

内容提要：《艺术家们》部分地实现了作家冯骥才 40 年前希望彻底反思过去的夙愿。一群艺术家对美的艺术和美的人生的渴求与失落，可以追溯到 1960-1970 年代，他们在精神成长的这一关键阶段对人生和历史的感悟基本决定了后来的升降沉浮。小说由此表明，1960-1970 年代不仅是“三剑客”的精神诞生之地，也是认识 1980、1990 年代乃至新世纪中国主流精神文化时一面需要继续擦亮的镜子。

关键词：冯骥才《艺术家们》反思 1960-1970 年代

一

冯骥才走上小说创作之路并非一帆风顺。他青少年时代如饥似渴地阅读文学作品，写了大量不敢奢望发表的舒懣遣兴之作，但更大的兴趣（后来成了正式工作）还在绘画，对中国传统绘画南北两宗均有涉猎，尤其欣赏宋代院画，学习、临摹、复制，一干就是十年。“新时期文学”的澎湃潮音激发他这个在绘画上浸淫日久的青年艺术家从“潜在写作”状态破土而出，加入“伤痕”“反思”的文学行列。

但冯骥才按着“新时期文学”最初的节拍一气呵成的长篇《铺花的歧路》（原名《创伤》）实际创作时间虽然早于卢新华的《伤痕》，却没有《伤痕》幸运；几经周折，最后在茅盾、韦君宜等人的关心下，才获准出版。如果一完成就发表，并保留原名，说不定文学史命名那个时期的文学，就不是“伤痕”，而是“创伤”了。

随着后续作品频频问世，踏入文坛越来越深的冯骥才发现，如果沿着“伤痕”“反思”的逻辑一路写下去，就会越来越艰难。“伤痕”“反思”原本是“新时期文学”题中应有之义，是世界文学也是中国传统文学的正宗。韩愈“夫和平之音淡薄，而愁思之声要妙；欢愉之辞难工，而穷苦之言易好也”，清人赵翼“国家不幸诗家幸，语到沧桑句便工”，之所以获得历代作者的普遍认可，就因为契合了文学发展的事实，道出了作家艺术家们创作的甘苦。但既然“一切向前看”，就不该时时抚摸伤痕，纠缠历史错失，所以许多最初以“伤痕”“反思”登上文坛的作者们渐渐只能将创作的热情消磨于“现代派”之类形式试验——这也是出道不久的冯骥才一度用力所在。

执拗的“伤痕”和“反思”受阻，被当时一些人无洞见地戏称为“伪现代派”的形式实验又非其心之所好，因此就在 1980 年代中期“寻根文学”登场之前，冯骥才已经迂回到现实背后，接连写出《神鞭》《三寸金莲》《阴阳八卦》《炮打双灯》等后来被追认为“寻根”的一系列文化信息浓郁的作品。但冯骥才自己认为这组作品关注“俗世奇人”，乃是沿着“五四”启蒙主义传统反省批判某种文化现象，跟态度暧昧的“寻根”并不相同。因为有这种清醒的认识，一旦有机会，他还是想对刚刚结束的特殊十年进行更彻底的反思。

这就是《一百个人的十年》的由来。但这一系列也有遗憾。还在 1979 年第 6 期《收获》发表中篇《啊》之前，冯骥才就打算用题为《艺术家的生活圆舞曲》的中篇来写一写作为青年艺术家的自己和友人在特殊年代的经历。这可说是《艺术家们》的“受孕”。但特殊年代对他和家人损害太大。且不说环境是否许可，重返记忆的深渊，就连自己也缺乏足够的勇气。写完《啊》，他曾大病一场。尽管后来不断想要提笔续写，最终还是打消念头，改写 100 个“他人”的口述实录了。这就与给当时的青年艺术家们创作自画像的初衷相去甚远。①

如此说来，2020 年 6 月完稿的《艺术家们》，就是 1970 年代末开始萌动的创作意图经过漫长的 40 年熬炼之后的实现。《艺术家们》虽然在文字风格上一如既往写得很透明，但直面自我（甚至要总结一生）的反思又谈何容易？打了 40 年腹稿，就充分说明其骇人的难度。其实一切深刻的反思都很难“透明”。“透明”的《艺术家们》会有哪些不透明之处？一心想要完成“反思”文学未竟之业的冯骥才沉潜 40 年之后，果真得偿夙愿了吗？

二

1990 年代，一些热心的出版人组织老辈文化人撰写“且说说我自己”之类回忆性散文随笔，推出不少收集此类文章的选集，一些前辈文化人还发表了专门的随笔集或长篇回忆录、

书信、日记选摘，给当代文坛留下一笔丰厚遗产，也给当代散文史增添了极其重要的一页。②在小说领域以虚构形式回忆一代人的历史并聚焦 1960-1970 年代，也颇多创获。③遗憾的是始终缺乏群体自觉和持之以恒的精神，终于难成正果。

《艺术家们》就是在这条文学史延长线上新的推进。对作者来说，就是时隔 40 年之后再来重写《啊》，完成《艺术家们的生活圆舞曲》的腹稿。研读《艺术家们》，既可以看出冯骥才个人的探索达到怎样的水平，也可以借此思考当代文学应该如何坚持和拓展历史反思和人生反思这一条若断若续的文学史脉络。

《艺术家们》分前、中、后三卷。前卷写 1960-1970 年代（重点是 1970 年代中期以后），中卷、后卷依次写了 1980 年代、1990 年代直至新世纪。尽管并非全方位铺陈历史长卷，但毕竟交代了三位青年艺术家如何从 1960-1970 年代走出来，如何在 1980 年代至新世纪分道扬镳，经历各不相同的自我寻找、自我确立、自我否定乃至自我毁弃。因此，前卷固然接续了作者 40 年前的创作意图，要为一段特殊历史记忆负责，但中卷、后卷又超出这个起初的意图，进而指向一代人在走出特殊年代之后的漫长岁月，如何抉择、坚守、期望最终达到自我完成的全过程，而贯穿一代人的生命全过程的主线，乃是艺术家这个特殊群体对美的艺术和美的人生的追求与失落。

久违了，像《艺术家们》这样纯净透明、一意追求美好的小说！我们的文学多少年来主要跟假恶丑周旋，揭露生活中形形色色不能归入真善美的东西。久而久之，似乎就连作家们自己也陷入迷惘，再无剩余热情与智慧去察看反复遭遇的假恶丑，只好用诸如“烦恼人生”“一地鸡毛”“活着”“炸裂”“吃瓜时代”等无可如何的概念对付过去。

“新时期文学”至今这几十年，一开始确有不少真善美，但接下来就是越来越多丑陋不堪的东西弥漫开来。好在文学界一直善解人意，大家承认文学中的假恶丑绝非虚构，而是作家秉持公心，用作品折射生活的本来面目。这是忠于生活的现实主义态度。尊重这种态度，就必须尊重作家的审丑行为，包括直面与假恶丑有关的悲伤、痛苦与绝望。

然而一直如此也会受不了。尤其从 1960、1970 和 1980 年代一路走来、如今都已步入暮年或至少都已开始走下坡路的人，固然还可以继续审丑，继续品味历史的波折、循环与荒诞，但他们自然也有理由渴望明天渴望美，因此突然看到冯骥才这部主要描写美好人性和人情的《艺术家们》，自然就很容易被感动。

这部小说特点之一，是把 20 世纪六七十年代至新世纪的广阔社会场景压缩为一群艺术家生活的小圈子，写他们的恋爱、家庭、交往、内心追求与人生遭遇。叙事空间大幅度压缩，本身就可以看出作者的匠心。倘若放开来写，兼顾这几个年代的许多社会现象，结果势必又要审丑。《艺术家们》也还不时写到假恶丑，但作者毕竟最大限度地压缩了、回避了假恶丑，而一心聚焦于美，就像米兰·昆德拉的小说《不朽》所说，你可以盯着自己手里举着的一朵玫瑰，目不转睛穿过混乱肮脏的城市。这也是一种值得理解的生活态度与艺术表达方式。《艺术家们》聚焦一群艺术家对美的追求，聚焦他们生命本身所显示的美，聚焦美如何在追求美的艺术家们的生活中被淡化、异化、扭曲直至毁灭，整个过程的核心始终是美。这就不仅仅是纯净透明的境界，简直就是毅然决然的“艺术至上”的信念。1970 年代末彻底反思过去的冲动一再被压抑之后，冯骥才又从文学回归了艺术，不仅重新拿起画笔，更全身心地投入文化遗产的抢救。而支撑他这样做的，正是文化随笔集《巴黎——艺术至上》所显示的一种坚定信念：如果不能通过文学彻底反思过去，至少还可以借助艺术来抢救、来凝固那些淹没在过去岁月中的美好人性的闪光。现在这一信念终于又通过《艺术家们》的写作而再一次凸显出来了。

与此相关的第二个特点，就是从中国作家习惯描写的社会生活的外部转向内部，直接进入笔下人物的内心。不是进入普通人内心，乃是进入特殊人群即艺术家们敏感脆弱的内心。

中国新文学一百年，写知识分子的长篇并不多。少数几部成功的以知识分子为主角的长

篇往往还是以知识分子为由头，最后写出一段集体的历史记忆，一种社会生活全景的缩影，或是旨在讽刺和批判而主要让知识分子出丑露乖的新儒林外史。从 1920 年代末茅盾的《蚀》三部曲、叶圣陶《倪焕之》到 1930 年代初废名《莫须有先生传》，从 1940 年代初路翎的《财主底儿女们》、1940 年代末钱锺书的《围城》到“新时期”杨绛的《洗澡》、宗璞的《野葫芦引》、王蒙的《活动变人形》以及“季节”系列，包括冯骥才的《啊》，几乎都是如此。

但《艺术家们》颠覆了这个传统，作者不再借知识分子来写别的什么，而是正面挖掘特殊知识分子群体即艺术家们的情感思想，努力写出其内心可能达到的高贵与极致。这种高贵与极致努力超越各种污秽、苦毒、沮丧、恐慌、焦虑、迷惘与落寞，指向永恒的美好与希望。所以《艺术家》前卷在回忆 1960-1970 年代时，不再沿着《啊》的逻辑继续抚摸历史创伤，而是在荒原上竭力点亮一盏盏微弱的灯火，以此照亮那被黑暗所吞没的往昔。

三

这是《艺术家们》最大的亮点。但细心的读者不免要问：小说固然照亮了以楚云天、洛夫、罗潜这“三剑客”为代表的青年艺术家的青春时代，但那个时代还有哪些内容没有如此被照亮了呢？

冯骥才深通绘画艺术，当然知道在叙事上应该如何布局，什么该写，什么不该（不必）写；什么需详写，什么不妨“大写意”；什么可以凸显于前景，什么适合放在背景，稍作点染即可——甚至完全诉诸只可意会不可言传的“留白”。

在特殊时代（小说中一律写作“大革命”），固然有楚云天、罗潜、洛夫这样的“三剑客”，他们秘密渴求着、藏匿着、鉴赏着、流传着被排斥被查禁的音乐、绘画和文学作品，由此获得心灵的滋润，想象着人类在过去时代的辉煌，忍受着当下现实无边无际的贫乏、严厉、荒凉与荒谬，憧憬着不可捉摸的朦胧而遥远的未来，并由此结下珍贵的友谊。但这并非那个时代青年生活的主旋律，乃是需仔细寻找方能从断垣残壁中偶尔一见、侥幸未遭践踏和删刈的闲花野草。在作者笔下，这一丛闲花野草大有蓬勃蔓延之势。与此同时，“三剑客”生活的其他方面均被大大省略，只有他们在压抑中更显强韧、在贫乏中更显丰沛、在荒凉中更显温暖、在荒谬中更显明澈的精神生活被大大强化，占据整个画面的中心与前景。

小说毕竟不等于绘画。小说在某些方面不妨采用绘画手法，在其他方面却必须发挥小说的优势。作者既然想完成一次总结性叙事，或许也曾试图全面描写“三剑客”在特殊年代所处真实而完整的生活环境，再从真实而完整的生活环境出发，追问他们当时的精神探寻的具体内涵吧？这种精神探寻达到了怎样的成熟度，以至于可以从根本上决定他们后来精神生活的走向？他们躲在“沙龙”偷偷呼吸稀薄的艺术空气时，对周围环境有何具体反应和具体认知？是否意识到环境既限制着自我，也有力地塑造着自我，在每个人的生命中都会留下深深的烙印？《啊》中青年大学生们组织的“读书会”令其中几位佼佼者惨遭灭顶。“三剑客”的“沙龙”跟《啊》的“读书会”有所不同，后者是 1950 年代“鸣放”时期因为受到“鼓励”而公开组织的活动，前者却是“读书会”悲剧发生多年之后，三个年轻人以艺术的名义在更小范围的私下交往，二者不可同日而语，但围绕“沙龙”和“读书会”的大环境并无实质性变化，只是作者的兴趣有所转移，不再痛心疾首于“读书会”给青年人带来的灾难，而是一往情深地追忆“沙龙”曾经给一群年轻艺术家带来的精神抚慰。

回忆绝非单向度复活已逝的既往，也要更加看清从既往走来的当下自我，尤其要看清既往留给当下自我的是不堪回首的伤痛，还是值得反复咀嚼的美好记忆？是一笔值得感谢的丰厚遗产，还是像冯骥才本人在新世纪初那篇掀起轩然大波的《鲁迅的功与“过”》所提到的，历史积淀在我们身上的并非神秘牢固的“国民性”，乃是值得同情更应该警惕的“精神奴役的创伤”？

不少读者认为前卷比中卷后卷写得更丰满，我深有同感。但看完第二遍，我发现这并非因为作者铆足了劲写前卷，中卷后卷力有未逮，渐渐有些松懈。其实中卷后卷笔力并未减弱，

甚至挥洒得更加恣肆，只是我们看到“三剑客”命运沉浮，感到前卷如严冬将尽，万物萌蘖，中卷如冰河解冻，百花争艳，后卷如落叶飘零，重归寂寥，由此联想到整部作品可能在结构和完成度上有些前紧后松——其实乃是小说的具体描写本身存在着灿烂于前而萧瑟于后的落差，并非作者在三卷之间用力不均。

看到生命走上坡路，不管这上坡路走得如何艰辛，人心总是油然欣喜，希望这条路越长越好，哪怕时间凝固也在所不惜。看到生命走下坡路，人心又会感到落寞，不管这下坡路有怎样值得感恩之处，总觉得其基调无非毫无意义的喧哗与骚动，哪怕时期再长，也会觉得不过转瞬即逝。

这恐怕是许多人阅读《艺术家们》的前卷与中卷、后卷时的不同感受。

前卷写压抑匮乏时代的精神潜流，无论如何细弱，却自有一股郁勃之气，似乎蕴含了无限可能。写到中卷后卷，先是罗潜消沉淡出，接着洛夫在一阵飞扬跋扈之后误入歧途，不能自拔，同时楚云天也越来越与时代疏离——虽然一刻未曾停止个人的艺术探索，也享受着同行的尊敬，却因为看不惯画坛风气的转变，不满艺术界乃至整个社会粗俗地将“作品”变成“商品”，加上几个爱徒禁不住诱惑，随波逐流，“何昔日之芳草兮，今直为此萧艾”，从而陷入孤寂，最后在个人情感和夫妻关系上重蹈覆辙，彻底沦为孤家寡人。作者（并非冯骥才本人而是“隐含作者”或“叙述主体”）对前卷描写的1960-1970年代流露了更多眷恋与感动，一度“鲜亮”的1980年代、喧哗与骚动的1990年代、烈火烹油的新世纪则不过尔尔。

换言之，尽管在一般历史叙述中，小说前卷、中卷、后卷所对应的不同年代是不断进化着的，但在小说叙述中，或者说在“三剑客”个人生命感受中，历史进化的同时又伴随着难以言说的历史退化。前卷对应的1960-1970是集体记忆中的客观历史的至暗岁月，却是“三剑客”生命的高光时期，而此后的历史虽然在上升之路上狂奔，但“三剑客”个人的生命，他们的精神生活，却越来越趋于暗淡。显然，“隐含作者”观察社会、审视历史、总结一生的情感立足点是1960-1970年代，是用1960-1970年代的情感记忆做底色来描画此后的世界图景。而为了调配这个底色，小说对1960-1970年代社会生活与个人生命的记忆不得不有所弃取，这弃取之法，多半就来自作者所熟悉的传统中国绘画的传统。

《收获》杂志2020年秋之卷为小说配发了程德培的评论《两支笔的舞蹈——读冯骥才长篇小说〈艺术家们〉》，该文敏锐地捕捉到小说中无处不在的“画意”：“‘画意’是叙述者审视这座城市建筑和住宅的观看之眼。”何止“建筑和住宅”，作者对整个时代和社会环境的描写都充满“画意”以及相伴而生的“诗情”。比如小说在主人公楚云天登场之初就大肆渲染“只有老的城市才有这样深在的韵致”，“他（楚云天）感觉就像穿行在一片无边、透明、清凉的水墨中”。楚云天怀揣一张得来不易的唱片，兴奋地要赶去跟罗潜、洛夫分享，他在当时心境下特别感受到“自己城市生活特有的静怡与温馨”，完全可以理解。

不止于此，那时候人们在打电话也很困难的条件下勤于写信或直接敲门的交往方式，洛夫一家在老西开教堂后边那片低矮破落的平房，罗潜独居的近乎都市村庄而竟然成为“三剑客”艺术沙龙的小屋，中俄混血的钢琴天才延年跟病卧在床的寡母相依为命的年久失修拥挤嘈杂的居民老楼，田雨菲跟日本血统的寡母栖身的大杂院，楚云天和妻子随意被扫地出门而侥幸住进的冬冷夏热低矮逼仄的楼顶小屋（在楚云天眼中“很像一幅褪了色反倒更富于诗意的老画”），更不用说“落实政策”后楚云天一家搬回去的五大道租界时代的花园别墅，都富有“历史的味道”，都被作者涂抹了一层温馨的诗情画意，有些直接就被楚云天揽入画中。

在一幅幅“富于诗意的老画”之外，读者也能看到并无多少诗情画意的生活，比如楚云天和隋意如何跟各自父母一起被扫地出门，出身寒微的洛夫如何过继给叔父，这位谨小慎微的养父如何一辈子只读《辞海》，创造了“人类阅读史上的奇迹”，还有生性乐观的钢琴天才延年只能靠一架侥幸藏匿的破旧钢琴偶尔偷偷地“练手”，然而在一幅幅“富于诗意的老画”之外，这些真实的社会画面一律被大大淡化和压缩了，以至于“三剑客”在精神/艺术

探寻之外的世俗生活究竟怎样，没有经历那个年代的读者恐怕只能依靠一些蛛丝马迹来展开想象。

很长时间，楚云天和洛夫根本就不知道罗潜的家庭背景与成长经历，也不知道罗潜究竟在哪里工作，靠什么吃饭，结交哪些朋友。他们只知道罗潜有非凡的鉴赏力与创造力，似乎光这点就够了，无需再去了解好朋友日常生活的其他方面。一个人的精神生活跟世俗生活并无高下之分，合而观之，才能见出完整的人格。如果只看一个方面而不及其余，就不可能把握其精神品格的基调。如果不是罗潜为了帮助楚云天挣脱危险的婚外恋，将自己一段感情悲剧包裹在第三人称间接叙事中向楚云天遮遮掩掩透露出来，罗潜的生活就更缺乏立体感，他很可能就像传统山水画上那些模糊的人影，用高度写意的笔法随意穿插在烟云岩松和茅舍溪涧之间。

在中卷与后卷，读者还能看到罗潜生活的巨大改变，比如在迅速蹿红的昔日好友面前无法摆脱自尊和自卑，主动疏远他们，却又并非彻底封闭于孤独的艺术追求，而是非常务实地开街边画廊，甚至作为钉子户跟开发商斗智斗勇。但这一切都是随意点染，并未作深入精细的描绘，尤其没有从正面探索罗潜在 1980 年以后作为一个没有抓住时代脉搏而迅速落伍的人物内心的挣扎，这就使得罗潜后来的失落、嫉妒、退缩、小气乃至俗气缺乏必要的铺垫和转折。罗潜固然是落伍者，一度蹿红的洛夫以及始终站在聚光灯下的楚云天不也时时有落伍之感吗？为何罗潜落伍后就甘愿接受灰色低调的人生，洛夫落伍后就无法走出焦虑、失败、枯竭、任人摆布的困境，只能一死了之，而楚云天落伍后却不肯服输，千方百计要杀开一条血路，给自己的艺术人生争取一片新的天地？

小说也经常提到楚云天和洛夫的家世，但这些都跟罗潜的神秘身世一样，都无法看出究竟怎样决定了他们的个性与命运。洛夫跟只敢看《辞海》的养父有怎样的精神交流？洛夫死后才出现的亲生兄弟跟洛夫的关系怎样？洛夫生父（一个虔诚的基督徒）为何始终不曾露面？同样不曾露面的还有隋意、罗潜的父母，田雨菲的母亲，白夜的爸爸。总之在不同年代，“三剑客”及其关系密切的亲友世俗人生都很模糊（他们中间任何一个人肯定都有丰富的“故事”），“三剑客”的艺术人生因此也就难以获得立体化呈现。抽空了世俗人生，艺术人生就如同红花失去绿叶。将完整的人生强行划分为艺术和世俗，本来就是那个匮乏压抑的时代在他们精神上留下的扭曲与变形。“三剑客”身上的高贵与美好固然贯穿几个不同年代，他们身上的不足和软弱也如影随形，挥之不去，但因为小说叙述的重点只是“三剑客”的艺术人生，读者看不到他们艺术人生的另一面，也就不容易理解，在特殊年代那样灵犀相通彼此扶助的“三剑客”，后来为何分道扬镳，形同陌路，各自都变得面目全非？这究竟是新时代的风气使然，还是 1960-1970 年代的历史后遗症有以致之？如果不是本身修为不够，根基不稳，为何面对新时代的挑战（主要是名利财色的诱惑），就那样手足无措，失去本心？

小说反复强调“三剑客”在特殊年代如何相濡以沫，饥渴慕艺，并且点出他们的个性差异，比如楚云天多才与浪漫，罗潜孤寂而尖锐，洛夫奔放而粗糙，却较少留意特殊年代可能带给他们的“精神奴役的创伤”，这就无法为他们在 1980 年代以后的生命轨迹埋下足够的伏笔。有个问题就始终未能挑明：“三剑客”究竟以怎样的精神面貌站在 1970 和 1980 年代的交汇点上？他们只是略微营养不良但本质健康的种子，一旦冬去春来，就能尽情绽放吗？试想一下，如果“三剑客”的生命深处都依旧潜伏着《啊》主人公吴仲义的“被迫害狂”，倘不及时加以治疗，又怎能承受和煦春风的吹拂，或新一轮风刀霜剑的催逼？

这样看来，上述诸多被高度简化的部分就显得尤为重要了。抄家、迫害、歧视、告发、精神恐惧与变态，诸如此类“伤痕”“反思”文学所追问的历史悲剧如何影响人心，固然不容回避，而长期禁锢与匮乏造成看不见的“精神奴役的创伤”，包括对亲情、友情、爱情浑然不觉的亏欠，对真理、正义、财富、地位、名誉等等核心价值隐秘而难以检验的偏见与无知，也都不能回避。

这或许正是作者念兹在兹的“反思”文学的未竟之业吧。如果不从这个角度深入挖掘，就无法解释“三剑客”为何能安然度过严苛匮乏的时代，却在和平富足的时代纷纷跌入谷底？究竟是什么让他们能够处高压却不能处自由，能够处卑贱却不能处荣耀，能够处贫瘠却不能处富有，能够处饥饿却不能处饱足？难道非要回到“无边寂寞却又无功利的七十年代”，才能拾回本来就属于人的美好与尊严？

四

跟“三剑客”相比，高宇奇的形象就不必“苛求”。高宇奇只是一个象征，小说借他来说明在艺术界普遍陷入名利场而不知艺术为何物时，一个孤独的艺术如何抓住时代和艺术脉搏，甘愿把生命献于艺术的祭坛。小说写他怎么死，固然会有不同的启示，但更重要的是写他不得不死。真正抓住时代和艺术脉搏的文艺家往往如此，这就是古人所谓“察见渊鱼而不祥”，“天机不可泄露”，或尼采所谓真理的光芒会刺瞎敢于直视者的眼睛，甚至令他们发狂变死。写落拓不羁的徽派画家易了然，立意也相似。

易了然、高宇奇可以“大写意”，但“三剑客”不能这么写。他们的生活世界应该有更加立体而多面的展开。如果罗潜和昔日恋人那条线没有中断，如果跟楚云天、洛夫打了一个照面的罗潜后来的妻子有更多交代，如果洛夫和郝俊的关系不只停留在粗线条脸谱化的勾勒，如果洛夫的生父养父两个家庭都有纵深的描写，罗潜、洛夫形象的内涵会大不一样。

楚云天和田雨菲、白夜两位女性的恋情也都浅尝辄止。小说反复强调楚云天只是因为天性浪漫而走向这两位女子，明知危险却甘愿被她们所打动，至于双方关系的伦理定位与现实走势，都取决于女方，而与楚云天无关。为了保证楚云天形象不受破坏，小说不惜将田雨菲、白夜一律写成工于心计、“本来就不是为艺术而活着”的俗人。田雨菲和白夜的形象更接近《围城》中的唐晓芙，而远离《战争与和平》中的娜塔莎。小说将随意仅仅定格为善解人意的妻子，这与她毅然出走巴黎、最后又回到楚云天身边，也有些接不上榫。女性形象的单薄自然影响到跟她们密切相关的楚云天形象的塑造。

小说之所以在这些方面有所欠缺，根源还是作者面对1960-1970年代（“三剑客”精神上的诞生地），不肯放弃描绘一幅幅“富于诗意的老画”的执念。他无法用更冷静更全面的眼光来打量“三剑客”的过去。小说将“三剑客”的过去概括为“无边寂寞却又无功利的七十年代”，显然不够。用这样的过去来观照现在并预测将来，许多地方自然会含糊不清。

历史不容割断，现在和将来总是从过去走来。回忆过去永远是思考现在、展望将来的必由之路。过去也总是可以帮助我们看清现在和将来的一面镜子。这就正如作者在1979年9月完成的《啊》结尾所说，“没弄清根由的灾难，仍是埋伏在道路前边的陷阱。虽然它过去了，却有可能再来。为了前程更平坦、更笔直，为了不重蹈痛苦的旧辙，需要努力去做，更需要认真深思……为了将来，永远牢记过去。”既然如此，就将过去这面镜子擦得再亮一些吧。

注释：

①以上概述冯骥才的创作经历，主要参考了《冯骥才周立民对话录》第五部分“文与画的两全其美”，苏州大学出版社2003年版，以及《变革时代的艺术与人生——答“书生说”问》，天津大学冯骥才文学艺术研究院文学研究室、冯骥才工作室、冯骥才档案室编（执行主编周立民）“内部资料”，《大树》2020年冬季号（总第20期）。

②参见王彬彬《我们这个时代的思想表达——十年随笔挹滴（二〇〇一——二〇一〇）》，《当代作家评论》2011年第4期。

③这方面已经有许子东的专著《为了忘却的集体记忆——解读五十篇文革小说》（生活·读书·新知三联书店2000年版）以及为数可观的同类研究成果加以充分阐述了。

[作者单位：复旦大学中文系]