有一句话拦住过你。

第二天你又刷到一篇，开头和昨天那篇几乎一样。

你开始怀疑：这是人写的吗？可是转念一想，是不是人写的，好像也不那么要紧了。要紧的是，读完什么也没留下。

◆ 二、三样灾难：文本洪水、作者变淡、读者被喂

本丛书每一卷都要问：AI 的到来，在这门学问里带来了什么灾难。文学这里，灾难有三样，正好落在三个复合上。

文本洪水。 生成一篇小说，从几个月变成了几分钟。2023 年初，美国一家老牌科幻杂志一度暂停收稿，因为编辑部被大量 AI 生成的投稿淹没，读不过来。〔据报道〕一个编辑部尚且如此，一个普通读者面对的，是整个网络的洪水。

作者变淡。 第 27 章说过，没人认领的字，是从千万个作者里取的平均数。平均数的句子不出错，也不会疼。当这样的字越来越多，写的人也容易被带着走，越写越顺，越写越像所有人。

读者被喂。 第 28 章说过，机器替你读，算法替你挑。读者读得越来越多，被改的越来越少。最后，你吃下了很多字，却没有一本书在你身上留下过伤口。

◆ 三、为什么说这不是谋杀

很多人看着这三样灾难，得出的结论是：作者死了，读者死了，文学死了。

本书不这样看。

你仔细看这三样灾难：洪水里，文本还在；变淡的作者，还在认领，只是认得少；被喂的读者，还在读，只是读得浅。三者一个都没有死。出事的地方，是三者之间缠得太浅了。

文本洪水，是生出的变体太多，留下的字太少，附着的回写太薄。作者变淡，是提、生、沉三股里，提的那一股越来越细。读者被喂，是先读的机器和聚起来的千万人越来越粗，读的人那一股越来越细。

AI 时代文学的灾难，不是谁死了，是三者都在、却缠得太浅。

这个诊断很要紧。说「谁死了」，你只能哀悼，或者去救活那个死者。说「缠浅了」，你就知道该往哪里用力：让三者重新缠深。

◆ 四、纠缠深度的三问

怎样看一段文字缠得深不深？本书给三个问题，你拿到任何一段字都能问。

第一问：**这段字有没有被认领过？** 有人挑过、删过、为它负责过，还是生出来就直接发了？

第二问：**这段字有没有改写过一个读者？** 有没有哪个人，读了它以后，说话的口气、看一件事的眼光，有了一点点不同？

第三问：**这段字有没有留下一道缝？** 下一个读者来，还能从里面读出新东西，还能接着往下写，还是读一遍就到底了？

三问都答「有」，这段字就缠得深，不管它是人写的、机器写的，还是复合体写的。要补一句：第一问「认领过吗」，对一直没有机会被认领的人并不公平。谁分得到认领这一格，是第 33 章要单独回答的事。三问都答「没有」，它就缠得浅，哪怕它出自一位名家之手。

第 24 章说过，经典的标准是纠缠深度。到了 AI 时代，这个标准不但没有过时，反而成了唯一还能用的标准。因为「是不是人写的」这条老尺子，已经量不准了。

◆ 五、AI 也能让三者缠得更深

说完灾难，也要说公道话。

同一个 AI，也能让三者缠得比以前更深。

周禾用它，生出三个版本，只要一句「两杯茶都没喝」。在这里，机器不是替她写，是陪她撞，撞出她自己写不出、却一眼认得出的那一句。作者那一股，在撞里变浓了。

周老师用它，不是要摘要，是要追问。机器替他先探路，他在路的尽头被宝钗改了一下。读者那一股，在追问里变深了。

两杯茶用它续写，逼出了第 94 章的一包茶叶。三位一体的出版单元，让周老师从读者长成了写文章的人。文本那一股，在一圈一圈的回写里变厚了。

同一个工具，缠浅缠深，看怎么用。用来省掉认领、省掉被改、省掉留缝，它就是洪水；用来多撞几次、多问几句、多回写一圈，它就是一把好锄头。

◆ 六、纠缠度正在进入高峰

把文学史拉长了看，人、工具、文本三者的纠缠度，走过一条起伏的线。

唱史诗的时代，纠缠度很高。歌手当着听众唱，听众一皱眉，下一句就改；唱的人、听的人、那首歌，当场一起长。只是唱完就散，纠缠留不下来。

印刷时代，纠缠被拉长、变稀了。作者写一本书要几年，读者读到又要几个月，读者的回声要再过很多年，才可能变成作者的下一本书。一圈来回，常常是一代人。好处是，每一圈都留得下来。

AI 时代，这条线往上冲。三样东西同时出现了。

第一样是**换位的密度**。第 30 章说过，周禾一晚上在写和读之间换位几十次。主客换位，从几年一次，变成了几分钟一次。

第二样是**互变的通道**。第 31 章说过，阅读、学习、智能体三位一体，把读者变成作者的路铺进了出版本身。以前要靠运气的互变，现在有了门。

第三样是**回写的厚度**。第 29 章说过，每一版字都存得下来，每一条回写都附在上面。唱的时代那种当场的来回回来了，印的时代那种记性也还在。

三样叠在一起，人—AI—文本这个复合体的三属性纠缠度，正在进入一个高峰。它比唱的时代缠得快，比印的时代留得住，有史以来没有哪个时代同时做到过这两样。

复合体文学的纠缠度正在进入高峰：换位最密，互变有门，回写最厚。

再看前面说的三样灾难：它们是高峰脚下的乱石。洪水里那些没人认领、没人读、没人回写的字，并不在高峰里，它们是从纠缠里掉出来的。高峰越高，掉出来的也越多。所以高峰和洪水是同一件事的两面：缠进去的，缠得比哪个时代都深；没缠进去的，散得比哪个时代都快。

你站在哪一边，看你的字有没有被认领、有没有改写过谁、有没有留下一道缝。

◆ 七、写的人、读的人各自的新功夫

那么，AI 时代，写的人和读的人，各要练什么功夫？

写的人，要练「认」的功夫。生字的活，机器干得又快又多；认字的活，要你自己干。删去清单要越记越细，认得出哪一句是你的，哪一句只是通顺。

读的人，要练「停」的功夫。摘要、推荐、陪读，机器都能给；在一句话前停下来，让它改你一下，只有你自己能做。先读一页原文，在停下来的那句下面画线。

两样功夫，说到底是一样：**守住复合体里人那一股的认和停。** 不是因为人比机器高贵，是因为没有这一股，三者就缠不深。

◆ 八、本编的判断怎样才算错

本书说，AI 时代的灾难是缠浅，不是谁死了。这个判断也该留一条推翻的路。

要是有一天，你找到一种文字：没有任何人认领过它，它没改写过任何一个读者，也没给后来的人留下一道缝。它却照样被一代一代当作文学来读。那样，本编的判断就错了。

再一条：要是有一天，机器自己写、自己读、自己回写，一圈一圈转下去，里面完全没有人。它却长出了被人公认的好作品。那样，本章说的「守住人那一股」，就要重新想。

本书眼下没有找到这样的例子。可是把它写在这里，是因为一本讲「回写」的书，不该把自己写成定型的石头。

◆ 九、一篇用 AI 写的作文

这一节说一个很多家长碰到过的场景。

一个初二的孩子，周末要交一篇八百字的作文，题目是《那一次，我长大了》。他用 AI，十秒钟写好了，交上去，得了高分。家长发现了，很生气，问：「这算你写的吗？」

孩子不服气：「我改了好几个地方呢。」

用本书的三问来看，这件事就不只是「作弊不作弊」。

第一问，看认领。孩子改了几个词，那个「那一次」却是机器编的，不是他自己的哪一次。他认了字，没认事。

第二问，看改写。写完这篇，他对「长大」这件事，有没有多想一点？大概没有。他是这篇作文的第一个读者，却没有被它改。

第三问，看留缝。老师读完，记住了一个通顺的故事，没记住这个孩子。

三问都答得很弱，这篇作文缠得很浅。它不是因为用了 AI 才浅，是因为三股里人那一股几乎不在。

换一种用法：让孩子先说出自己真实的「那一次」，哪怕只是第一次一个人坐公交，再请 AI 问他十个问题，他一个个答，答完自己写。这样写出来，也许不如机器那篇通顺，三问却都能答「有」。

家长不必只问「你用没用 AI」，可以问：「这里面哪一件事是你的？」

◆ 十、放回日子里

周禾的小说写到第 120 章完结了。完结那天，她在作者的话里写了一段：

「这部书有一部分是我写的，有一部分是机器帮我写的，有一部分是你们写的。两杯茶写过一章，我爸写过一个番外。我不知道该署谁的名字。后来想通了，署我的名字，不是说这都是我的，是说这里面每一句，我都认过。」

周老师读完这段，吃饭时说了一句：「这章可以。」

你明天能做的事很简单。拿起一段你最近写的、或者最近读的文字，问一遍那三问：认领过没有，改过谁没有，留缝了没有。哪一问答不上来，就从哪一问开始补。

◆ 十一、本编总判断

前五编说，作者、文本、读者都是发生的，三者缠在一起才有文学，所以谁也死不了。

这一编把这句话带进了 AI 时代。人和 AI 缠成复合体，作者、读者、文本都成了复合的。写的时候，主体属性落在作者一边，未来的读者是被瞄准的客体，字是两头之间的互动；读的时候，主客换了位。复合体里，这种换位快到一晚上几十次，于是三个身份会互相变成对方。新的出版单元，把阅读、学习包、智能体三样，对上互动、主体、客体三种属性，第一次把三者缠进一个单元，作者也

以智能体的方式复活了；读者问对的时候，又和智能体复合成一个新的作者，互变由此有了一条路。换位最密，互变有门，回写最厚，三属性的纠缠度由此进入高峰。

AI 没有杀死作者、读者或文本，它让三者一起成了复合体，并且互相变成对方，作者甚至以智能体的方式复活；人—AI—文本的三属性纠缠度正在进入高峰，危险不在谁死了，在从纠缠里掉出去、缠得太浅，生机也只在一处：缠进去，缠得更深。

下一编，本书拿这些判断去见当代的文论，看哪里同路，哪里要分手。

带 走 的 话

说「作者死了」只能哀悼，说「缠浅了」才知道往哪里用力；AI 时代的文学功夫，是守住认领和停下。

小　账

这一章，三者是缠深了，还是缠浅了？两样都有：洪水是缠浅，周禾家的一年是缠深。

这一处，哪一个被说成了先在那里的？「文学死了」里，那个曾经完好、如今被杀的文学。

想 一 想

1. 拿你最近读过的一篇文章问那三问。它在哪一问上答不上来？

2. 要是有一天，一部完全由机器写成、却三问都答「有」的小说成了经典，本书的判词还站得住吗？

◆



第　七　编

对话：与当代文论相遇

导　语

前六编把话说完了：作者、文本、读者都是在每一次文学发生里一起长出来的，三者缠在一起才有文学，所以谁也死不了；到了 AI 时代，三者又都成了复合的，还会互相变成对方。

这些话说得再顺，也只是本书自己的一家之言。现在要把它拿出门，去见当代文论里的几位老对手。这一编四章，每章见一派：第 33 章见女性主义批评和后殖民批评，问的是谁有权说话；第 34 章见文学场、互文性与影响的焦虑，问的是位置和前人怎样把一个人先排好；第 35 章见媒介理论，问的是工具怎样改写了写和读；第 36 章见数字人文，问的是机器来读，读到的是什么。

见面的办法是同一个：先把对方看见的东西写足，写到你能讲给别人听；再指出哪几处同路，哪几处要分手；最后看它们遇上复合作者、复合读者、复合文本会怎样。本书也要被质疑，每一章都有一处，写明对方对本书的批评，本书接得住多少，接不住什么。

这一编有一个反差。理论家们吵了半个世纪，吵的是谁在说话、谁说了算。AI 来了以后，问题换了形状：说话的，是谁和谁缠在一起的？

33

第 33 章

谁有权说话：女性主义、后殖民与「作者之死」的代价

◆ 一、你一定有过这样的时刻

你开过那种会吗?

一个人提了个意见，桌上没人接话。过了十分钟，另一个人把同样的意思又说了一遍，满桌点头，有人还说：「这个想法好。」

第一个人低头记笔记，什么也没说。她知道自己的话没有问题，字句都在，意思也在。不过那句话落地的时候，听的人的耳朵没有朝她这边开着。

话对不对，是一回事；谁说的，听的人愿不愿意把它收下，是另一回事。后一件事，不由话本身说了算。

本书前面几章，大多在问「意思在谁那里」。这一章要换一个问法：**谁有资格坐在说话的那一格上?**

◆ 二、女性主义批评看见了什么

先从一个很老的事实说起。

英国作家弗吉尼亚·伍尔夫在 1929 年的《一间自己的房间》里，有一句常被人记住的话，大意是：历史上许多没有署名的诗文，作者很可能是一个女人。〔核：大意，待核〕这句话后来被说了很多遍，因为它指向一件具体的事：很长的年月里，女人写了，却不署自己的名。

文学史上能找到不少这样的痕迹。十九世纪的英国，勃朗特三姐妹最初出书，用的是三个听不出性别的名字；玛丽·安·伊文思用「乔治·艾略特」这个男人

的名字写小说。〔据研究文献〕中国的情形不一样，却有相近的地方：明清两代，识字的女子写诗的不少，可她们的诗集常常要靠父亲、兄弟、丈夫、儿子整理刻印，有的人身后留下的只有一个「某氏」。〔据研究文献〕

不署名，有时是被迫的，有时是自己选的，有时是两样都有。研究者的看法大致是：在女人写作不被看重、甚至不被允许的时候，隐去名字是一种保护。〔据研究文献〕

到了二十世纪七十年代，女性主义批评把这件事推到了台前。

美国学者伊莲·肖瓦尔特 1977 年出版《她们自己的文学》，大意是：女性的写作自成一条传统，有自己的前辈、自己的处境、自己的变化，应当当作一条线来读，不该只当作男性文学史边上的补充。〔据研究文献〕

两年以后，桑德拉·吉尔伯特和苏珊·古芭合写了《阁楼上的疯女人》。书名取自《简·爱》里被关在阁楼上的那个女人。两位作者看到，十九世纪的女作家面对的是一份男人早就写好的形象单子：不是「天使」，就是「怪物」。要自己提笔，先得从这份单子里走出来。她们管这种压力叫「作者身份的焦虑」。〔据研究文献〕

把这些放在一起，女性主义批评看见的是：**「作者」这一格，从来不是对所有人敞开的。**

现在回头看 1967 年。

第 4 章讲过，那一年巴特发表《作者之死》，大意是：作者这个威风的形象是近代才有的，文本是引文织成的，读者的诞生要以作者之死为代价。〔核：大意〕

女性主义批评里，有人对这个时间点提出了尖锐的质疑。美国学者南希·米勒是其中常被提到的一位。她的意思，大意是：对一些人来说，作者是压了他们很久的权威，把它推倒当然痛快；可是对另一些人来说，她们刚刚才有机会署上

自己的名字，理论就来告诉她们，署名是一个过时的把戏。〔据研究文献，大意，出处与年份待核〕

这句话很重。它不是在说巴特说错了什么，是在问：这个宣告，是替谁说的?

一个一直被反复认领的名字，听到「作者已死」，是松绑。一个从未被认领过的名字，听到同一句话，听到的是：你还没坐下，椅子就被撤了。

两个人听同一句话，落在两个地方。

◆ 三、后殖民批评看见了什么

另一个方向的追问，来自后殖民批评。

巴勒斯坦裔美国学者爱德华·萨义德 1978 年出版《东方学》。他看的是几百年里，欧洲的学者、旅行家、官员、小说家怎样写「东方」。他的意思，大意是：这些写出来的东方，常常是一个被看、被说、被分类的对象，它的样子，大半是写的人按自己的需要描出来的。东方人自己怎么说，反而不在这套话里。〔据研究文献，大意〕

在这里，「谁被写」和「谁在写」分成了两拨人。写的一拨，手里有笔，有出版社，有大学；被写的一拨，只是纸上的一个形象。

印度裔学者加亚特里·斯皮瓦克 1988 年发表《庶民能说话吗?》，把这个问题问得更尖。「庶民」指的是处在社会最底层、够不上被听见的人。她的意思，大意是：就算有人好心地要替他们说话，那也常常是别人在替他们说，他们的声音经过一层转译才被听到；真要说话的时候，听的结构又不肯接。〔据研究文献，大意〕

这个问题不好回答。它不问「他们有没有话」，他们当然有。它问的是：话说出来，有没有人按它本来的样子收下?

萨义德和斯皮瓦克放在一起，看见的是同一件事的另一面：**不但谁能坐上「作者」那一格被分配得不均，连谁只能被写、不能写，也是被分配的。**

◆ 四、先说它对在哪儿

这两派的看见，在什么条件下完全成立？

第一，当署名、出版、评奖、进课本这些事，在人群里分配得不均匀的时候。这是事实问题，一查就有数：谁的书被印，谁的名字在课本里，谁的语言被当作「标准」。这些数不会因为我们说「作者是一个旧神话」就变平。

第二，当一套说法号称对所有人一视同仁，实际却只在一部分人那里管用的时候。「作者已死，人人都可以读」听起来很平等。不过读什么，往往取决于谁的书摆得上桌。

第三，当「代言」被当成了「发言」的时候。替人说话，有时是帮忙，有时是把对方的位置占了。分得清这两样，是一种基本的公道。

这三种时候，女性主义批评和后殖民批评说的都是实话。它们要问的是：理论在讲「作者」的时候，讲的是哪些作者？

◆ 五、相通的地方：那一格是长出来的

本书和这两派，有几处是同路的。

第一处，在第 10 章。那一章说，「作者」不是天生的，是出版、署名、版权、文学史这些做法一道把它焊出来的。女性主义批评看到的，是焊的时候谁在焊台前、谁在门外。两个说法一合，意思是连起来的：**如果作者这一格是被做出来的，那么谁能坐上去，也是被做出来的。**

第二处，在第 12 章。那一章说，作者死不了，因为那一格空不了：字要有人认领，错要有人担。女性主义批评没有反对这一点，它反过来提醒：这一格虽然空不了，长期以来坐的是哪些人，却值得一查。

第三处，在第 4 章对巴特的批评。那一章说，读者不是一个没有来历的位置，读者带着自己的历史进来，每一次读都被改一点点。这一句，恰恰和后殖民批评是一路的。读的人有来历，被写的人也有来历。把读者写成「没有传记、没有心理」的一个空位，对于那些本来就很少被当作「有来历的人」来对待的人，等于又收走了一样东西。

第四处，在写与读的换位上。第 30 章说，写的时候，作者是主体，未来的读者是被瞄准的客体；读的时候，主客换位。放到萨义德那里，这条尺子问的就是：**被写的人，能不能从客体那一格，换到主体那一格?**

◆ 六、分手与承认：这一处，本书第二编没有讲透

下面是本书该老实交代的地方。

本书的书名问「作者死了吗」，回答是死不了。前面几编，这个回答立在「认领」上：署名是认领，字生出来，要有人挑、有人认、有人担。

女性主义批评和后殖民批评一起问：认领，是人人都做得了的事吗?

不是。

第 8 章讲鲁迅，讲一个叫周树人的人怎样在一篇小说之后才成了「鲁迅」。那一章写得顺，是因为那里有一本杂志肯登他的小说，有一批读者肯读下去，有一个文坛肯记住这个笔名。这些条件，不是人人手里都有。一个名字要长成「作者」，先得有一个地方肯收它。

所以，本书的说法要补一句：

认领是一件要有人接的事。你伸手去认，对面得有人收。

这就是为什么本书一直先说「作者死不了」，再说作者怎样长出来。先宣告「作者死了」，对已经被认领过的人，是松绑；对没被认领过的人，是又一次不作数。要先承认那一格是真的、是要紧的，才有资格谈它怎样被分配得更公道。

第二个要承认的，是第二编。第二编说，「作者」这一格是在写作里一次一次长出来的，不是先在的。这话本身站得住。第二编却没有往下问：长在哪里，长给谁。一个社会里，不同的人，长出这一格的机会不一样。这一格的分配，是社会的事，不光是写作自己的事。

本书之前，把这件事讲成了一个中性的过程。这是本书的缺口。

◆ 七、对本书的批评，接得住多少

这两派对本书，至少有两句批评。

第一句：「作者死不了」，听起来也像是替已经坐稳的人说话。

这一句，本书接得住一半。

接得住的这一半：本书说的「死不了」，指的是那一格空不了，不是说坐在上面的人永远坐得稳。本书的判词里，作者是长出来的，所以可以长在从前没人想到的地方。一个从没人署过名的人，只要有一次被收下，那一格就在她那里长出来了。

接不住的另一半：本书只能描述这一格怎样长，没有办法替谁分配。哪家出版社肯收、哪个平台肯推、哪种语言算「标准」，这是制度和力量的事，本书这一类的说法管不到。一本书如果自认能解决这些，是在吹牛。

第二句：「被写的人变成写的人」，说得太轻巧。

这一句，本书接得住更少，放到下面再说。

按照本书的尺子，被写的人，是客体；写的人，是主体。读与写之间，主客是会换位的。所以问题可以这样问：**被写的人，怎样变成写的人？**

读的时候，读者是主体，被读的作者暂时成了客体。写的时候，反过来。这种换位，每个人天天都在做。

可是萨义德和斯皮瓦克提醒的，是另一种换位：一个长期只被写的群体，要换到写的那一边，不是一个念头的事，要过几道门。

第一道门，是有没有笔。识字，有时间，有一个能写字的地方。

第二道门，是写出来有没有人收。出版社、平台、读者，肯不肯把这一份当作文学来读，还是当作「某地的风俗材料」来读。

第三道门最隐蔽：**换到写的一边以后，用的是谁的口气。**

斯皮瓦克的意思，大意是：就算庶民开口，要被听见，常常得先把自己译成听者的话。〔据研究文献，大意〕换句话说，一个人从客体变成了主体，可是为了被收下，她写出来的东西，已经被「标准」改过了一遍。

这一点，本书的换位说法接得住一半：换位是真的，写与读之间一直在发生。接不住的一半是：换了位，不等于被听见；被听见了，也不等于是按她自己的样子被听见。

换位只说了位置换了，没说换位以后，话还是不是自己的话。

◆ 八、AI 时代：三个新的担忧

好，现在把 AI 放进来。这两派的追问，在复合体文学里没有过时，反而长出了三个新的形状。

第一个，沉的一股偏向谁。

第 27 章说，复合作者有三股：提的、生的、沉的。沉的那一股，来自模型学过的海量文字，千千万万的作者沉在里面，在每一句里起作用。

担忧就在这里：这些文字是谁写的？哪种语言、哪种口气、哪类人的经验，在语料里多，哪一类少？多的，模型接话时顺手；少的，模型接话时会拐向多的那一边。复合体的「沉」，是偏的。它偏向谁，就替谁说话更顺。

第二个，聚起来的千万人偏向谁。

第 28 章说，复合读者里，有一股是「聚起来的千万人」，算法把许多人的读法收在一处，再喂回给你。这千万人，是谁？是点得多的人，是活跃的人，是有手机、有时间、有网的人。没怎么上网的人，没怎么被点过的读法，在这个千万里占的位置很小。

第三个，智能体先复活谁。

第 31 章说，作者可以以智能体的方式复活，被问、被追、被碰。不过先被做成智能体的，是哪些作者？是有全集可用、有人愿意出钱、有版权方愿意授权的作者。那些从没出过全集的人、用方言写的人、没留下几页字的人，要排在很后面，也许永远排不上。

三个担忧加起来，是同一句话：**复合体能不能替人说话，看它「沉」的是谁的字；它能让谁复活，看谁的字先被收齐。**

对这三个担忧，本书能回答一部分。

能回答的，是诊断。

第 32 章给过三问：这段字有没有被认领过，有没有改写过一个读者，有没有留下一道缝。这三问可以拿来问语料偏向的后果。一篇由复合体写出的文字，要是所有的词都被磨成了「通用」，没有一个词是认领过的，没有一句改写得了谁，没有一道缝可以让不同的人接着写，它就是缠得浅。偏向的最直接后果，就是浅。

能回答的还有一点：复合体里的「提」和「认」，仍然在人这一边。语料再偏，提和认还是可以把方向拧回来一点。下面那位阿莲，就是这样做的。

回答不了的，也有三样。

一，三问本身，对没机会被认领的人，不够公平。 第一问「有没有被认领过」，问的是结果。一个人的字根本进不了被认领的流程，三问就先判她缠得浅了。这是本书这套尺子的缺口，要靠别的东西补，比如谁来收、谁来推。

二，语料里谁多谁少，本书没有办法改。 这是一件关于数据、资金、版权、平台规则的事。本书能说的，是在使用时认出这种偏，不是消除这种偏。

三，谁先被做成智能体，本书没有答案。 这是出版方和社会要回答的事。本书只能说，一个公道的出版单元，应当把「谁还没被收进来」当作一个常年要问的问题。

◆ 九、一个完整的例子：阿莲的「不改清单」

阿莲三十六岁，在佛山一家鞋厂做质检。她在业余时间写一部网文，讲几个从老家出来打工的姐妹，在鞋厂里的日子。

她的老家话，在书里到处都是。比如把「累得不想动」说成一个她们那里才有的词，把「说话客气过头」说成另一个词。这些词，在普通话里没有一一对上的说法。

第一批读者是同乡的姐妹，读得笑出了声。不过平台的编辑看了几章，委婉地建议：「读者看不懂，最好换成通用的说法。」

阿莲心里一沉，没有马上回话。

那一阵，她也开始用 AI 润色。她把一章贴进去，说：「帮我顺一顺。」几秒钟后，一章干干净净的稿子回来了。顺是顺了，她那些家乡词，全被换成了通用的说法，「累得不想动」成了「非常疲惫」。

她读着，心里不是滋味。字是通的，那些姐妹却不见了。

这时候她想起读过的一篇帖子，是周禾写的。周禾是个在网上连载小说的作者，说过大意是：让机器顺稿，先别让它改，先让它问。阿莲试了。她把一章贴进去，换了一个说法：「不要改我的词。只告诉我，哪几处你觉得读者可能看不懂，并问我一句，这里是不是有意的。」

机器问了十几处。她一处一处答。有的确实是写顺手了，她改了；有的是有意的，她把词留下，在后面加了半句交代，不是解释，是让读者能从上下文里摸出意思。

三个月下来，她手里有了一份清单，叫「不改清单」，记着哪些词她一定留、为什么留。清单越记越长，她发现，自己对这些词的把握也在变细：哪个词一定要原样，哪个词可以换一个顺口的，她一眼就认得出了。

有一天，一个陌生读者在段评里留了一句：「我是潮汕人，看不懂你们那个词，可是看了三遍，我懂它是什么意思了。」

阿莲把这条段评存下来，和同乡姐妹的笑声放在一处。

你看这一晚，几件事缠在一起。语料里「沉」的一股，偏向通用的说法，是一股力；她的「提」和「认」，把几个词拽了回来，是另一股力。读者里的那位陌生人，是一次从外面走进来的读。她的字，在这些来回里，缠深了一点。

不过还要老实说：这不等于她的问题解决了。平台的推荐还是偏向通用话，她的书依旧很难上首页。她那一格长出来了，却长在一块不大的地方。

本书能说的，只有这么多：**她认过的每一个词，都是一次把椅子从别人手里要回来的动作**。椅子够不够大，不是她一个人说了算。

◆ 十、放回日子里

回到开头那个开会的晚上。

那个提意见没人接的人，不必去怀疑自己的话。她可以做的一件事，是下一次开会前，把要说的话先写在纸上，写上日期，发给在座的人。写下来，署上名，就是认领；有人接，就是对面收了。

这是一个很小的动作，它改不了会议室里的格局。不过认领这件事，往往就是从一个很小的动作开始的。

你明天可以试一件事。拿一段你最近让 AI 改写过的文字，把改前改后两版并排放着。找出被换掉的那几个词，问自己一句：**这个词，是谁的词?** 被换成的那个词，又是谁的词?

答案不一定是坏事。有的换是顺了，有的换是丢了。你要做的，是认得出哪一样是哪一样。

第六编说过，三问要常问。到了这一编，要多问一问：你的字，有没有人肯收。

带 走 的 话

作者的那一格空不了，可是谁能坐上去，是社会分配的；认领要有人接，说话的权利不由话本身说了算。

小　账

这一章，三者是缠深了，还是缠浅了? 深了一点：阿莲的词、机器的问、陌生读者的段评，缠出了一份不改清单；浅的地方在门外，那些没有机会被收下的字。

这一处，哪一个被说成了先在那里的? 「谁都可以做作者」里，那一格好像人人都能坐、先摆在那里等着。

想 一 想

1. 你读过的书，作者大多是什么样的人? 有没有一类人，几乎没在你的书架上出现过?
2. 当一个人为了被收下，把自己的话译成了「标准」的话，她换到的是写的一边，还是又一次被写了?

◆

34

第 34 章

文学场与影响的焦虑：布迪厄、互文性与布鲁姆

◆ 一、你一定有过这样的时刻

你有没有在一个饭局上，被人问过「你写的东西发在哪儿」？

高玉芳四十一岁，在一家出版社做文学编辑，看了十六年稿子。她有一个习惯，每份稿子看到第三页，心里就有了两个判断。第一个是：这是学谁的？学的是哪一路，学得像不像。第二个是：这个人，放在今天的文坛上，站在哪个位置？

这两个判断，她从来没有写进审稿意见。审稿意见上写的是「语言干净」「结构略松」。选题会上，社长一句「这个作者什么来头」，她立刻就知道怎样答：哪个奖的提名，谁的学生，在哪本杂志发过。

有一天夜里加班，她读一部新人的长篇，读得很顺，顺到心里发凉。因为她忽然发现，这部稿子里每一个好句子，她都在别处读过。不是抄，是那种「读多了的人才写得出」的顺。她合上稿子，想了很久：这是一个人写的，还是一屋子的人写的？这个新人，算不算作者？

这一章要见的三位理论家，各自说的，正是她那天夜里的三种心思。

◆ 二、布迪厄：位置是在一个场里争出来的

先说第一位。

皮埃尔·布迪厄是法国社会学家。他有一本专门讲文学的书，法文名叫《艺术的法则》，出版在 1992 年〔待核〕。书里有一个中心的词：文学场。

他的意思，大意是这样。〔核：大意〕

文学不是一个个作家各写各的，然后读者来挑。文学是一个有边界的空间，像一个球场。场里站着很多人：作家、出版社、编辑、评论家、书店、奖项评委、教科书的编者。每一个人都占着一个位置，位置之间有高低，有远近，有对立。有人守着旧的规矩，有人要砸掉旧的规矩。

场里争的东西，不光是钱。还有一种东西他叫「象征资本」：声望，被承认，被说成「大家」「新锐」「严肃文学」。一个作家写什么、怎么写、站在哪一边，常常是在这场争夺里，被他占的位置推着走的。

他还讲了一段历史，大意是：十九世纪中后期的法国，「为艺术而艺术」逐渐立住了。文学场一点点从权力和金钱里隔出来，有了自己的规矩，自己的评判标准。福楼拜、波德莱尔这一代人，是在这个隔出来的过程里，把「作家」这个身份做成了一件有分量的事。〔据研究文献〕

放在高玉芳身上，这套话一点也不抽象。她知道哪家刊物是「面子」，哪个奖是「里子」，哪位评论家说一句话，能让一本书多印两万册。一个新人的稿子好不好，是一回事；他被不被读成「好」，是另一回事，后一件事是在场里争出来的。

◆ 三、先说对在哪儿：位置从来不是自己给自己的

布迪厄的看见，要给足。

第一，他看见了「作者」不是自己给自己的头衔。第 10 章讲福柯时说过，名字是一道一道焊上去的。布迪厄把那些焊工点了名：出版社焊一道，评奖焊一道，教科书焊一道，书评焊一道。这些焊工，彼此还在争。

第二，他看见了趣味也是争出来的。一本书「好」，不全是书自己的事。哪一类写法被叫作「高雅」，哪一类被叫作「俗」，是场里的人一起划的线。网文和严肃文学之间的那道线，就不是从字里长出来的，是从位置的高低里划出来的。

第三，他给了一个很实用的问法：你问一个作者「他写了什么」之前，先问「他站在哪儿，他在跟谁争」。

这个看见完全成立，条件是：我们谈的是一个已经有出版、有奖项、有评论的文学世界。在这样的世界里，一个人不可能不在场里。

◆ 四、互文性：每个文本都是别的文本的改写

第二位是一个词，不是一个人，不过这个词有它的来历。

1960 年代后期，旅居法国的保加利亚裔学者朱莉娅·克里斯蒂娃，提出了「互文性」这个词。〔据研究文献〕她受到俄国学者巴赫金的影响：巴赫金看小说，看到的是许多声音在里面对话。〔据研究文献〕克里斯蒂娃把这个意思推到所有文本上，大意是：任何一个文本，都是许多别的文本拼成的镶嵌，是对别的文本的吸收和改写。〔核：大意〕

这个说法，有一个著名的下游。罗兰·巴特 1967 年的《作者之死》里，有一句人人爱引的话，大意是：文本是用无数来自文化各处的引文织成的织物。〔核：大意〕第 4 章讲巴特时说过，他要杀的是作者的独占。「引文织成」这句话，就是他杀作者的刀刃：既然每一句都有来处，那任何一句话，都不能算哪一个人独自生出来的。

第 5 章讲结构主义时也碰过这个意思。词的意思靠差别撑着，一个文本的意思，靠它和别的文本的差别撑着。

你随手想一个例子。有人写「月亮」，写的从来不只是天上那个东西，还有李白的床前明月，还有中秋，还有谁家的灯。一个词一落笔，千年的用法都跟着来。

◆ 五、布鲁姆：强者诗人在前人的阴影里写

第三位是美国批评家哈罗德·布鲁姆，他 1973 年出了一本书，叫《影响的焦虑》。

他的想法，大意是这样。〔核：大意〕

一个诗人，想写诗，先要读诗。读着读着，他碰上了前人里写得最好的那几个。这些前人太强了，强到他一开口，满耳朵都是他们的声音。布鲁姆说，这是一种焦虑：我来晚了，好句子都被人写完了，我还写什么？

真正有力的诗人，不躲，也不抄。他的办法，是「误读」前人：故意读歪一点、读偏一点，从那个偏出来的缝里，给自己开出一块地方。他借了弗洛伊德的家庭故事来讲：后来的诗人，像儿子对父亲，又爱，又怕，又要反。他还列了一套「修正」的手法，一共六种，这里不细讲。〔据研究文献〕

布鲁姆这个人，脾气很大，爱说重话。他的书引来过不少争议，有人觉得他把文学史写成了一场只有男性强者的家庭战争。这一点，第 33 章谈分配时已经碰过，这里不再重复。

他的看见却很有劲：**写作的人，首先是一个读者；他写的第一笔，是对他读过的人的回答。**

◆ 六、相通的地方：三个名字，都不放过「前人」

把三位放在一起，再放进本书，有三处是同路的。

第一处，同在「位置是争出来的」。第 27 章说，作者落在「认」上：这一句留下，那一句删掉，署上这个名字。布迪厄给这个「认」加了一圈外面的手：你认下，别人也在认你，或者不认你。一个人写完一本书，署了名，这只是第一道认。编辑认不认，评委认不认，教科书收不收，都是后面的认。作者的位置，是里外两层认叠起来的。

第二处，同在「沉的一股」。第 27 章说，复合作者有三股：提的、生的、沉的。沉的那一股，是千千万万写过字的人，沉在每一句里起作用。互文性说的，正是这一股。克里斯蒂娃看到的，就是「沉」：文本里每一句，都带着别的文本的沉淀。

不过，这两个说法同路，却不是一句话。

互文性是对文本的看法，复合作者是对作者的看法。 互文性问的是：这一页纸里，有多少别的页纸？复合作者问的是：这一页纸后面，有哪几股人在起作用？前一个问句看着字，后一个问句看着人。互文性说「沉」是文本的性质；本书说「沉」是作者的一股，并且这一股要经过「认」才进到作品里。没有被谁认领的沉淀，只是档案；被认领了，才是这个作者的。

第三处，同在「作者先是读者」。布鲁姆说，诗人先是前人的读者。本书第四编、第 28 章，一直在说读者是被书改出来的。一个人被哪几本书改过，他写出来的字里，就带着哪几本书的形状。高玉芳那天夜里读到的「顺」，正是一个读者被改了很多遍之后写出来的东西。

◆ 七、不同的地方：场是怎样被缠出来的

分手的地方，也有三处。

第一处，场自己是怎样来的?

本书说，作者、读者、文本，三样都不是先在的，是在每一次发生里一起长出来的。布迪厄的「场」，是一张比这三者缠得更宽的网：出版社、奖项、学校、书店都在里面。这张网，比第五编讲的三者纠缠，宽了一圈。

这一圈，本书要接住，因为它看得对。不过「场」这个词，有一个容易滑下去的坡：写着写着，场就成了一个先站在那里的球场，人是后来走进去的球员。这就把「先在」从作者那里，挪到了场那里。

按本书的尺子，场也不是先在的。

它是被一次次的认、读、评、印，回写出来的。第 10 章讲名字的沉淀：李春梅那封信登出来，小报是一道焊，主任的介绍是一道焊。场里的每一块地砖，也是这样一块一块铺的。一本书得了奖，这个奖的分量就多了一点；一个奖不断授给某一类写法，这一类写法就在场里被「垫高」了。人在场里争位置，同时在回写这个场。

换句话说，布迪厄告诉我们：位置是争出来的。本书要多问一句：**位置所在的那张网，又是怎样被这些争，一点一点缠出来的?**

第二处，焦虑是谁的?

布鲁姆的焦虑，是一个人对前人的。一个活人，对着一个有名字的、死了的强者，又爱又恨。这个画面里，两头都是整块的人：一个儿子，一个父亲。

本书看到的画面是另一种。写的时刻，作者是主体，前人沉在语感里，不是站在对面的父亲，是已经在手里使着的词和句子。你很少意识到你在用谁的话，就像你说话的腔调，是妈妈给的，你并没有跟她吵过。

不过这一点要说得公道。布鲁姆的焦虑，确实是真实的。很多写作的人，都有过「我来晚了」的那一阵。本书不否认，只是想说：**焦虑是沉的一股里有名有**

姓的那一小部分。　　那些你认得出的强者，让你焦虑；那些你认不出的千千万万，不会让你焦虑，却更深地写在你的手里。

第三处，互文性容易说成「没有人」。

「文本是引文织成的」，这句话如果只说到这里，作者就被说空了：既然全是别人的话，哪还有谁的话？本书的回答，是第 27 章那个「认」。引文织成了料子，剪哪一块、缝在哪里、署谁的名，这是认领。料子是千千万万人的，衣服是这一个人缝的。

◆ 八、AI 时代：最大的前人，没有焦虑的读者

三位的话，放到 AI 面前，各有一个新的问题。这几个问题，本书不下定论。

第一个问题，布迪厄的。一个模型，读过有史以来最多的文字，是史上最大的「前人」。可是它写出来的字，放进文学场，值多少？

场里的每一样东西，都靠位置来定价：谁写的，在哪儿发，谁推荐。一段字，如果没有人认领，场里没有它的位置。第 27 章说过，认领分不出去。所以，在场的眼里，「模型写的」这个标签，要么没有价，要么被迅速压低。

可是第 31 章说过，复合体的作者，是人和机器缠出来的新的作者，署名是认领的结果。这样的字，放进场里，场怎样给它定位？场会不会把它当成外人排出去？

历史上，场其实有吞外人的先例。网络文学刚出现时，被严肃文学的场挡在门外，今天它有了自己的奖、自己的排行、自己的评论。〔待核：具体年份与奖项〕从排出去，到隔开，到吞进来，花了二十来年。AI 写出来的东西，会走哪一条路，眼下看不出来。本书不猜。

第二个问题，克里斯蒂娃的。如果每个文本本来就是引文织成的，模型只是把织的过程做得更彻底：它织的料子，来自几乎所有写过字的人。那么，互文性的「度」，还有分别吗?

这里的分别，也许落在料子怎样被剪裁上。第 29 章说过，复合文本是一份被认领的字，站在一大片变体和回写中间。同样的料子，经不经过一次次具体的认，织出来的文本，缠的深浅不一样。第 32 章的三问，认领过吗，改写过谁吗，留缝了吗，在这里仍然可用。

第三个问题，布鲁姆的，最尖。第 28 章说过，模型是一个读过一切、却没有被哪一本改过的读者。它没有「我来晚了」的感觉，也没有对哪一位强者又爱又怕。它不会误读前人，因为它没有一个要误读的理由。

那么，用它写出来的东西里，焦虑还成立吗?

有一种答案是：不成立。焦虑是活人的，复合体里前人是语料，语料不会让谁害怕。照这个答案，布鲁姆那套「强者」的故事，到机器这一头就断了。

还有另一种答案：焦虑没有消失，只是换了地方。复合体里还有那个提的、认的人。她面对的不再是少数几个强者，而是一个把所有强者都平均过的、无声的「前人」，一个平均数。要从平均数里认出「这一句是我的」，也许比从强者的阴影里挣出来更难。

哪一种对，本书不知道。两种答案，都等着以后的写作去回答。

◆ 九、一个完整的例子：周禾在榜上的位置，宋小河的短评

周禾的小说写完以后，有一件事让她琢磨了很久。

完结那天，她在平台的「父女亲情」分类榜上，排第 37 位；总榜上，进不去。她以前以为，作品好，排名自然靠前。这一回她把榜单翻了几十页，发现在

她前面的作品里，有一半写得并不比她好。它们排在前面，是因为开文早，粉丝基础厚，平台在首页给过推荐位。

她把这个事讲给爸爸听。周老师说：「那你要在榜上排第一，还是要写一部放得住的书？」

周禾没有答。过了几天，她说：「两样我都想。」

这就是布迪厄说的事。她在场里，有一个位置，位置不是她自己能定的。她却也看见，这个位置，在被她的每一章、被两杯茶那一条条段评、被读者一次次收藏，一点点挪动。第 120 章完结那天，位置比开文第一天，往前挪了不少。她是在回写这个场，也被这个场回写。

另有一位读者，宋小河，二十八岁，在一家外贸公司做跟单，业余在豆瓣的一个小组里写短评。她写短评有个规矩：先不看别人的评，看完一本书，自己写三行，再去翻高赞的。有一回，她发现自己那三行，和高赞的第一条，几乎是一个意思，只是话更糙。她想了想，把自己那条删掉了，重写，从一个别人没提的小地方写起：书里那个人吃面的样子。

那条新的短评，只得了十几个赞。三个月后，有人在下面留言：「读了你这条，我才去翻了那一页。」

宋小河说，她写短评，一直在跟前面的人说话；那一回，是第一次觉得，后面也有人在听。

你看这里：宋小河在豆瓣的小场里占了一个很小的位置；她读过的高赞，是沉在她手里的前人；她的那一条，既是引文织成的，又是她认下的一块布；而那个留言的人，又把她从读者变成了被读的那一个。小场、前人、认领、回写，四样东西，缠在三行字里。

◆ 十、这一派对本书的批评：本书接得住多少

下面三条批评，是本书替这三位设想的，不是他们的原话。

第一条，布迪厄的：你们的三属性，讲的是写与读的两个时刻，太干净，太像一间安静的屋子。真实的文学，是在出版社的会议室、评奖的饭局、书店的陈列桌上发生的。主客换位说得再好，也说不清为什么这个人被推到前台，那个人被压在下面。

本书接得住一半。场里的位置差，本书可以用「认」的层层叠加来讲，也可以用回写来讲位置怎样被挪动。可是，**谁的认更有分量，谁的声音更大，这种不平等，本书的三属性自己讲不出来**，要靠场的分析来补。这一点要老实认。

第二条，克里斯蒂娃的：你们还保留着「认领」「作者」这些词，是不是还没有真正走出作者?

本书的回答是：保留，因为责任分不出去；也因为字要有人担。可是这个回答，她可以不接受。她那一派的人，也许会说，担责是法律的事，不是文学的事。这一分歧，本书认为是真的，不是误会。

第三条，布鲁姆的：你们把「前人」平均成语料，把焦虑也平均掉了。文学最动人的地方，正是一个具体的人，对一个具体的强者，那种爱恨。你们的「沉」，太温和，没有血。

本书接不住多少。第 27 章把前人说成沉的一股，确实偏平。布鲁姆提醒的是：沉里面有高有低，有几个名字压在最上面。以后写到沉的时候，该给这几个名字留一块地方。

◆ 十一、放回日子里

回到高玉芳。

那部让她心里发凉的稿子，她最后做了一件事。她没有退稿，也没有直接通过，而是约了作者见面，只问了一个问题：「这部稿子里，哪一句，是你只会写出这一句？」

新人愣了很久。后来他回去，改了三个星期，交回来的稿子里多了一章：写他外婆做饭时，总把盐罐子放错位置。那一章，高玉芳一句也没读到过别处。

你明天可以做一件小事。随便找一段你最近写的字，不管是日记、周报还是一条朋友圈，用笔圈出一句：这句话，我是在哪儿读来的？再圈出一句：这句话，只有我会这么写。

数一数，两种句子各有几句。不用急着让后一种变多，先看清它们的比例。

带走的话

位置是在场里争出来的，字是在引文里织出来的，前人是写作先要面对的读法；可是剪哪一块、缝在哪里、署谁的名，仍要有人认。

小　账

这一章，三者是缠深了，还是缠浅了？深了：场、前人、认领，缠在周禾的一个排名和宋小河的三行字里。

这一处，哪一个被说成了先在那里的？「场」，那个被当成早就铺好的球场。

想一想

1. 你身边有没有一个「场」，里面的位置是别人替你定的？你的位置，有没有被你自己挪动过一点？
2. 如果一个读过一切、却没被哪一本改过的东西，也能写出让你难受的句子，你觉得它要不要有焦虑？

◆

35

第 35 章

媒介是怎样写人的：麦克卢汉、基特勒与海勒

◆ 一、你一定有过这样的时刻

你给人发消息，打了两个字，输入法就在上面排好了一行备选的词。

你本来想说「麻烦你了」，它递上来的是「谢谢你的支持」。你看了一眼，觉得也行，点了。

这样的事一天里发生几十次。点得多了，你会发现一件小事：你发出去的话，越来越像别人发出去的话。同一个小区群里，大家说「收到」「好的」「辛苦了」，说得整整齐齐。没有谁规定该这样说，不过备选词那一行摆在那里，顺手就点了。

反过来也有。你有没有在某一天，盯着那一行备选词，一个也不想点？你觉得它们都不是你要说的那句，于是一个字一个字敲了自己的话，敲得比平时慢，也比平时准。

这两种时刻，是同一个输入法造成的。它到底是在帮你说话，还是在替你说话？

这个问题，在人类的头脑里已经转了六十年。这一章要请三位理论家进来，听他们怎么讲。

◆ 二、三位理论家说了什么

第一位是加拿大学者马歇尔·麦克卢汉。他在二十世纪六十年代前后（常说的是 1964 年的《理解媒介》〔待核〕）提出一句很出名的话：「媒介即讯息」。

这一派常被概括为：我们平常只盯着媒介里装的内容，其实媒介本身才是更要紧的那个消息。因为它改变了人感知世界的方式，也改变了人和人往来的尺度。〔据研究文献〕他的大意是：电灯没有「内容」，不过有了电灯，夜晚的世界就变了。〔核：大意〕

第二位是德国学者弗里德里希·基特勒。他的《留声机、电影、打字机》，德文原版常说是二十世纪八十年代的书（1986 年〔待核〕），把眼光放到了「记录」上。

一个时代用什么工具把声音、图像、文字记下来、传出去，就决定了那个时代什么东西能被写下，什么东西能被读到。他的路数常被概括为「媒介决定论」。意思是：不是人先有了想法，再挑一样工具去装；是工具先划好了能装什么的格子，人的想法在格子里长出来。〔据研究文献〕

第三位是美国学者凯瑟琳·海勒。她的《我们如何成为后人类》（1999 年〔待核〕），盯住的是另一个想法。

二十世纪中叶以来，有一种说法越来越流行，认为信息是可以和身体分开的，一个人的「内容」似乎能被抽出来，存进别的容器。她的大意是：这个想法看轻了身体，人是有身体的，人怎样想、怎样读，都离不开这具身体。〔核：大意〕这就是常说的「具身性」。〔据研究文献〕

三个人，三个方向。麦克卢汉说，工具改了人的感知；基特勒说，记录的系统划定了能说什么；海勒说，别忘了人是有身体的。

他们表面上不是一路，却有一点是共同的：**都不肯把工具和身体当成背景。**

◆ 三、先说对在哪儿

先把他们说对的地方说足。

你看那行备选词。它没有逼你点哪一个，却把「谢谢你的支持」摆在了「麻烦你了」前面，摆在你的拇指下面。哪个词排第一，哪个词要翻页，哪个词根本不出现，这些都不是你定的。一个人一天点几十次，一年点几万次，这几万次累积起来，会改变他的措辞。〔据研究文献：关于预测输入影响用词的讨论不少，影响多大，各家说法不一〕

这就是媒介在改人。它不吵不闹，不进入你的「内容」，却先把可选的路修好了。

基特勒那一句也成立：能被写下的，才有机会被读到。有些话，因为没有顺手的写法，就没人写了。老人家的方言俗语，很多字在键盘上根本打不出来，于是不被写下，于是几十年后的人也就读不到。一个时代的记录系统，的确在悄悄决定哪些话会沉下去。

海勒的提醒同样扎实。读一首诗读得眼眶发热，那是身体的事；听见一句话心里一紧，也是身体的事。说「信息」可以搬来搬去，是把读的人的身体悄悄抽掉了。

这三样看见，在它们各自的条件下完全成立：**当人把工具当成透明的、把身体当成没有的，它们就是最管用的提醒。**

这三位的名字，常常出现在讲媒介的书里，却很少有人把他们和一个对着手机说话的老人放在一起。这一章就要这样放。

◆ 四、相通的地方：同在第 30 章那条路上

本书和他们，在一个地方是同路的。

第 30 章说：人和工具几千年来就是复合的，没有一样工具只是被人使唤。那一章用笔、纸、印刷机、打字机说了这件事，这里不再重复。要紧的是那一句：「工具在你手里，也在你的句子里。」媒介理论，就是这句话的理论版。麦克卢汉说的感知，基特勒说的格子，讲的都是同一件事：工具参与了写。

所以本书要老老实实认这门亲：第 30 章讲的，不是本书的新发现，媒介理论这一路人，早半个多世纪就在讲。

第 25 章讲流派兴衰，说唱的时代缠得快、留不住，印的时代留得住、缠得慢。那一章其实已经走在媒介的路上：每一种方式的性格，是由它怎样记、怎样传决定的。那一章的意思，和基特勒一路的想法有相通之处。

第 28 章还有一句话，同海勒是一个意思：「AI 读过一切，却没有被哪一本改过。」那句话讲的，正是读不进身体里去的读。后面第六节会回来细说。

◆ 五、分手的地方：同一个工具，两个人用出两种结果

分手发生在「决定」两个字上。

照「媒介决定论」的说法，工具划好了格子，人在里面长。本书同意前半句：工具划格子。不同意的是：它说，格子里长出什么，由格子定。

举一个对比。

小区里的老书记走了。社区会计卢姐四十八岁，邓叔六十六岁，是退休电工，两个人都要在小区群里写几句话。两个人的手机是同一个牌子，用的是同一个输入法。

卢姐打下「老书记」三个字，备选词排上来：「一路走好」「永远怀念」「音容笑貌永远活在我们心中」。她点了前两个，第三个整句点上。发出去，十几个人跟着发了差不多的话。

邓叔打下「老书记」三个字，看了一眼备选词，一个也没点。他想起前年楼道里线路坏了，是老书记半夜披着衣服来的，手里拿着一把手电。他一个字一个字敲：「老书记半夜来过我们楼道，手电筒是他自己带的。」敲得很慢，删了两回。

同一个工具，同一排备选词，同一件事。一个人的话和所有人的话一样，另一个人的话只有他一个人能写。

媒介决定论在这里解释不了差别。两个人面对的格子是一样的，出来的东西差得很远。差在哪里？差在**认**。

卢姐点的那一下，也是一个认；邓叔不点的那一下，也是一个认。只是前一个认得浅，后一个认得深。第 27 章说过：作者不是一个先在的人，是一次次认领留下的形状。邓叔不是一个「天生有个性」的人，他是在拒绝那一排现成的词、一个字一个字敲的过程里，才在这一条消息里显了出来。卢姐也不是「没个性」，她换一个场合，也可能一个字一个字地敲。

所以本书的说法是：

工具参与，却不决定；决定权在认。

这句话有两个半边，哪一边都不能丢。丢了前半边，就回到「工具只是工具」，看不见备选词怎样悄悄改了卢姐的措辞。丢了后半边，就回到「媒介说了算」，看不见邓叔那一下不点。

工具划出的路是真的，认出来的那一条也是真的。两样合起来，才是邓叔和卢姐各自发出去的那一条消息。

再把这一点放进三属性里看。写的那一刻，作者是主体，读者是被瞄准的客体，字是互动。

媒介决定论看见的，是互动那一股，也就是工具那一头。它很有力，因为互动的确是最先摆在面前的。不过它把另外两股也收进了互动里：主体的「挑」被说成了工具的格子，客体的「被瞄准」被说成了媒介的效果。邓叔写那句话，心里瞄着的是小区里一群读者，其中有些人也记得那只手电筒。这个瞄准，不是输入法给的。

◆ 六、海勒的身体：听书的人是怎样读的

再说海勒。

简宁三十九岁，是一位视障读者，在一家社区图书室做志愿服务。她读书靠读屏软件：手机或电脑把屏幕上的字转成声音，念给她听。读屏用户常把语速调得很快，快到旁人听不清。〔据研究文献〕

你可能以为，这样读书，身体是缺席的。书变成了一股声音，似乎恰好成了「信息脱离身体」的样子。

其实不是。她的手指在屏幕上一行行划，听到一句要紧的，手指停住，往回退两行再听一遍。她说，她读一本书，是靠耳朵和手指合起来读的，每一次停和退，都是身体在做主。

她读到一本小说里，母亲在车站送女儿，什么话也没说，把一个布包塞进她手里。简宁停了很久。她说，那一下，是她自己的手心里有了重量。

这个例子要说的，不是「盲人读得和明眼人一样」，也不是「读得不一样」。要说的是：**读从来是有身体的，只是身体进入文字的那扇门，可以不止一**

扇。 眼睛是一扇，耳朵和手指是另一扇。海勒要提醒的，是不能把这些门都忘了，把读当成字符直接倒进一个没有身体的容器里。

回头看第 28 章那句话。AI 读过一切，却没有被哪一本改过。为什么没被改过？因为读到那个母亲塞布包的地方，没有谁的手心里有了重量。AI 读得出「布包」这个词，常常和「母亲」「车站」一起出现；它读不出那个让人难受的地方，因为难受要有一个身体去难受。

本书接住这一点，还想往前问一句：**复合体里人那一股有身体，这个身体，算不算复合体的一部分？**

本书的回答是：算，而且是很要紧的一部分。回写发生的地方，就是身体。第 27 章说，作者是在「认」里长出来的；认的最早的样子，往往不是一个决定，是一阵难受、一次心跳、一下停住。人和 AI 的复合体里，AI 那一股有字，有生的本事；人这一股，除了提和认，还带着一个会被改的身体。这个身体，是整个复合体里唯一能「被改」的入口。

所以，在复合体里，身体不是人这一股额外的附带品，它是复合体能够回写的那个地方。

◆ 七、AI 来了，媒介理论遇到的新东西

媒介理论遇到 AI，会怎样？

麦克卢汉说，媒介是人的延伸。笔延伸了手，望远镜延伸了眼睛。这个说法放到 AI 上，有一半成立：AI 的确像是人的语言和记忆的延伸。不过延伸出去的这一块，会回话。以前的延伸，是你伸出去，它沉默地接着；现在伸出去的那一块，伸出去了，又伸回来，带着它自己的一句。第 30 章那个说法，是「工具第一次会接话」。媒介理论的旧词，在这一点上不够用了。

基特勒的路数，倒是更好使。

大模型的训练语料，本身就是一个巨大的记录系统。 谁的话被记录了，谁的话没被记录，决定了机器会说什么、不会说什么。〔据研究文献：关于语料偏向的讨论很多，各家结论不一〕老人家的方言口语，没有被打成字的，没沉进去；沉进去的，多是写得出来、发得出去的字。

这就是第 27 章说的「沉」的那一股。它不是平均地沉的，沉的是被记录得多的那一部分。基特勒这一路的追问，在这里有了新的用场：问问你面前这个复合体，它的「沉」是从哪里沉来的，哪里没有。

语音转文字，则把第 25 章那条线重新接上了。唱的时代，人说出来就散了。如今人说一句，机器当场写成字，字存下来，可以对照、可以引用。说的变成了写的，唱的时代的随口，带上了印的时代的记性。这件事，媒介理论的旧工具能看见一半，另一半，要看被写下来的人怎样认。

海勒那条线，对 AI 时代最是尖锐。如果把复合体想成纯字符的来回，人这一股的身体就看不见了。第 31 章讲三位一体的出版，第 32 章讲纠缠度的三问，都是在字上做文章；本书讲了很多遍「认」「被改」，却没有把身体单独摆出来。这是一处欠账，下一节会老实说。

◆ 八、这一派对本书的批评，本书接得住多少

媒介理论这一路，对本书至少有两个批评。

第一个批评：你说「决定权在认」，可是这个「认」的能力，本身不也是媒介养出来的吗？一个从小被备选词喂大的人，他的「认」是从哪里来的？

这个批评，本书接得住一半。

认的确是长出来的，不是天生的。邓叔那一下不点，是他几十年修线路、见过老书记半夜来的日子里长出来的，而他的手指，也是被智能手机几年养出来的。认和媒介，谁也不是先在的，是一起长的。

可是另一半接不住的是，「养出来」不等于「由它定」。养出来的东西，可以回过头来拒绝养它的东西，邓叔那一下就是例子。要是认完全被媒介定死，就不会有人在备选词前停下来。本书不能证明这个停下来一定会发生，只能指出：它在日子里发生过，并且是写得最像自己的那些话的来处。

第二个批评来自海勒：你们讲复合体，讲三股缠，讲得干干净净，全是字；身体在哪儿?

这个批评，本书接不住，至少前六编接不住。

前面写「沉的」「生的」「提的」，写的是字怎样来回，没有把「被改的那一下发生在身体上」讲成一个正经的位置。这一章补上了一句，却只是一句，不是一个完整的说法。下面的问题，本书留着：人与 AI 的复合体，要是人那一股的身体不在场，比如换了一个没有难受能力的读者，复合体的「纠缠度」还成立吗？本书还没有答案。

◆ 九、一个完整的例子：梁伯的日记

梁伯七十四岁，年轻时开了三十年货车，跑的是南方各省的山路。去年他的手抖得厉害，握不住笔，孙女教他用手机的语音输入，说：「爷爷，你说，它给你写。」

梁伯对着手机说话。他每天晚上说一段，说那天吃了什么、天气怎样、谁来过。机器把他说的话变成字，一条条存起来。

头一个月，他读那些字，觉得别扭。他说的是老家的话，句子里有好些词，机器听不懂，替他换成了普通话里相近的说法。本来是一句「今日落雨，路湿滑」，写出来变成了「今天下雨，路很滑」。意思没错，读起来不像他。

他想了几天，没有关掉语音输入。他做了一件事：每晚说完，让孙女把手机放在他面前，他用一根手指，把被换掉的那几个词，一个一个改回去。每晚改三四处。

一个月后，孙女翻看日记，发现一件有意思的事。每一页上，字都是机器写的，通顺，整齐，和任何一个人的日记差不多；那些被梁伯改回去的词，一页里不过三四处，却是整页里最先让人认得出「这是梁伯」的地方。

他的日记不是机器写的，也不是他一个人写的。机器出了字，格子是它划的；梁伯在格子里改回去的那几个词，是他的认。认得不多，却一个不漏。

有一晚，他说了一段话，是关于年轻时在山路上遇到大雾的事。机器写出来，很顺。他读了一遍，又读了一遍，对孙女说：「这一句不对。」

孙女问哪一句。

他说：「那天我不是『很害怕』，是手心出汗。你给我改成手心出汗。」

孙女笑着改了。她后来说，爷爷那一下，她才真的明白什么叫「写」。

你看这里。语音转文字，把唱的随口变成了留下的字，这是媒介的力。方言被换成普通话，这是记录系统的格子。手心出汗那一句，是身体的话，只有一个手心出过汗的人，才认得出「很害怕」不够。三者缠在一起，才有了这一页日记。

◆ 十、放回日子里

回到开头那排备选词。

周老师有一次听女儿说起这些，自己试了一回。他用语音输入念了一段给学生写的话，念完，让手机读回来。

听机器念自己的话，有一句他当场就想改：「同学们要认真对待每一次作业」。他听着觉得，这不是他会说的话，是一句谁都会说的话。他把它改成了：「作业本发下来，先看红笔写在哪儿。」

他说：「这一句，才是我。」

你明天可以试这样一件事：挑一条你今天要发的消息，打字时，备选词一个也不点，全部自己敲。发出去以后，对比一下它和你平时发的有什么不同。哪怕只是一句「到了，路上堵车」，也试着把它敲成只有你会说的样子。

敲的时候，注意你的手指停在哪里、心里哪一下动了。那是身体在认。

带 走 的 话

媒介划了格子，却不替人选；选的那一下，是在身体里认出来的。

小　账

这一章，三者是缠深了，还是缠浅了？深了：备选词、方言和手心的汗，缠成了梁伯的一页日记。

这一处，哪一个被说成了先在那里的？「媒介」，那个被说成了决定一切的格子。

想 一 想

1. 你的手机里，哪一个输入习惯是备选词养出来的？你想留着它，还是想改掉？
2. 如果一个读者没有身体的难受，他读出来的，还算不算「读」？你的理由是什么？

◆

36

第 36 章

超文本、修辞叙事学与「随机鹦鹉」：理论先声与理论质疑

◆ 一、你一定有过这样的时刻

苏晴二十九岁，在一家社区药房当店员。

她爱写诗，写得不多。那天夜里关了店门，她让 AI 陪她磨一首，题目是《夜班》。她给了四行草稿，机器回了十几个版本。她挑了第七个里的两句，把自己的第三行换进去，又删掉一个太亮的比喻，最后留下八行。

她读了三遍，觉得是自己这半年写得最好的一首。

可是要发到小号上的时候，她的手停住了。署名那一栏，她敲了「苏晴」，又删掉，再敲上，又删掉。最后她什么也没署，只在底下加了一句：「随手写的。」

她不是怕被人说用了机器，也不是想占谁的便宜。她是觉得，这八行里有两句不是她想出来的，署上名，像是拿了别人的东西；不署名，那句「我挑的、我换的、我删的」又没处放。

这一点别扭，在文论里其实有三批人早早碰到过。一批说，读者会在文本里变成作者。一批说，写和读是一次交流。还有一批说，那台陪她磨诗的机器，根本不懂自己在说什么。

这一章，就请这三批人一起来看苏晴的八行。

◆ 二、超文本理论：读者在岔路里变成作者

先说第一批。九十年代网页兴起，此前已有超文本的实验，有一些学者看见了一种新的文本：一段字下面挂着链接，点哪一个，就走到哪一页。读的人不再从头读到尾，而是自己选一条路。

美国学者兰多是这一派的代表人物，他有一本谈超文本的书，通行的说法是1992 年出版。〔待核〕这一派常被概括为：在超文本里，读者选哪条路，读出来的就是哪一个文本，所以读者和作者之间的那道墙塌了，读者在读的时候就成了作者。〔据研究文献〕

另一位挪威学者阿尔萨斯，写过一本讲「赛博文本」的书，通行的说法是1997 年。〔待核〕他提出的一个概念叫「遍历文学」，大意是：有的文本，读者要花力气才走得完，不是眼睛扫过去就行，还要动手去选、去试、去走。〔核：大意〕在他看来，读这样的文本，读者的功夫是文本的一部分，没有读者的力气，这个文本就没有走完。

这两位的看见很实在：文本不只是摆在那里的一份稿子，读的人动了手，文本就变了样。

◆ 三、修辞叙事学：写和读是一次交流

第二批人，换了一个角度。

美国学者费伦等人，被归在「修辞叙事学」的名下。他们的想法大意是：一部叙事作品，是作者通过文本，对读者做的一次交流。作者想让读者感到什么、相信什么、站在哪里，都是设计过的；读者也不是被动地接收，要站到作者设想的位置上，又保留自己的判断，这样读才算读懂了。〔核：大意；人名与具体概念待核〕

这一派的好处，是把作者、文本、读者三样放进了同一个动作里。写不是自言自语，读也不是单方面接收。写是对着一个读者做出来的，读是对着一个作者听出来的。

◆ 四、「随机鹦鹉」：一句来自另一个方向的质疑

第三批人，不在文论里，在计算机界。

2021 年，本德等几位研究者写过一篇论文，题目叫《论随机鹦鹉的危险》。〔作者名单、年份、题目的中译均待核〕这篇文章大意是：大语言模型是按统计规律把字词的形式拼接起来，它拼得再像，也没有对意义的理解；把它说成「懂」，是被它的流畅骗了。「鹦鹉」说的就是，会学舌，不知道话是什么意思。〔核：大意〕

这个批评在学界至今仍有争论，有人认为模型内部已经有了某种对意义的处理，有人认为那只是更精巧的拼接。〔据研究文献〕本书不替哪一边下结论。这一章只问一件事：不管谁对，这个批评打在本书哪一处。

◆ 五、先说对在哪儿

三批人，在各自的条件下，都完全成立。

超文本理论，在文本真有岔路的时候成立。一部互动小说、一个可以点来点去的在线文集，读者选哪条路，读到的真的不同。

修辞叙事学，在作者确有意图、读者确要揣摩的时候成立。读一篇小说，你总会问「他为什么这样写」，总会感到自己被带着往哪里去。这个问题问得出来，这一派就是对的。

「随机鹦鹉」的批评，在有人把流畅当成理解的时候成立。你大概也见过：一段话通顺得挑不出毛病，细问一句，里面空空的。把这种空，当成「它懂了」，就是上当。

◆ 六、相通的地方，和分手的地方

先看超文本理论。

它是本书第 31 章「读者变成作者」的先声，这一点要认。早在网页时代，就有人看出：读的人动了手，文本就不一样了。本书说的互变，不是凭空想出来的。

两边在一处分手。超文本里的读者，是在作者事先铺好的岔路里挑。路是别人修的，他只是选了左边还是右边。第 31 章说的不是这样：读者拿着自己手上的事去问智能体，问对了，两边复合成一个新的作者，说出原书里没有的话。多出来的，是一个会回话的对方。岔路里的读者，面对的是死的路牌；智能体面前的读者，面对的是一个会接话的东西。

用本书的尺子说，超文本把读的时刻里「主体属性」的挑，写得很足。可是被挑的那一边，仍然是定好的路。回写没有真正发生，因为对方不会因为你的选择而长出新东西。

再看修辞叙事学。

它和本书同路：写与读是同一次交流的两头。第 30 章说，写的时刻，作者是主体，未来的读者是被瞄准的客体；读的时刻，两边换位。修辞叙事学说的「作者通过文本向读者交流」，正是这个往返的前半截。

要分手的地方在于，它的作者是单个的人。一个人，带着一个意图，设计了一次交流。

这样的作者，本书前五编是不肯先放在那里的。到了 AI 时代，更不够用：周禾第 87 章的意图，一份在她的提示里，一份在模型的接话里，一份在她删改的取舍里，还有一份在读者的段评里。复合作者要进入这套理论，要先问：这次交流的「发话人」是谁？这一派现成的工具，答得了「一个人怎样设计」，答不了「几股东西缠成一个发话的」。

这是修辞叙事学能不能装下复合作者的难处。本书不替它回答，只是指出这里有一道缝。

它也许能装下，办法是把「作者」从一个人，改成一串认领：谁在哪一处认了，谁就在那一处发话。这样改，这套理论的好处都还在，只是发话人的数目，要看具体的一次交流来数。本书觉得这条路走得通，走通以后，它就不再是原来那套理论了，这一点要老实说。

◆ 七、遍历的力气，是不是也是认的力气

阿尔萨斯那个「遍历」的说法，值得再多想一步。

他说读者要花力气才走得完文本。本书觉得，这句话和第 32 章的「停」是挨着的。读者在一句话前停下来，让它改自己一下，那也是费力的，也是走不完就不算读过。摘要三分钟读完一本书，没有力气花出去，这样的读，和他说的遍历正好相反。

不过两边还是不同。遍历的力气，花在走完一个定好的结构上，走哪条路，文本里早有安排。本书说的力气，花在认上：这一句留，那一句删，这个名字署不署。前一种力气，文本事先要求你；后一种力气，没有人要求你，是你自己担下来的。

苏晴那天夜里在八行字面前的犹豫，就是后一种力气。没有哪个程序规定她必须犹豫，是她自己不肯糊弄过去。

遍历的力气是走完别人修的路；认的力气是为自己挑的那一步担着。

◆ 八、鹦鹉的批评：接住一半，接不住一半

现在轮到最硬的一块。

「随机鹦鹉」的批评，本书接得住一半。

接得住的一半。 模型本身不认领，也不会被一句话改变。第 28 章已经说过：它读过一切，却没有被哪一本改过。第 27 章说，作者的名字落在认领上，而认领，机器分不走。所以本书从头到尾没有说过「意义在模型那一格里」。意义不在那里。这个批评打在「模型有意义」上，本书本来就没站在那里。

接不住的一半。 本书说，意义在「认」里，在复合体中，由人认领。批评者可以接着问：要是认领也被省掉呢?

答案很老实：那这个批评就完全成立。第 32 章讲的「缠浅」，说的就是这一种情形。一段字，没有人认领，没有人被它改，没有人从里面读出缝，那它就是一只会学舌的鹦鹉，流畅，却是空的。本书对这种字没有一句辩护。

所以这个批评，对本书其实是一次压力测试。本书把宝全押在「认」这一格上，批评者就来问：这一格牢不牢。

本书眼下的回答是：牢，因为认领是担责，担责分不出去。

这个回答有前提，前提是认领必须由人来做。如果有一天，认领这一格也能由机器完成，机器自己挑，自己为字负责，自己被字改变，而且这些被各方公认，那本书要重新想。这一条，附录三已经列为推翻条件，这里再说一遍，不是客气，是因为一本讲回写的书，不该把自己写成不能动的石头。

不过也要说清楚，这个批评还有它自己够不着的地方。它盯着模型这一头，问的是「机器懂不懂」。本书盯的是整个复合体，问的是「这次发生里，认领、

改写、留缝有没有」。两个问题不在同一层。模型懂不懂，学界还在争；而苏晴那八行里，有没有她的认，一眼就能问。

这不是说批评错了。是说两边各自站得住的地方不一样：它站在「别把流畅当理解」，本书站在「别把生出来当成认领过」。

◆ 九、AI 时代：三家各自能答什么

把这三家放到复合作者、复合读者、复合文本面前，各自能答的和答不了的，就清楚了。

超文本理论能答：文本有岔路时，读者的手怎样改变文本。答不了：对面有一个会回话的东西时，读者和它复合成新的作者，这是岔路之外的事。

修辞叙事学能答：写与读是一次交流，交流里有意图，有揣摩。答不了：发话的是几股东西缠成的，意图不在一个人身上，这时候读者揣摩的是什么。

「随机鹦鹉」的批评能答：机器那一头不要被流畅骗了。答不了：人在这头认领、被改、留缝的时候，复合体里发生的事是什么，值不值得叫文学。

三家各有缺口，缺口刚好对着本书说的三处：读者变成作者，是第 31 章；发话的是复合体，是第 27 章；认领被省掉以后会怎样，是第 32 章。

这里也要给三家公道。它们的缺口，不是它们的错。超文本理论写成的时候，没有会回话的对方；修辞叙事学立起来的时候，发话的人确实只有一个；「鹦鹉」的批评，针对的就是模型，不是整个复合体。一套理论答不了后来才出现的问题，这是时间的事，不是理论的毛病。

◆ 十、一个完整的例子：方明远收到的稿子

方明远四十五岁，在一家文学评论刊物当编辑。

有一天，他收到一份投稿，是一组评论文章，写得很漂亮。他读到第三页，心里有点发毛：每一段都顺，每一段都在点子上，可是没有一句话让他想停。他给作者回信，问了一句：「第二节这个判断，你是怎么想到的？」

作者回得很快，也很顺，回得和文章一样，滑过去了。

方明远没有急着拒稿。他又发了一封信，这回问得很具体：「你写这一句的时候，删掉过什么？」

对方沉默了两天，发来一封很长的信。他说，文章是用 AI 起的头，他改了不少，可是不知道怎么说清哪些是自己的。方明远回信说：不用说清全部，说清三处就够，哪三处是你挑的、换的、舍掉的。

作者发来了三处。其中一处，是他把机器写的一个漂亮判断删掉，换成了一个比较笨、却是他自己真实读到过的例子。方明远读到这一处，终于停了下来。

文章最后发了。署名一栏，作者署了自己的名字，文末加了一行注：「写作过程使用了 AI 辅助，选择与删改由作者负责。」

用三家的话来看这件事：超文本理论看见的是，这位作者在机器给的许多版本里选路；修辞叙事学看见的是，方明远在读的时候，想知道「谁在对我说话」；鹦鹉的批评看见的是，前三页那种流畅的空。

而本书看见的，是方明远那两封信里问的东西：删掉过什么，换了什么。那是认领。认领一出现，同一篇文章，从滑过去的字，变成了有人在里面的字。

方明远后来在编辑部里提了一条规矩：来稿不问用没用 AI，只问三处。同事有人觉得麻烦，说作者要是随口编三处呢？他想了想说，编得出一个真实的删改，也得先有过一次真实的挑。编不出来的，读几行就看得出。这条规矩不保证没有人糊弄，不过它把问题从「是不是机器写的」，挪到了「有没有人在里面」。

◆ 十一、放回日子里

你也许会问：署不署名，到底该怎么定？

本书不给规定。署名的规矩，各行各业、各家刊物还在摸索，本书没有资格替它们划线。本书只给一个问法：这几行字里，哪一处是我认下的？答得出来，署名就有了落脚的地方；答不出来，不署名也不是谦虚，是这段字还没有成为你的。

回到苏晴。

那天夜里，她没有发那首诗。第二天她做了一件事：把机器给她的十几个版本留着，在旁边写了三行，第七个里我拿了哪两句，我换了哪一行，我删了哪个比喻。

写完这三行，她再看署名栏，心里没那么虚了。她署了名，在底下加了一句：「两句来自 AI 的建议，其余为我所写。」

后来周禾在她的连载下面看到了这首诗，转给了两杯茶。两杯茶回了一句：「这三行说明，比诗还好看。」

你明天可以试：下回用 AI 写了什么，写完先别署名，也别急着藏。写下三行：哪几句是我挑的，哪一处是我换的，哪一处是我舍掉的。三行写不出来，就是缠浅了；写得出来，署不署名，都有了底。

◆ 十二、本编总判断

这一编，本书拿自己的判断，去见了四派当代文论。

女性主义与后殖民理论问的是：作者在哪个位置上说话，谁被允许说。场、互文与影响理论问的是：每一段字都站在别的字的网里。媒介理论问的是：人和

工具怎样在一起互动。这一章的三家，问的是：读者怎样成为作者，写与读是怎样一次交流，意义到底在不在机器那里。

对话总账

这一派	看见了哪一股	缺哪一股	与本书哪一章对上
女性主义与后殖民（第 33 章）	作者那一格是被不均匀地分配的：谁能署名，谁被挡在外面	这一格怎样在写与读的来回里一次次长出来（本书的看见，也是本书欠它的：谁分到这一格）	第 27 章（作者落在「认」上）、第 12 章
场、互文与影响（第 34 章）	文本与场的网：每段字都站在别的字里，位置是争出来的	网里要有人认领，网才成为某一个文本；场自己怎样被回写出来	第 27 章、第 29 章（复合文本、留缝）
媒介理论（第 35 章）	工具的互动：人和工具在来回里互相改，身体不能被省	工具改人之后，谁认领这个被改的结果（本书这边欠的是身体）	第 30 章（主客换位、人与工具）
超文本、修辞叙事学与对语言模型的批评（第 36 章）	读者成作者；写与读是一次交流；意义不能只靠流畅	岔路之外会回话的对方；复合的发话人；认领一旦被省掉之后怎么办	第 31 章（读者变成作者）、第 27 章、第 32 章（缠浅）

四派合起来，看见了四股：作者的位置，文本与场的网，工具的互动，读者成为作者与意义的认领。每一派都看见了真东西，也各自缺了一股。缺的那一股，常常恰好是别的一派看见的。

这样排出来，本书自己的位置也看得清了：它没有发明新的一股，它只是说，这四股要缠在一起看，并且在缠里，认领那一格最后分不出去。

对话也留下了本书欠的两笔账。一笔是分配：认领这一格，不是人人都分得到（第 33 章）。一笔是身体：前六编写的几乎全是字，没有把难受、疲倦、一个人的身体，摆成复合体里的正式位置（第 35 章）。这两笔，本书都还没有还清，附录三把它们记下了。

这也是本书最容易被推翻的地方。「随机鹦鹉」的批评把压力压在这一格上：如果认领也被机器完成，这本书要重想。

四派理论各看见了一股真的；理论家们争的是谁在说话，AI 来了以后，问题换成了说话的是谁和谁缠在一起，而其中分不走的，是那个认下它的人。

下面就是结语。结语回到那封情书。

带 走 的 话

超文本让读者选路，修辞叙事学看见交流，「鹦鹉」提醒别被流畅骗；三家合起来问的是：这段字里，有没有人认过。

小　账

这一章，三者是缠深了，还是缠浅了？苏晴写下三行说明的那一回缠深了；方明远收到第一份稿子的那一回缠浅了。

这一处，哪一个被说成了先在那里的？「机器懂不懂」里，那个先摆在那里等着被鉴定的懂。

想 一 想

1. 你读过的一段通顺却没留下什么的文字，用「认领、改写、留缝」三问问一遍，它在哪一问上答不上来？
2. 要是有一天认领这一格也能由机器完成，你觉得本书该怎样重想？你希望它守住哪一条？

◆

结语

文学没有死者

◆ 一、回到那封情书

本书开头，放了一封情书。

一封情书写完，意思在谁那里？在写信的人那里，在那张纸上，还是在拆信的人那里？

这三种回答，一百年来都有人认真答过。说在写信的人那里的，把他当成主人，要读者老老实实去猜他的心。说在那张纸上的，把纸当成主人，叫人别管写信的是谁，只管读字。说在拆信的人那里的，把读者当成主人，信怎么读，由拆信的人说了算。

每一派都有自己的道理，每一派又都要杀掉另外两个。

本书走了一圈，回到这里，给出的是另一种回答：这封信的意思，不在三个人的任何一个那里，在三个人缠在一起的那一刻里。写信的人，是在一次次写、一次次改里，才成了这封信的作者。那张纸，是在被折起来、被递出去、被拆开的路上，才成了这封信。拆信的人，是在读这一封的时候，才成了这封信的读者。

三个都没有事先摆好，三个是一起被生出来的。

◆ 二、三者一起活着，也一起会变

这一路走下来，三者各被看了一遍。

作者被看了一遍。他并非动笔之前就在那里的人。鲁迅在一个笔名和一篇小说里才成了鲁迅，曹雪芹在「增删五次」里才成了写这本书的人，一个名字是被出版、署名、文学史一点点焊上去的。荷马的名字底下，站着一条很长的链。读者读的时候，又把作者这一格重新揣摩了一遍，所以作者死不了。

文本被看了一遍。它不像一块摆在桌上的石头，每被抄一回、印一回、译一回，都要重新落一次地。字是写与读之间唯一不换位的那根线，没有这根线，作者和读者都无处落脚。

读者被看了一遍。他并非坐在书前等着接收，是被一本本书教出来、改出来的人。少年读红楼和中年读红楼，是两个读者。

然后三者被放回同一个现场：读者改写作者，文本改写作者，读者变成作者。每一派都对了一半，因为每一派只看见了一股。

三者一起活着。这也意味着，三者一起会变。

唱的时代，歌手、听众、歌当场一起长，缠得快，却留不住。印的时代，字留得住了，写和读被拉得很开，一圈来回要一代人。到了今天，人和 AI 缠成复合体，作者、读者、文本都成了复合的，而且会互相变成对方。

变，不等于死。每一次变，都是三者换了一种缠法。

◆ 三、回答书名

现在可以回答书名那一问了。作者死了吗?

1967 年，巴特说，作者死了。他说对了一半。印刷时代，作者写完那一刻，确实就退出了现场。读者读的时候，他不会回话，只是一个被揣摩的客体。一个客体，长年沉默，看上去就像死了。

可是沉默不是死。第 12 章讲过，只要有人读，作者这一格就空不了。

沉默的作者，在印刷时代等了很久。到了本书第六编，等来了一个机会：阅读、学习包、智能体三位一体的出版单元，把读的那一头的作者，做成了会回话的样子。智能体是客体属性，也就是作者性。你问，它答；你追，它接；你拿自己的事去碰，它用书里的说法回你。

所以，本书的回答是：

作者没有死。作者在印刷时代沉默了；在三位一体的出版单元里，作者以智能体的方式复活了。

要说清楚，这并非作者本人坐回了桌前。复活的作者，是一个复合体：原书的字是它的底料，模型是它的嗓子，读者一次次问出来的东西又让它长出原书里没有的说法。它也不替人认领，认领还是活人的事。

复活，也不是终点。问对的读者，才是下一步。

你问得浅，它就照书答，仍是一个会回话的客体。你问对了，事情就变了：你出题、追问、挑留，智能体一句接一句地生出新的想法，文本在你们的来回里被重新写过。此刻，你和智能体复合，成了一个新的作者。

这个新的作者，既非原书的作者，也非你，是你们缠出来的那一个。

周老师就是这样写出那篇《一个老语文教师重读〈关雎〉》的。他当了一辈子读者，六十三岁，第一次写出一篇不是教案的东西。

◆ 四、站在峰上，还是掉在峰脚

三者缠得深不深，是本书的尺子。

第六编说，人—AI—文本这个复合体的三属性纠缠度，正在进入一个高峰。换位最密：一晚上，写和读之间翻几十次。互变有门：读者变成作者的路，铺进了出版本身。回写最厚：每一版字存得下来，每一条回写附在上面。

第七编拿这些判断去见当代的文论，对话的结果，本书记了三笔：同路的，是各派都看见了缠里的一股；要分手的，是本书坚持认领那一格最后分不出去；还没还清的，是两笔欠账，一笔是认领这一格怎样被分配，一笔是复合体里那个有身体的人。

高峰有两面。

站在峰上的，是被认领过、改写过谁、留了缝的字。周禾的第 87 章，两杯茶的续写，周老师的番外，都在峰上。三者缠进去，缠得比哪个时代都深。

掉在峰脚的，是洪水里没人认领、没人被改、没人留缝的字。文学没有死，它们是从纠缠里掉了出去。高峰越高，掉出去的也越多。

所以危险从来不在谁死了。哪怕机器一夜生出一百万篇小说，作者、读者、文本，一个也没死；出事的地方，是三者之间缠得太浅。

同样，生机也只在一处：缠进去，缠得更深。

怎样缠深？本书给过三问：这段字有没有被认领过？有没有改写过一个读者？有没有留下一道缝？还给过两样功夫：写的人练「认」，读的人练「停」。

这几样，既不新，也不高深。一个老师备课，一个孩子写作文，一个读者在书页边上写下几行字，都是它。

◆ 五、周禾家的一年

书里陪你走了一路的，还有周禾一家。

周禾的小说写到第 120 章完结。她在作者的话里写：署我的名字，不是说这都是我的，是说这里面每一句，我都认过。

周老师吃饭时说：「这章可以。」

两杯茶还在追更。她不知道自己是这部小说的读者，是它的一个续写者，还是半个作者。她大概也不必知道。

这一家人，没有谁是先站在那里再来「发动」这部小说的。周禾是在一章一章的删改里长成这部书的作者的；周老师是在读和追问里，从一个改作文的人，长成了写文章的人；两杯茶是在不服里，从读者长成了逼出第 94 章那包茶叶的人。他们三个，和那部书缠在一起，一起变了。

◆ 六、本书自认可能错在哪里

一本讲「回写」的书，不该把自己写成一块定型的石头。

所以要留一条推翻的路。要是有一天，你找到一次文学发生，三者里有一个可以整个拿走，而文学照样成立，本书的判词就错了。要是有一天，一部完全没有人的作品，被人公认为经典，里面没有人认领，没有人被它改，没有人给它留缝，本书说的「守住人那一股」，就要重新想。

本书眼下没有找到这样的例子。附录三把最弱的几处和推翻条件，一条一条写了出来。你读到那里，请带着怀疑去读。

怀疑也是一种回写。

◆ 七、判词

本书从头到尾，只有一句要你带走的判词：

作者、文本、读者都不是事先摆在那里的东西，而是在每一次文学发生里一起被生出来的。三者缠在一起，才有文学；杀掉任何一个，那次发生就散了，所以谁也死不了。

这句话，在开头说过一次，现在再说一次。

话还是那句话。可是你现在读它，和开头读它，已经不是同一回。开头，它是一个有点陌生的说法。走完这一路，你手里有了写的那一刻、读的那一刻、字这根线，也有了那三问。同一句话，被你读过一圈以后，在你这里长出了新的东西。

这就是本书所说的「回写」。

◆ 八、文学没有死者

结语的标题叫「文学没有死者」。

这话没有说人不会死。写信的人会死，拆信的人也会。纸会黄，墨会淡，书会绝版。

它的意思是：文学发生的时候，三者是活着的；每一个读它的人，都在让三者活一次。一首三千年前的歌，一封写给不知道谁的信，只要有人拆开，作者的那一格就被填上，字就落一次地，读者就被改一下。

所以文学里没有死者，只有一次一次的发生。有的缠得深，有的缠得浅，有的缠着缠着掉了出去。

所以，当你以后听见有人说「作者死了」「读者死了」「文学死了」，你可以多问一句：哪一次发生？三者里，是谁缠浅了，谁掉出去了？

这一问，比哀悼有用。哀悼只能站在死者身边；这一问，能告诉你手往哪里伸。

如果你是写的人，就多认领一句，多删一句，多为一个具体的人写一点。如果你是读的人，就在一句话前多停一下，让它改你一下。如果你是做书的人，就把读者变成作者的那条路，铺得宽一点。

三件事都很小。文学就是这样，一件很小的事缠上另一件，缠着缠着，长出了谁也没事先摆好的东西。

> 带走的话
>
> **文学里没有死者，只有缠得深的和缠得浅的；问对了，缠深了，你就是这封信的下一个作者。**

现在，回到第一页。

那封情书就摆在你面前：1998 年六月，毕业前夜，何力写给林岚，最后一行是「我等你，不急。」写信的人在，那张纸在，拆信的你也在。三个都在，这封信才刚刚开始被写。

◆

附录一

引文核验总表

本书转述前人的话，一律写大意，不引原文。正文里凡是写手拿不准的地方，都标了〔待核〕，汇在这里，出版前请逐条对着原始出处核一遍。核完一条，划掉一条。

全书共 56 条。

位置	待核的话	核后结论
导读	本书转述前人的话，一律写明出处；拿不准的地方，标〔待核〕；出自研究者的说法，标〔据研究文献〕；传下来的轶事，写「据说」。	
第 2 章	〔据研究文献，待核〕不管答案是什么，这里有一个圈：用人的一生去解释诗，而那个人的一生，又是从诗里读出来的。	
第 3 章	〔据说，待核〕不管真假，它说的是一件很多人都有过的怪事：读一篇文章，最后要猜的竟是别人对作者的猜测。	
第 3 章	〔据研究文献，待核〕想要的和得到的，常常不是一回事。	
第 3 章	〔据说，待核〕你读这个「绿」字，不需要知道王安石是个什么样的人，也不需要知道他当时在想什么。	
第 3 章	〔核：大意，《论诗三十首》；待核〕后来的人有的说是悼念亡妻，有的说是感叹自己的身世，有的说是为自己的诗集写的一篇序。	
第 3 章	〔据研究文献，待核〕然后，再读一遍。	
第 4 章	汉代的董仲舒有一句，大意是：读《诗》没有一个通行的解释。〔核：大意，「诗无达诂」，出处待核〕	
第 4 章	清代的谭献讲得更直白，大意是：作者的用心不一定是那样，读者的用心为什么就不可以是这样呢？〔待核〕	

位置	待核的话	核后结论
第 4 章	〔据研究文献，待核〕后来日本的犬童球溪给它填了词，叫《旅愁》，写的是一个人在外面想家。	
第 4 章	〔据研究文献，待核〕李叔同留学日本时接触到这支曲子，又填了一首中文词，就是《送别》，写的是送一个人走。	
第 4 章	〔据研究文献，待核〕李叔同留学日本时接触到这支曲子，又填了一首中文词，就是《送别》，写的是送一个人走。〔据研究文献，待核〕	
第 6 章	〔核：大意；出处一般指《春秋繁露》，篇名待核〕这话说的是《诗经》，不过也是在说读者。	
第 6 章	」这句话常被当成名言，其实是俗语，查不到一个确定的出处。〔俗语，出处待核〕	
第 8 章	他后来回忆，大意是：书印出来，几乎没人买。〔核：大意，具体册数〔待核〕〕	
第 8 章	至于这个笔名怎么来的，有几种说法：一说「鲁」取自他母亲的姓，「迅」有「迅行」的意思，他在 1907 年用过「迅行」这个笔名。〔据研究文献，细节〔待核〕〕	
第 8 章	后来，有一位读者写了一篇文章，叫《吃人与礼教》，从这篇小说里读出了「吃人」二字，发在 1919 年的《新青年》上。〔据研究文献，年份〔待核〕〕	
第 9 章	〔据说，出处〔待核〕〕要是这是真的，诗里最出名的一个字，是改了十几遍才得来的。	
第 10 章	中国要晚得多，清朝末年才有第一部著作权法，叫《大清著作权律》，在 1910 年。〔待核〕	
第 10 章	〔据研究文献，编者与年份〔待核〕〕可是你想想，唐朝的诗人有几千人，留下的诗有几万首。	
第 11 章	〔核：大意〕不过，这套采诗制度到底是不是真有、有多大规模，今天的研究者看法不一。〔据研究文献〕〔待核：《汉书·食货志》《艺文志》的具体文句〕	
第 11 章	这在《国语》里有类似的话，大意是：天子听政，让公卿到列士都献诗。〔核：大意〕〔待核：篇目〕	
第 11 章	〔据说〕〔待核：出处〕这篇檄文，署的是袁绍的名义，写的是陈琳的手，后来收在陈琳的名下，流传千年。	

位置	待核的话	核后结论
第 12 章	徐陵编《玉台新咏》的时候，又把其中八首归到枚乘名下。〔据研究文献〕〔待核：具体篇数〕	
第 12 章	〔据研究文献〕〔待核：确切篇数〕他对着一个死了六百多年的人说话，像对着一位老朋友。	
第 13 章	〔据研究文献〕据说宋代的苏轼就为这个字发过议论，大意是：「见」字好，是采菊时山不经意地撞进眼里；改成「望」，就成了有意抬头去看，整首诗的神气就散了。〔待核：出处与原话〕	
第 13 章	三个阶段的版本，结局与人物的处理，有的地方不一样。〔待核：各版具体年份与改动之处，本书只取「有改动」这一层〕	
第 13 章	〔待核：序文原话〕后四十回是谁写的，学界争了很多年，传统的看法是高鹗续作，也有人不同意。	
第 13 章	今天有的整理本，前八十回以脂本为底，后四十回取程高本。〔待核：具体哪几种整理本〕	
第 16 章	〔待核〕研究者争了一千多年，没有定论。	
第 17 章	〔待核：大意〕第 6 章讲过这一派。	
第 17 章	〔待核：出处为后人辑录的朱子读书法〕大意是，读书要先放下成见，把自己泡进书里；再回过头来，拿书对自己，一处一处体察。	
第 18 章	〔据研究文献〕这是一篇进过很多年中学课本的文章。〔待核：版本〕	
第 19 章	他们从那几个名字里，读出了象征，读出了隐喻，读出了一层又一层的宗教意思。〔据研究文献，细节待核〕	
第 19 章	那个男生找了两天，找出了几处：父亲穿过铁道时，儿子说他「迂」；两个人分手时，儿子觉得父亲的话「太聪明了」〔待核：课文原句〕。	
第 20 章	〔据说，出处待核〕这件事是真是假，可以再查；它说出了一个许多写作者都知道的事：**读者不是等在文章写完之后才出现，他在写的时候就已经被一笔一笔生出来了。	
第 21 章	据说，他酒醒之后，又试着重写了好几遍，却再也写不出当时那一份神采。〔据说，出处待核〕	
第 22 章	据研究文献，狄更斯起先写的收尾偏冷，后来听了朋友的意见，改成了留一线希望的版本。〔据研究文献；经过的细节〔待核〕〕	

位置	待核的话	核后结论
第 22 章	〔据说；年份、报名与细节〔待核〕〕本书只取大意：报纸小说的作者，是每天交稿的人。	
第 22 章	〔据说；原话与出处〔待核〕〕这句话被一代代作家引用，是因为太多人有过同样的经历：计划里的人物，到了某一页，自己拐了弯。	
第 22 章	〔据研究文献；具体接口〔待核〕〕他不是取经路上的目击者，只是一个读者，读着不甘心，自己下了场。	
第 23 章	金代的元好问有一句感叹，大意是：人人都爱李商隐的诗，可惜没有一个人，给它作出一份可靠的笺注。〔待核：原句与出处〕	
第 24 章	〔核：大意，待核具体条目序号〕这句话要和《诗经》放在一起读。	
第 26 章	版权局的结论，大意是：文字和图文的编排受保护，AI 生成的那些图本身不受保护，因为找不到一个人类作者。〔据报道，待核〕	
第 31 章	在那个网站的专著书架上，已经有一批「学员卷」，书名就叫「某某讲某某」：讲海德格尔的、讲杜威的、讲维果茨基的、讲陶行知的〔待核〕。	
第 33 章	〔核：大意，待核〕这句话后来被说了很多遍，因为它指向一件具体的事：很长的年月里，女人写了，却不署自己的名。	
第 33 章	她的意思，大意是：对一些人来说，作者是压了他们很久的权威，把它推倒当然痛快；可是对另一些人来说，她们刚刚才有机会署上自己的名字，理论就来告诉她们，署名是一个过时的把戏。〔据研究文献，大意，出处与年份待核〕	
第 34 章	他有一本专门讲文学的书，法文名叫《艺术的法则》，出版在 1992 年〔待核〕。	
第 34 章	〔待核：具体年份与奖项〕从排出去，到隔开，到吞进来，花了二十来年。	
第 35 章	他在二十世纪六十年代前后（常说的是 1964 年的《理解媒介》〔待核〕）提出一句很出名的话：「媒介即讯息」。	
第 35 章	他的《留声机、电影、打字机》，德文原版常说是二十世纪八十年代的书（1986 年〔待核〕），把眼光放到了「记录」上。	
第 35 章	她的《我们如何成为后人类》（1999 年〔待核〕），盯住的是另一个想法。	
第 36 章	〔待核〕这一派常被概括为：在超文本里，读者选哪条路，读出来的就是哪一个文本，所以读者和作者之间的那道墙塌了，读者在读的时候就成了作者。	
第 36 章	〔待核〕他提出的一个概念叫「遍历文学」，大意是：有的文本，读者要花力气才走得完，不是眼睛扫过去就行，还要动手去选、去试、去走。	

位置	待核的话	核后结论
第 36 章	作者想让读者感到什么、相信什么、站在哪里，都是设计过的；读者也不是被动地接收，要站到作者设想的位置上，又保留自己的判断，这样读才算读懂了。〔核：大意；人名与具体概念待核〕	
第 36 章	〔作者名单、年份、题目的中译均待核〕这篇文章大意是：大语言模型是按统计规律把字词的形式拼接起来，它拼得再像，也没有对意义的理解；把它说成「懂」，是被它的流畅骗了。	

另有一类标记：〔据研究文献〕〔据说〕〔核：大意〕。它们不是待核，是说明这句话的来路：前者来自学界通行说法，中者是流传的轶事，后者是对原话大意的转述。三者都不要当作原文引用。第七编涉及二十世纪下半叶以来仍在版权期内的理论家，全部只转述大意；书名、年份凡标〔待核〕者，出版前务必对着原书版权页核定。

附录二

口述命题登记

本书的承重命题，来自王德生博士 2026 年 10 月 18 日的口述。登记在此，供出版前核对：正文有没有说走样。

1. 作者、读者、文本都是发生的；每一次文学发生里，任何一个都不可能死，三者必须互相纠缠，即主体、客体、互动三种属性高度纠缠。
2. AI 时代，人—AI 复合体发生了复合作者、复合读者、复合文本。
3. 写作时，作者是主体属性，未来的读者是客体属性，写出来的文字是互动属性；阅读时，主客属性换位。
4. 新的出版单元有三个身份——复合读者、复合作者、复合文本——的互变。以德麦国际网站上的三位一体出版（阅读、学习包、智能体）为例，能把一个读者变成文本的继续创造者，即作者的延续或新的作者。
5. 人—AI—文本这个复合体文学的三属性纠缠度，将进入一个高峰。
6. 三位一体的出版单元首次把三大属性纠缠在一起：阅读体现文本的互动属性，学习包是主体性，智能体是客体性即作者性；作者以智能体的方式复活了。
7. 当你与智能体互动问对的时候，智能体不停地产生新的思想，对文本进行更新和再创造；此时这个智能体和你复合，形成了一个新的作者。
8. 副题：论 AI 时代「复合体文学」的诞生。

本书把这八条分别落在：第 1—7 章与第 32 章（第 1 条，三者缠在一起、谁也死不了）、第 7 章（第 3 条）、第 26—30 章（第 2 条）、第 30 章（第 3

条）、第 31 章（第 4、6、7 条）、第 32 章（第 5 条）、结语（第 6、7 条）。第 33—36 章不是命题的落点，是命题的检验：拿这些命题去和当代文论面对面。

附录三

本书自认最弱的几处与推翻条件

一本讲「回写」的书，不该把自己写成定型的石头。这里列出本书最可能错的地方，和什么发现会推翻它。

一、判词的推翻条件。 找到一次文学发生，作者、文本、读者三者里，有一个可以整个拿走，而文学照样成立，判词就错了。本书想过的反例是：一首无人署名的民谣、一段无人阅读的碑文、一台机器自己生成又自己存下的诗。每一个，本书都认为其中仍藏着一个被拿走的格子，可是这个判断是「本书的解释」，待验。

二、主客换位的图。 「写时作者主体、未来读者客体、字互动；读时主客换位」是本书用来拆三派的尺子。它的弱处是：把一次写和一次读想得太干净。真实的写作里，作者一边写一边读，读者一边读一边在心里替作者续写，两个时刻常常缠在一起，不能一刀切开。本书的回答是，换位本来就发生得很密，第 30 章专门写了这一点；但这个回答是否够用，要看更多具体案例。

三、「复合」这个词。 本书用「复合作者」「复合读者」「复合文本」来说人与 AI 缠在一起的样子。它的弱处是容易被读成「人加机器」。本书一再说明复合不是相加，可是这种区分在日常语言里很难守住，读者可能还是照相加来理解。

四、智能体复活作者。 第 31 章说，作者以智能体的方式复活。这句话最容易被读歪：读成「作者本人回来了」。本书明确说，复活的只是作者在读的那一

刻的那一格，也就是客体属性，认领仍是活人的事。可是这个界限在实际使用里会不会被抹掉，值得观察。

五、纠缠度高峰。 第 32 章说，人—AI—文本的纠缠度正在进入高峰。这是一个判断，不是测量。本书没有给出衡量纠缠度的办法，只给了「认领、改写、留缝」三问。三问能不能当作尺子用，还没有经过检验。

六、历史事实。 本书用了很多文学史的例子，大部分只写大意，并标了出处等级。附录一列出了写手没有把握的条目。这些条目一条没核完，本书的相应段落就只能当作说法，不能当作定论。

七、分配的欠账。 第 33 章承认：认领这一格不是人人分得到，三问里的第一问对没机会被认领的人不公平。本书讲了这一格怎样长出来，没有讲它怎样被分配。这笔账要靠对场与权力的分析来还，本书只记下，没有还。

八、身体的欠账。 第 35 章承认：前六编写的几乎全是字。复合体里人这一股有身体，会难受、会疲倦、会被一句话拦住。如果换成一个没有难受能力的读者，复合体的纠缠度是否还成立，本书没有答案。

九、对语言模型的压力测试。 第 36 章说，如果有一天认领这一格也能由机器完成，本书要重想。这一条是本书最脆弱的地方，也是它最愿意被检验的地方。

十、这本书自己。 本书由一位作者的口述命题、数位写手的执笔、和统稿者的修改合成。按本书自己的三问：每一章有没有人认领，有没有改写过一个读者，有没有给后来的人留下缝，要等读者来回答。

后记

这本书怎样写成

这本书的骨架，来自王德生博士在 2026 年 10 月 18 日下午的几次口述：作者、读者、文本都是发生的，谁也死不了；写的时候作者是主体，未来的读者是客体，字是互动，读的时候主客换位；AI 时代，人与 AI 缠成复合作者、复合读者、复合文本；三位一体的出版单元，把读者送到作者那里去，作者也以智能体的方式复活。这些话，附录二逐条登记了。

骨架立起来以后，正文由多位 AI 写手分头执笔，一人写几章，再合在一起统稿。陪读的周禾、周老师，以及各章里只出现一次的人，都是虚构的。书里转述的前人之说，一律写大意，拿不准的标了〔待核〕，汇在附录一，出版前要一条一条对着出处核过。

一本讲「复合」的书，是这样写出来的：一个人立命题，几个写手生字，统稿的人一句一句认领。认领，是这本书自己最看重的那一格，所以它也该在这里说明白。

请读者回写

一本讲「回写」的书，最希望的，是被读者回写。

如果你读到某一处，觉得它没有说中，请写下来。如果你找到了一次文学发生，作者、文本、读者三者里，有一个可以整个拿走，而文学照样成立，那是对全书判词的一次推翻，附录三等着它。如果你读到某一章，想接着往下写，那是这本书希望看到的事。

下一本

这本书是属性纠缠应用丛书的文学卷。丛书的其他各卷，会把同一套看法带进别的学科。每一卷，都从那门学科至今争论不休、又被 AI 直接冲击的难题问起。

书末，还是回到那封信。何力写给林岚的那一页纸，二十多年过去，没有人再问它是谁的。它在拆信的人手里，一遍又一遍，被重新写成了别的样子。

判　词

作者、文本、读者都不是事先摆在那里的东西，而是在每一次文学发生里一起被生出来的。
三者缠在一起，才有文学；杀掉任何一个，那次发生就散了，所以谁也死不了。

——本书判词

AI 写出一首诗，谁是作者？机器替你先读一遍，读的人又是谁？字是谁的？这个问题第一次没有现成答案。

本书从一封 1998 年的情书讲起，先拆三场谋杀案，再让作者、文本、读者各自「发生」一遍。写的时候，作者是主体，未来的读者是被瞄准的客体，字是两头之间的互动；读的时候，主客换位。到了 AI 时代，三者成了复合作者、复合读者、复合文本，并且能互相变成对方。

七编三十六章，最后拿这些判断去见当代的文论：哪里同路，哪里分手。阅读、学习包、智能体三位一体，让读者成为文本的继续创造者。

三个都在，才有文学。

ISBN 979-8-90690-537-6

德麦国际出版社 · Demai International Press
德麦国际专著第 365 号 · 七编三十六章 · 约 18 万字
定价 US$20.00