



Reality, Event, Allegory: Rediscovering “Realism”

Zhou Zhiqiang

Abstract: “Realism” was originally a specific concept for the style and consciousness produced after Scientism replaced Classicism and the illusion of religion. However, from the perspective of over 160 years of stylistic practice, the so-called “reality” can be seen as what Slavoj Žižek calls “fantasy space”, a window of fantasy that isolates “the Real” so that people are trapped in the “castle of reality” that the Imaginary and the Symbolic have worked together to create — a “world of reality” in which human beings are created with various spiritual consciousness and behavioral methods. This “world” has effectively kept out “the Real”. The concept of “realism” has always been advertised as “a true reflection of real life”, but this “reflection” is ultimately the “reaction” to the invasion of “The Real” on reality and is the structural strategies about how to escape the panic about the Real. The traditional philosophical consciousness of realism is the “subject” created by Kant’s “innate experience”. “Realism” is in fact a kind of “liveness”, that is, a rhetorical method that is created by the so-called objective reproduction (through white drawing, detail, and typicality) to “disguise that stories are happening on their own”. Therefore, rethinking the philosophical consciousness of traditional realism should move from the political science of stylistics to the philosophy of stylistics, that is, realism should be regarded not only as a consequence of the Enlightenment rationality, but also as an encoding method that provides modern society with a sense of subjectivity. With this, the “realism” provides a “panoramic illusion of knowledge” for modern society and provides people with a sense of control over modern society. From Freud to Lacan, there is always an interesting proposition: dreams are more real than reality. Only by realizing that “reality” itself is the encoding result of “realism” and a product of the Imaginary and the Symbolic, can we rediscover the “reality” that show up through allegories behind the realist “reactive” mechanisms. Also, realism has to be a “allegorical” text, that is, it has to be a method of reality-intervened “textual action” that is activated by constantly produced “textual leftovers”. Those texts with realistic connotation are after all not texts that “reflect reality”, but texts with a “contradictory core” that cannot be fully explained or controlled by the codes of realism after the means of “reflection” and the “excessive concealment” are exhausted. Therefore, the realism that leads to the Real necessarily has to be merely the “allegorical” text, that is, the text that has to be explained the meaning that is outside the text but continuously brought in by “textual leftovers”.

Keywords: realism, the Real, event, allegory, leftover

Author: Zhou Zhiqiang obtained his master’s and doctoral degrees from Beijing Normal University in 1997 and 2003, respectively. He left this university’s post-doc research station on art and media in 2005. Currently, he is a professor and a doctoral supervisor at the Literature Institute of Nankai University and concurrently executive chief editor of China Book Review and president of Tianjin Aesthetics Society. His research interest lie in art aesthetics and studies of Chinese popular culture and contemporary literature. His major publications include *Criticism Theory of Allegory*, *Criticism of Mass Culture*, *Modern Literati Self in Chinese Language Image*, and *Ways of Interpretation to China*.

現實·事件·寓言 ——重新發現“現實主義”

周志強



[摘要]“現實主義”原本是一個特指的概念，是科學主義取代了古典主義、取代了宗教的幻象之後產生的文體及觀念意識。然而，從一百六十餘年的文體實踐看，所謂“現實”，可以看作是齊澤克所講的“幻象空間”，“實在界/真實”被這層幻象的窗戶所隔離，人們深陷於想象界與象徵界共同努力打造的“現實城堡”——以各種各樣的精神意識和行為方式創生人類的“現實世界”之中。這個“世界”，有效地把“實在界/真實”——隔離在外。“現實主義”這個概念一向標榜說是關於“現實生活的真實反映”，但這種“反映”歸根到底是“真實”入侵現實的“反應”，是如何逃避實在界恐慌的結構性策略。傳統的現實主義，從哲學意識說，乃是康德確立的“先天經驗”所創生的“主體”。“現實主義”

實際上是一種“現場主義”，即由所謂的客觀再現（白描、細節、典型）而創生出來的“偽裝故事在自己發生”的修辭方式。由此，反思傳統現實主義的哲學意識，應該從文體的政治學走向文體的哲學，即不僅把現實主義看作是啓蒙理性的後果，還要把它看作是為現代社會提供主體感的編碼方式。藉助於此，“現實主義”為現代社會提供了“全景知識幻覺”，為人們提供現代社會的掌控感。從弗洛伊德到拉康，都涉及了一個有趣的命題：夢境比現實更真實。祇有認識到“現實”本身乃是“現實主義”編碼的結果，是想象界和象徵界的“媾和體”，纔能重新發現現實主義“反應”機制背後所寓言性呈現的“真實”。現實主義必然也祇能是“寓言”文本，即不斷生產“文本剩餘物”來激活現實介入的“文本行動”方式。那些具有現實主義內涵的文本，歸根到底並非“真實反映”的文本，而是在“反映”的手段窮盡之後，在“過度掩飾”之後，依舊提供了無法用現實主義的編碼完全闡釋或控制的“矛盾硬核”的文本。因此，通往實在界的現實主義必然也祇能是“寓言”文本，即不斷以“文本剩餘物”來引入文本之外的意義闡釋的文本。

[關鍵詞]現實主義 實在界 事件 寓言 剩餘

[作者簡介]周志強，1997年、2003年在北京師範大學分別獲得文學碩士和博士學位，2005年從北京師範大學藝術與傳媒博士後工作站出站；現為南開大學文學院教授、博士生導師，兼任《中國圖書評論》執行主編、天津市美學學會會長；主要從事文藝美學、中國大眾文化和現當代文學研究，代表性著作有《寓言論批評》《大眾文化理論與批評》《漢語形象中的現代文人自我》《闡釋中國的方式：媒介裂變時代的文化景觀》等。

“現實主義”原本是一個特指的概念，是科學主義取代了古典主義、取代了宗教的幻象之後產生的文體及觀念意識。然而，從一百六十餘年的文體實踐看，所謂“現實”（reality），可以看作是齊澤克（Slavoj Žižek）所講的“幻象空間”（fantasy space）^①，而“實在界/真實”（The Rreal）則被這層幻象的窗戶隔離，人們深陷於想象界和象徵界共同努力打造的“現實城堡”——用各種各樣的精神意識和行為方式創生人類的“現實世界”之中。這個“現實世界”，有效地把“實在界/真實”隔離在外。“現實主義”這個概念一向標榜說是關於“現實生活的真實反映”，但這種“反映”歸根到底是“真實”（The Real）入侵現實的“反應”，是如何逃避實在界恐慌的結構性策略。傳統的現實主義，其哲學意識乃是康德（I. Kant, 1724—1804）所講的那種“先天經驗”所創生出來的“主體”。藉助於此，“現實主義”為現代社會提供了“全景知識幻覺”，為人們提供現代社會掌控感。這就需要重新觀察“現實主義”如何通往實在界意義上的“真實”的方式。在我看來，現實主義只能是“寓言”文本，即不斷生產“文本剩餘物”（text leftover）來激活現實意義的介入的文本。那些具有現實主義內涵的文本，歸根到底並非“真實反映”的文本，而是在“反映”的手段窮盡之後，在“過度掩飾”之後，依舊提供了無法用現實主義的編碼完全闡釋或控制的“矛盾硬核”（thing of real）的文本。

一 “瘋狂理性”

在《事件》這本著作中，齊澤克為了說明現代理性的絕對性地位所呈現出來的荒唐，引用了劇作家布萊希特（B. Brecht, 1898—1956）《三角錢歌劇》中的一句話：“搶銀行和建銀行，哪一個更瘋狂？”^②即“與理性自身的瘋狂相比，喪失理性的瘋狂算得了什麼？”^③一般來說，人們會認為搶銀行是瘋狂的，但布萊希特卻認為：相對於建設一個銀行來說，搶銀行真是理性多了。

事實上，齊澤克改寫了布萊希特的話語內涵，目的在於讓人們重新認識現代社會的理性神話。按照齊澤克的邏輯，建設一個銀行，要建立貨幣系統和借貸關係，並且建立齊美爾（G. Simmel, 1858—1918）意義上的“貨幣社會”。同時，還要建立風險社會，讓人們信賴風險保障體系。另外，還要確立資金投資盈利的方式……在齊澤克看來，這種通過一套複雜理性纔能確立起來的脆弱金融體系，乃是瘋狂的行為。

由於西方的銀行多是私人建立的，不妨這樣設想建銀行的瘋狂：如果有一天，所有的儲戶一起去該銀行取錢，該銀行必然會倒閉。人們發現，“銀行”是建立在這樣一種“合理性的瘋狂”基礎之上的：祇要不來算總賬，則萬事大吉。如同阿紅借給阿強200萬元，讓阿強最終歸還20億元，祇要她肯借給阿強100年，阿強是會答應的，因為那時阿強已經死掉了。按照這一邏輯看，建銀行其實是非常瘋狂的。

可是，人們平時感受不到銀行的瘋狂，相反，感受到的卻是銀行帶給他們的生活便利。用信用卡、支付寶付款的時候，人們充分地相信銀行最終會通過金融的匯兌系統把錢匯到儲戶的手上。因為，人們相信銀行的管理者是非常理性的。這樣，就推演出一個有趣的結論：世界上最瘋狂的是什麼？原來是現代生活的理性。

現代生活的“瘋狂理性”其內涵就在於，它非常完整而有體系地建立了一種脆弱的編碼系統。相對於建銀行，搶銀行仿佛真的很簡單：祇需要工具和相應的“膽大”就可能“一夜暴

① [斯洛文尼亞]斯拉沃熱·齊澤克：《斜目而視：通過通俗文化看拉康》（杭州：浙江大學出版社，2017），季廣茂譯，第5頁。

② 這是布萊希特的劇作《三角錢歌劇》中第三幕中麥基的臺詞。原文為：“我們不要讓大家等待。女士們，先生們。你們看到了一個沒落階層的一個沒落的代表。我們這些小手藝匠用誠實的鐵棒撬開小店主的錢櫃，現在被大老闆們吞吃了，大老闆們背後有銀行。撬棒和股票怎能相比？搶銀行和開設銀行怎能相比？謀殺一個人和委任一個人怎能相比？”〔《布萊希特戲劇選》（北京：人民文學出版社，1980），高士彥譯，上冊，第93頁〕齊澤克顯然有意“誤讀”了這句話〔[斯洛文尼亞]斯拉沃熱·齊澤克：《事件》（上海：上海文藝出版社，2016），王師譯，第111頁〕。

③ [斯洛文尼亞]斯拉沃熱·齊澤克：《事件》，第111頁。

富”——當然，接下來也將給自己帶來牢獄之災。

這當然是個笑話，但笑話背後反映出吊詭的道理：人們已經習慣的現實生活，可能沒有想象的那麼真實和穩定；有些現實的東西，可能是建立在高度風險基礎之上的——這就是“瘋狂理性”的境況。

瘋狂理性滲透到方方面面，如果我們相信一切事情都可以用理性來解決，這本身就是一種瘋狂理性的信念。德國哲學家本雅明（W. B. S. Benjamin, 1892—1940）曾經提到過玻璃建築^①，這可以看作是對現代建築之瘋狂理性的批判。沿着本雅明的方式推演，人們會發現，玻璃建築暗含着“坍塌”，從而體現出這樣一種現象：越是看起來不適合做建築材料的東西，越有可能成為建築材料。因為，它能夠獲得一種張力。玻璃本來是脆弱透明的，可是一旦把玻璃搭起來，它又極其堅固——現代玻璃建築材料本身就已經很堅固。但是，玻璃給人帶來的是毀滅感；用這種毀滅感來搞建築，建築就會帶有一種瘋狂理性的美。所有穩定的、永恆的建築，由於用了玻璃這種材料而獲得一種坍塌的幻象。玻璃建築的魅力在於，它預示着坍塌的未來的可能性——它以一個永遠等待坍塌的狀態在你面前呈現建築的魅力。不妨說，正是這樣一種吊詭的美學，構造了瘋狂理性。

二 夢境比現實更真實

現實主義”（realism）在人們心目中多被理解為關心現實和實際，它作為一種文藝思潮、文學流派和創作方法在歐美流行始於19世紀50年代。人們賦予了現實主義特定的文體內涵。在這裏，所謂的現實主義，就是偽裝成“現實”自己在故事裏發生的一種敘事方式。這就帶來一個問題：“現實”是什麼？

“瘋狂理性”這個概念告訴人們，“現實”是理性的，所以，纔是瘋狂的、虛假的。

絕大部分人會認為，現實生活是真實的，夢境都是虛假的。可是，以弗洛伊德（S. Freud, 1856—1939）為代表的精神分析學派通過對夢的研究，卻告訴了人們相反的答案。拉康（J. Lacan, 1901—1981）曾經闡釋過這樣一個夢：一個孩子死了，他的屍體躺在太平間裏，旁邊點着一支蠟燭，蠟燭靜靜地燃燒。孩子的父親睡着了，夢到孩子忽然走到他面前說：“我被燒着了，你怎麼不管我啊？”父親驚醒後看到，那個蠟燭已經歪倒，孩子的袖子已經燒着。^②

齊澤克對這個夢作了嶄新的解讀^③。在這個夢境裏面，人們遭遇到一個值得反思的問題：為什麼父親能知道他的兒子被燒着了？因為喪子之痛給這位父親造成了嚴重的傷害，無論他兒子是什麼原因死的，他都會產生強烈的自責，都會以為是自己沒有監護好、看護好自己的孩子——兒子的死雖然與他無關，可對於父親來說，就像是親身殺死了自己的孩子一樣痛苦。這個痛苦強大到能讓一個父親一夜白頭，強大到使父親不能有任何牽連喪子傷痛的聯想。在現實生活中，祇有一個辦法能夠讓這件事不傷害到這位父親：用盡辦法壓抑這種傷痛。在現實生活中，總能有辦法讓人躲避痛苦。例如，一個人的至親去世了，用什麼辦法來躲避痛苦呢？可以開追悼會、舉行葬禮，孝子穿着白色的衣服，然後見人就握手、磕頭。他疲憊不堪，到了夜裏一頭睡過去。這一套葬禮的形式，減緩了因親人死亡而給自己帶來的巨大痛苦。所以，現實生活竟然是一種掩蓋人們真實感受的方式，而且是一種非常有效的方式。

但是，“夢境”卻躲避了“現實”對痛苦的管制，那些被壓抑了的念頭會出現在夢境之中。這時，比現實生活更加真實的事情發生了：在夢境裏感受到了巨大痛苦的真實。在夢境裏，這位父親不得不面對兒子死亡引發的具有強大破壞力的內心愧疚感——而在“現實”中，這種“愧疚感”是被掩蓋或者延緩了的。

① [德] 德瓦爾特·本雅明：《巴黎，十九世紀的首都》（上海：世紀出版集團/上海人民出版社，2006），劉北成譯，第4、5頁。

② Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis* (Harmondsworth: Penguin, 1979), chapters 5 and 6.

③ [斯洛文尼亞] 斯拉沃熱·齊澤克：《意識形態的崇高客體》（北京：中央編譯出版社，2018），季廣茂譯，第49頁。

現實生活的掩蓋性還體現在第二個方面。在精神分析的理論中，精神病患者的狂想與瘋狂，乃是一種“自我療救”的方式。^①這是對精神病邏輯的嶄新理解——精神病並不是對自己的戕害，而是對自己的一種維護。這也可以將其歸入弗洛伊德所說的“防禦機制”，即任何人可以通過瘋狂來躲避現實帶給他的真實傷害。

例如，我母親的好友劉阿姨之子，在讀高三的時候死於一場車禍。喪子之痛讓劉阿姨日日以淚洗面。後來，劉阿姨慢慢地精神錯亂了，由此失憶。這成爲對自己的保護：通過失憶和瘋狂來抵抗痛苦。在這裏，“瘋狂”乃是事件連續性的感受能力的消失，是沒有能力再組織記憶的一種情形。精神的瘋癲，竟然都是符合生活理性的，也就是符合人們所說的“瘋狂理性”的。因爲，“瘋狂”本身暗含着理性：一種很好的自我保護的辦法。

顯然，夢境比現實更真實。按照齊澤克的邏輯，現實是假的，是被編碼了的；現實是暗中儀式化、理性化、秩序化的，可以讓人感覺生活在並不瘋狂的安全世界之中。現實的目的就是讓任何活着的人都要獲得這個安全感、秩序感和穩定感。

那麼，爲什麼夢境比現實更真實？因爲夢境失去了理性控制，那些在現實中被壓抑的東西，就會在夢境裏面反復地出現，甚至震撼靈魂。事實上，夢裏人們常常驚醒，充滿恐懼，因爲祇有夢境纔能暴露內心的不安，暴露已知卻不敢在現實中承認的“真實”——於是，就假裝不知道這些，仿佛它們不存在。^②

三 有關“真實”問題的四個概念

如果夢境比現實還要真實，那就需要分析一下，何謂“真實”？

這裏羅列出四個概念，按照邏輯順序分別是：“The Real”（真實）、“The Realism”（現實主義）、“The Reality”^③（現實）、“The Truth”（真相）。越靠近“真相”，距離“真實”就越遠，距離“真實”最遠的是“真相”。

什麼是“The Real”即“真實”呢？這是拉康的三個著名概念之一。它來自人的心理結構的三個層面——想象界、象徵界、實在界。理解“實在界”，不妨從日常生活和臨界體驗的差別談起。作爲人，不管建立了多麼輝煌的人生，死亡依舊在遠方沉默地等待，這是“真實”。死亡是任何語言、任何想象、任何藝術、任何意義、任何肉體、任何規律、任何時空都無法對抗的東西。所以，相對於人生來說，死亡是“真實”，這纔是實在界的面孔。實在界乃空無一物，生命祇不過是宇宙間一瞬。從這樣的角度來看，電影《流浪地球》（2019）講述了一種對實在界的“想象性抵抗”——這種荒漠空茫的實在界太恐怖了，地球毀滅的情景太需要喚起一種“救贖”的幻象——點燃木星，讓地球去十萬億光年以外重建文明，從而可以繼續永恒地生活在人類的世界之中。

反過來，人們也有擁抱實在界的激情。一些“現代派”藝術家，在大街上用鮮血來警告世人說，藝術要有擁抱真實界的激情，鮮血、痛苦和肉體可以呈現這種激情。^④同樣，觀看好萊塢製

① 杰姆遜在《處於跨國資本主義時代中的第三世界文學》一文中提到，在弗洛伊德看來，“幻覺的形成，那種我們認爲是精神疾病的產物，事實上是康復的嘗試、重建的過程”〔《新歷史主義與文學批評》（北京：北京大學出版社，1993），第236頁〕。

② 齊澤克轉引了美國前國防部長拉斯非爾德的話，提出世界上有“已知的已知”（known knowns）、“已知的未知”（known unknowns）、“未知的未知”（unknown unknowns）。齊澤克認爲，拉斯非爾德忘記了提到“未知的已知”（unknown knowns），它是專屬哲學的話題，它構成了人們日常經驗的先驗視域（或架構）〔[斯洛文尼亞] 斯拉沃熱·齊澤克：《事件》，第10—12頁〕。事實上，康德所推究的先天知識，恰恰屬這個“未知的已知”——沒有這個東西，人們是不具備認識世界的能力的。然而，“未知的已知”也可以指稱無意識的領域。因此，“未知的已知”也可以用來說明那些被壓抑的“已知”，而“現實”則是創生“已知”的“未知狀態”的方式。

③ “The Real” “Real”在中文中都可以譯成“真實”，但兩者的含義不同。前者乃拉康的重要概念，學術界一般翻譯成“實在界”，後者翻譯成常用語“真實”。實在界其實是一種現實世界之外的“真實”，或者可以叫做“終極真實”，而人們日常用語中的“真實”，則停留在現實世界之內，其內涵接近於“真相”，但是，又是構造“真相”（真相是陳述性行爲的後果）。所以，本文中的“真實”“實在界”都是在“The Real”的意義上使用，甚至兩者同義——中文翻譯中的“真實界”也可以看作是“真實”“實在界”兩個中文概念的統一體。本文儘量避免把“真實”這個概念作爲“Real”的對應翻譯使用。

④ [美]辛西婭·弗里蘭：《西方藝術新論》（南京：譯林出版社，2013），黃繼謙譯，第1—3頁。

作的一些影片，裏面充滿了擁抱實在界的激情——對暴力的展示，對殺人武器的崇拜，對象徵國家能力而毀滅一切的時代力量的歡欣鼓舞，這些都可以看作是在暴露擁抱實在界的魔力。

2017年12月1日晚上10點，美國拉斯維加斯曼德勒海灣賭場附近正在舉行一場鄉村音樂會，64歲的帕多克（Stephen Paddock）在酒店32層的房間，向參加鄉村音樂會的觀眾發起輪番射擊。警方後來的調查發現，這個槍手既不恨社會也不是窮人，無法確定他的殺人動機。正因如此，他用死亡的癡狂畫面，呈現了被現實層層遮蓋的實在界：看到別人流着死亡的鮮血，同時他也去死亡。這與2019年3月15日發生在新西蘭克賴斯特徹奇市清真寺的槍擊事件不同。這種極端分子的宗教仇殺不是對實在界的激情，而是在“現實主義”層面上發生的事件，是一種“用理性去除非理性的狂想”行爲。槍擊者相信，他把異教徒驅逐出自己的現實生活，從而恢復自己白衣世界的衝動是合理合法的——這是瘋狂理性的另一種境況。

但是，美國拉斯維加斯的槍殺事件與新西蘭清真寺的槍殺事件，卻都蘊涵着“對表象的激情”。如同“9.11事件”中齊澤克所分析的那樣，這種暴力性行動，呈現出來的“擁抱實在界的激情”，“首要目的不在於在物質上毀滅什麼，而在於製造波瀾壯闊的破壞效果”。^①所以，這終究是一種“虛假的激情”，因為通過這種激情，可以逃避實在界的恐慌。^②這如同觀看恐怖片，恐怖的祇是眼前設計出來的“假象”，體驗這種“假象”，仿佛就可以獲得對抗恐懼的力量——許多“喜歡”觀看恐怖片的人總是會輕蔑地嘲笑“膽小者”，因為這些恐怖片中的景象常常表明一種可怕的真實：實在界乃是指向虛無的，是死亡般的寂靜和永恒的“燭”。

因此，人類其實無法接受實在界，這就有了“現實主義”（realism）。

之所以要重新思考“現實主義”，是因為，“現實主義”是一套具有這樣功能的編碼方式：讓人類生活在自我編織的故事層面上。而“故事”的功能就在於，它可以呈現令人驚恐的任何東西，卻最終讓人們以為，一切恐怖的事件都是可以避免或者即使發生了也沒有那麼驚恐。而“歷史”（history），也就是一系列故事的“後果”。這套編碼系統一旦勾連起來，就深入到人們生活的方方面面。這樣，“現實主義”最終創造出“現實”。

在這裏，“現實”（或者叫做“現實界”）乃是“現實主義”在想象的驅動下，以特定的符號運作，假裝事情以自自然然發生的方式，最終形成的一種人類生活的“世界”。

這裏依然以至親的死亡為例，它是一種實在界的痛苦。可是，在“現實”裏面，“現實主義”告訴你說，你可以留下他/她的照片，可以每年對他/她祭奠，到他/她的墳上撒把土……這一切行爲，都是假裝實在界的入侵沒有發生，或者發生了也沒什麼大不了的。如此看來，“現實主義”就是現實生活自我編碼的一套有效手段，它讓人們用“歷史”取代了“事件”，讓人們用“故事”來對抗“真實”，讓人們用想象和象徵的系統去把實在界層層地包裹，讓人們感受不到他/她的存在。甚至有的人就要死了，人們依然安慰他說：“沒事兒，會好起來的！”

現在，可以接觸最後一個詞——“真相”。

“真相”是用來講述“現實”的話語體系，它號稱“真實”或者“真理”。後現代主義者對於“真相”進行過尖銳的諷刺和挖苦，但後現代主義者同樣是假裝“真實”不存在的方式。

在這裏，“真相”恐怕是這個世界上最虛假的東西。如果親人去世，那麼“真相”會冷靜而理性地用科學主義的話語來講述死亡的原因，從而讓人們“認識”死亡。一旦被“認識”，也就被理性控制，從而消除了隱含其間的那種實在界的驚恐。

顯然，在英語世界裏，“現實主義”（realism）、“實在界/真實”（The Real）雖然詞根一樣，但卻被賦予了截然不同的內涵。實在界/真實成爲“現實”最尖銳的內核，而“現實主義”成爲生產“現實”的編碼系統。即使在漢語的日常應用裏面，同樣能清晰感受到這種編碼方式的意

①② [斯洛文尼亞]斯拉沃·齊澤克：《歡迎來到實在界這個大荒漠》（南京：譯林出版社，2015），季廣茂譯，第9、25頁。

義。例如，勸某人去忍受現實編碼的強制力的時候，會用現實主義的態度說：“現實一點吧。”又如，當人們說某人是“理想主義者”時，含義是說，此人不願意接受現實編碼系統的安排，拒絕那套“現實一點”的東西。於是，“理想主義”乃是“現實主義”的反義詞，即拒絕掩蓋“實在界/真實”的那種態度。

如此說來，其實根本就不存在所謂的“現實主義”。記得上中學的時候，老師說唐代詩人李白（701—762）的作品是浪漫主義，杜甫（712—770）的作品是現實主義；先秦時期的《詩經》是現實主義，《離騷》是浪漫主義。在繪畫史課堂上，也有這樣的概念，說16世紀以前的很多宗教題材的油畫，因為畫出了老百姓的生活，因而是現實主義繪畫。理由是它們真實地再現了那個時代勞動的場景。但這樣說是有問題的。因為“現實主義”是一個特指的概念，是“科學主義”取代了“古典主義”、取代了宗教的幻象之後纔會產生的一個東西。在“現實主義”沒有誕生之前，科學也沒有誕生。

從話語形態角度來說，“科學”是什麼？它是鼓勵人們用冷冰冰的、物的關係去看待世界上一切關係的話語。“科學主義”到來之後，“宗教主義”被徹底打死了。“現實主義”最早發生的時代，是“堂吉訶德”那個時代。塞萬提斯（M. d. C. Saavedra, 1547—1616）塑造“堂吉訶德”這個形象，是用諷刺的態度對“騎士精神”“貴族意識”進行嘲弄——這種嘲弄，當然是一種科學主義理性建立起來之後纔有的“現實主義”嘲弄。隨着科學主義的普及，人們越來越相信，這個世界沒有神，沒有神秘的東西，到處祇不過是冷冰冰的物與物、人與人的現實關係。

“現實主義”之所以會與“科學主義”相伴隨，在美國思想家杰姆遜（Fredric R. Jameson）看來，在於“現實主義”這種藝術風格與科學上那種冷冰冰看世界的眼光內在邏輯是一致的。“現實主義”創造出這樣一種文體意識：相信藝術家創作出來的作品和故事乃是生活邏輯的真實再現。當畫家用真實的——如透視關係來看待事物的時候，這個事物就會“真實”地呈現在他的畫布上。這當然是一種幻覺。雖然人們也認識到，藝術的創作過程是想象的過程，但沒有認識到，是人們的想象界與象徵界合作致力於“世界”的“創作”——構造整體的人類世界，而這個世界是通過假裝充滿意義且自身具有意義的“現實主義”方法創作出來的。人們仿佛坐在一列雪國的火車上，車窗的液晶玻璃播放各種各樣美麗的大自然畫面；但人們一刻也不能打開車窗，因為外面乃是實在界的恐怖景象。而液晶玻璃，正是變換圖像又偽裝列車自然行進的“現實主義”。

四 “全景知識幻覺”與“現場主義”

那麼，“現實主義”這種藝術觀念是怎樣確立起來的呢？或者說，為什麼人們會相信“現實主義”乃是真實的再現呢？

要講清這個問題，需要先引入一個詞——“全景知識幻覺”。以世界一些知名電視媒體的新聞播報為例。一般是半小時或一小時，結束時是幾分鐘的天氣預報。從常識來說，這個世界每時每刻都在發生許許多多的新聞，單靠電視媒體半小時、一小時的新聞播報是無法容納的。可是，觀看新聞播報的人，卻產生了可以在半小時或一小時內掌握世界上發生的全部重要事情的幻覺。當然，人們並不真的需要“全部知道”，而是需要“知道了這個世界”的幻覺，即“全景知識幻覺”。因為，如果沒有這個幻覺，人們會有惶恐感，會覺得被這個世界拋棄了。很多事情不是因為出於對“實在界/真實”的激情，而是出於對“現實”的衝動——每日的新聞播報給人們提供了瞭解這個世界的知識幻覺。

至此，可以發現，人類需要“現實主義”。“現實主義”之所以在“科學主義”之後誕生，是因為“科學主義”向人們呈現了一個令人驚恐的“實在界/真實”——一個沒有神的世界，一個沒有目的、沒有秩序、沒有規則、隨時可能坍塌的世界——從此以後，“懷疑主義”成為人類思想中不能抹掉的創傷。從尼采（F. W. Nietzsche, 1844—1900）到魯迅（1881—1936），從薩特

(J-P. Sartre, 1905—1980) 到海德格爾 (M. Heidegger, 1889—1976) , 所有的人都要去思考, 如果這個世界沒有神, 該如何構建人類秩序。

如果要給“現實主義”作一個概括的話, 就是它給人們提供了“全景知識幻覺”, 讓人們在閱讀了一系列現實主義作品之後, 慢慢就接受了現實主義的編碼方式, 從而感覺自己掌握了這個世界的秘密, 感覺自己不會被這個世界拋棄。所以, “現實主義”是科學主義的產物。當科學主義揭開了“實在界/真實”的恐怖的面紗後, “現實主義”趕緊來編織另一幅面紗, 讓它變成被人們所接受的“現實”。

然而, 隨着時間的推移和歷史的發展, “現實主義”正在日益暴露它的“虛偽”。它的所謂“真實客觀地再現生活”, 歸根到底是一種“現場主義”。

丹尼爾·貝爾 (D. Bell, 1919—2011) 在《資本主義文化矛盾》一書中認為, “現代主義”的特點體現為現場感, 即敘事者假裝與現場同在——從而不理解創作者當時是怎麼創作的就不理解這件作品。他提出, “現代主義”是對“現場經驗”無休止的追索, 是對“距離消融” (eclipse of distance) 這種敘述感的熱情張揚。因此, “現代主義”呈現為對秩序和對秩序的敘事的一種強烈對抗, 並形成對理性主義的宇宙觀和世界觀的摒棄。^①與此相對, “現實主義”則假裝一個故事自己在發生, 人們似乎不需要理解當時創作者的情感與思想狀況, 祇需要文本本身的閱讀和闡釋就能理解其內涵。簡單地說, “現代主義”是追求現場感的, “現實主義”則相反。

貝爾這裏所說的“現場感”, 指的是創作者出現在文本之中, 或者創作者假裝自己出現在文本之中, 從而令作品不再體現一種“客觀公正”“不偏不倚”的主觀性敘事色彩。但是, 如果轉換視角, 從文本呈現“現實”所追求的真實幻覺的層面來考量, 就會發現, “現實主義”纔是真正塑造“現場感”的文體。即“現實主義”通過隱藏敘事者或者創作者的痕迹, 來假裝它所陳述或刻畫的場景, 乃是完全的真实現場的再現。所以說, “現實主義”歸根到底乃是“現場主義”: “看, 這個細節是多麼真實啊!” “你看, 我畫的東西是多麼像!” “你看, 這個作品由一千萬根羽毛勾勒而成”……當參觀者在很多知名博物館裏看“鎮館之寶”時, 總會有講解員介紹, 它的細節多麼精巧, 用多好的材料纔能燒製而成, 它製作的工藝如何……這難道不是通過製作過程的現場來展示現實感的震撼嗎?

我們來設想一幅描述會議場景的繪畫: 一個高大的男人要上臺講話; 會場上坐滿了觀眾; 畫面右下角有一把盛熱水的水壺。從繪畫的角度來說, 這個水壺在構圖和色彩的分佈當中, 是用於掩蓋這個座椅留下的空白的——不一定是水壺, 畫別的東西功能也一樣——或者說, 這個水壺和這個會議一點關係都沒有。然而, 這個水壺又是必需的, 或者說, 類似水壺的這種處理方式是必需的。

在這裏, 水壺的作用是用來證明會議乃真實地發生過的, 是有“現場”的。一個水壺或別的什麼東西, 看似與整個畫面的內容毫無關係, 却足以證明這個場景是生活現實場景。它的潛臺詞並不是為了證明參加會議的人們需要喝水, 而是證明, “現場就有這把水壺, 所以, 纔會出現在畫面中——這是真實的反映”: 並無必要性的物品成為證明現場真實性的必要物品。顯然, 我們設想出來的這個畫面充分說明了, 現實主義乃建立在這種“水壺意識”之上: 現實主義通過各種添加到畫中的水壺來形成其文體無意識。

我們到處看到這種“水壺”的存在: 小說中人物對話口吻的身份化和性格化、電影中自然場景的選擇和膚色色調的控制、繪畫中靜心構造的小細節……現實主義顯然確立了一種形成“時代的全景知識幻覺”的有效方式: 既然每個細節都是現實本身的, 那在文本中看到的一切, 不就是現實或者深層現實嗎?

^① [美]丹尼爾·貝爾:《資本主義文化矛盾》(北京:生活·讀書·新知三聯書店, 1989), 趙一凡譯, 第31頁。

顯然，“現實主義”具有雙重性：既有反應性，又有掩蓋性。它一方面在科學精神的引導下反映現實，形成“全景知識幻覺”的認知主體；另一方面，它又掩蓋這個世界，讓人們覺得文本中被感受到的都是現實本身。雙重性具有共同的作用：“實在界/真實”被淡化了，或者說被驅逐了。

所以，“現實主義”旨在呈現構建世界的“真相”。這種建構的真相，是經驗和共識中的支離破碎的真相。過去，人們認為“現實主義”就是真實的外在世界的再現，“表現主義”是內在世界的表現；現在卻發現，這兩個東西合在一起纔是“現實主義”，因為它們都是用不同的編碼方式完成自己：一方面反應，一方面掩蓋，共同來構建人們的生活真實感、穩定感。

與此同時，人們還發現，“現實主義”文本始終存在一種“自我辯護”的聲音——這構成了巴赫金（М. М. Бахтин，1895—1975）意義上的“雙聲語現象”：“現實主義”在表達“現實”的同時需要自我辯護——細節都是現實本身的，以確立一種“時代的全景知識幻覺”；在講述所謂真實的時候，又暗中辯護說：我講的纔是真正的生活，夢境當中的東西、不合邏輯的東西、超越規則的東西都不是現實生活。可是，今天的現實生活已經變成越來越單向度的生活，而現實主義則可能變成這種單向度生活的“維護者”：它在讓人們相信其所呈現的世界是真實可靠的世界；然而，事實卻是，今天的世界如大衛·哈維（David Harvey）所言，任何事物都不是表面看起來的那個樣子，因為拜物教的文化在扭曲、改造和偽裝現實。^①

因此，今天的藝術家必須面對這樣的困窘：你越理解生活，你可能就越脫離真實；你越理解現實、陷入生活，你就越被同質化、單一化的歷史所籠罩。有時候，一個藝術家的作品賣得越貴，就越缺乏力量，因為有力量的東西往往直指“真實”，撕破“現實”，從而讓人們驚恐四逃。

五 “現實主義”還有可能嗎？

由於現實主義的編碼方式讓人們越接觸現實就越遺忘真實，那麼，一個藝術家該怎樣創作纔能擺脫現實的編碼體系？如何纔會有“實在界/真實”的震撼力的藝術呢？這裏就需要對“事件”概念做一理解。

在理解這個概念之前，先瞭解這個世界上到底有多少種“關係”。如果不作細分的話，它大致可以歸納為四種。

第一種，因果關係。例如，張教授與某學院的李教授相識，李教授邀請張教授來學院作學術講座。於是，張教授講座結果的出現，是因為李教授認識張教授。這就是因果關係。

第二，結構性關係。例如，由於某學院請教授作學術講座是一種教學需要，因此，即使張教授不來，也會有其他教授來。那麼，講座者與臺下聽講者的關係，就是一種結構性關係。

第三，“選擇性親和關係”（elective affinity）。這是馬克斯·韋伯（M. Weber，1864—1920）提出來的一個概念，也可譯為“內在性親和”“選擇性契合”。在他看來，新教倫理與資本主義精神之間的關係雖非“因果關係”，卻存在着事實上的關聯。在特定的歷史偶然性裏，“加爾文主義”與資本主義精神存在一種“選擇性親和”關係，相互對立也相互融合，從而成為資本主義的精神動力。這個概念描述了這樣一種關係：兩種東西如果不碰在一起，什麼事情也不會發生；一旦碰到一起，就各自受其影響，各自發生變化。例如，娶妻回家，形成婚姻，這個是結構性關係；但婚外情就是選擇性親和關係——發生不發生婚外情，對於婚姻來說，完全是不一樣的結局；而婚姻並不意味着一定要有婚外情。

第四，概念性關係。世界上有各種各樣的“杯子”，有的盛水喝，有的祇是儀式物品，有的

^① [美]大衛·哈維：《資本社會的17個矛盾》（北京：中信出版集團，2016），許瑞宋譯，第XXXVII頁。

則用綫條呈現在畫布上……人們把這些都稱為“杯子”，從而用一個概念把它們關聯在一起。

然而，在人們熟悉的四種關係之外，其實還可以推測出第五種關係，這就是“沒有關係”。

“沒有關係”也是一種關係。例如，在銀河系幾億光年外的地方有一個黑洞，再過上幾十、几百億光年，太陽系可能就被它吃掉了；可是，現在的人們與這個黑洞沒有關係。因為，還沒等它吃掉，現在的人們就已經死掉了。事實上，這個世界上的一切關係都是“沒有關係”。無論因果關係、選擇性親和關係、概念關係還是結構性關係，都是因為有了人，纔有了這些關係。凡是突然從這種“沒有關係”層面上發生的事情，就是“事件”（event）。例如，一顆彗星撞擊了火星，那不是“事件”；而彗星撞擊地球，就是“事件”。因為，它一瞬間會毀掉所有關係，體現了猙獰的“沒有關係”的實在界內涵。

所謂“事件”，是指讓人類突然看見實在界的時刻；在那一時刻，實在界入侵人們的日常生活（現實），不僅暴露了宇宙真實可怕又空無一物的情形，也讓“現實”的一切編碼方式——“現實主義”失效。

與之相應，“故事”乃是“事件”的反義詞。一旦一個事件發生，人們就會馬上啓動編故事的活動，通過“故事”來形成一種感覺，如彗星撞擊地球這個事沒有發生過。“故事”體現了對實在界的不承認：

我們總是與作為不可能的實在界擦身而過，或者把它體驗為不可能的和不真實的（無論我們多麼清楚，即將來臨的災難是完全可能的，但我們還是不相信它真的會如期而至，因而將其作為不可能排除出去），或者把它體驗為真實的和不再不可能的（一旦災難降臨，它就被“重新常態化”了，被視為事物的常態運作的一部分，視為一直總是已經可能發生的事情）。^①

人們把“災難”——一種事件意義上的“實在界的入侵”“常態化”，就是編織為現實穩定而有序的序列中的“暫時失序”，這就構成了“災難美學”；而完成這種編織的行為，就是“故事”。一個好的故事，也就是符合“現實主義”編碼訴求的故事，即使情節荒誕，卻可以通過對“常態化”的訴求而形成“現實穩定感”的幻覺。在這裏，“好的故事”正是“可以帶你回到現實”的故事，是假裝“事件”不發生或發生了也沒關係的敘事。

日本動畫電影《你的名字》（2016）講述了“彗星撞擊地球”的“故事”（而不是“事件”）。在災難中，與男主角的靈魂交融在一起的女主角死掉了（“事件”發生）。可是，這個男主角最終費盡九牛二虎之力，把這個女主角救了回來——他們又在地鐵裏相遇（“故事”拒絕了“事件”）。在這裏，《你的名字》通過奇異的愛情與導演新海誠美輪美奐的畫風共同造成一種幻覺：這個世界的美好沒有被破壞。“彗星撞擊地球”在新海誠的畫筆下，是那麼輝煌燦爛，毫無實在界的恐慌。“故事”告訴人們：即使彗星撞擊地球（事件發生了），愛情也依然繼續，人們依然生活在穩定的現實界裏，一切都仿佛沒有發生過一樣！電影中的男主角是一個充滿了感情的無情者：他不願意接受真的感情——那個女孩死了；他讓自己永遠沉浸在甜蜜的愛裏，用狂熱的愛來掩飾世界的無情。

“故事就是抵抗事件”，電影中靈肉的瘋狂錯位、城鄉的瘋狂換位、災難的瘋狂拯救、愛情的瘋狂相遇，最終把“彗星撞擊地球”這個瘋狂的事件變成可控的故事，“實在界”的入侵變成了現實界的“真相”。

與之截然不同的另一部電影《憂鬱症》（2011）講述的是，當彗星撞擊地球時，憂鬱症的患者乃是最正常的，因為她早就陷入到災難憂鬱的“實在界”中；所以，當彗星到來的時候，所有人都瘋了，祇有患憂鬱症的賈斯汀特別淡定：“你看撞地球了吧，我早就知道要撞了。”^②在張

① [斯洛文尼亞]斯拉沃熱·齊澤克：《實在界的面龐》，第6頁。

② [斯洛文尼亞]斯拉沃熱·齊澤克：《事件》，第20—24頁。

愛玲（1920—1995）的小說《傾城之戀》中，男女主角戀愛一直談不成，直到香港被日本侵略軍轟炸了，他們纔談了戀愛並結婚。雙方都意識到了，人生和戀愛沒這麼多要計較的，在災難面前沒什麼可計較的，最重要的是你還活着、我也活着。這部小說前後兩部分的“故事”截然不同：在前半部中，白流蘇小市民的算計讓她們的婚戀徘徊不前；而後半部中，應對災難的唯一選擇，就是毫不猶豫地一頭扎入“現實”，祇有這裏纔是安全而溫暖的。

“回到現實中來”，這纔是“現實主義故事”的“使命與召喚”！

既然所有的藝術都是在講故事，那麼，藝術還能“反映現實”嗎？或者說，“如何反映真實”呢？這就需要以“寓言”的思路重新反思“現實主義”。

歌德（J. W. v. Goethe, 1749—1832）認為，古典藝術是象徵的藝術，它內部的每個細節都表現了整體的共性；巴洛克藝術則體現了寓言的特點，即形式超越了內容，內容控制不了形式。歌德在“狂飆運動”和德意志後期超理性的音樂中，看到一種“冷酷的熱情”，它撕裂了作品的完整感。此時的文本具有了“寓言性”：文本內部的因素解釋不了文本本身——現代藝術靠自身文本解釋不了自己。

“寓言”是這樣一種結構：有一隻狐狸看到籬笆裏有葡萄，但身體太胖，減肥後纔能鑽進去；當吃完葡萄後，狐狸發現自己又胖了，祇能把自己餓瘦了再鑽出來；狐狸出來就想：我進去幹嗎？有什麼意義？這個“寓言”雖然是“故事”，但它在“意義結構”上破毀了故事：即故事本身解釋不了這個故事的意義。這裏不能用“狐狸的個性”“狐狸的智慧”來解釋這個寓言，祇能借助於故事之外的東西（如反思貪慾等人類生活中的故事）來重新闡釋這個故事——它通過反對自身而成爲“寓言”。因此，“寓言”乃是一個等待被破壞的“故事”——祇有具有可破壞性，纔稱得上是寓言。

這樣一來，就找到了“重建現實主義”的新入口——“寓言現實主義”。即通過創作可以破壞故事的故事，來呈現“實在界”的魔力，讓人們不僅看到“故事”帶來的“現實”，同時還看到“現實”是如何參與“故事”的編造，從而讓讀者或觀者“領悟”那些塑造幻象的力量和這種力量的虛弱。

從這個意義上說，“寓言現實主義”就是借助傳統的現實主義又破壞這種現實主義，從傳統的現實主義的書寫和描繪中來發現無法完成自身意義的敘述的東西——也就是被現實主義編碼方式無法編碼的東西——那些“實在界/真實”的碎片，從而令其變成實在界的寓言。

這種碎片，乃是一種“實在界的剩餘”，或者說“殘餘”。不妨比較兩個概念：“盈餘”（surplus）與“剩餘”（leftover）。盈餘是指生產過剩而導致的結果，如房子蓋得太多，沒有那麼多人住，房子就多餘出來；而“剩餘”則是因爲生產未能滿足需求造成的結果，如房子蓋得不够多，沒地方住，人就被剩下了。

接下來，結合這兩個詞看兩幅圖。圖1是象徵型的（故事性的、現實主義的），圖2則是寓言型的（事件性的、寓言現實主義的）。

圖1 迪克斯《商人麥克斯》



圖2 賈科梅蒂《自畫像》



從圖1中，人們可以看到一個精明的商人；在作品的每一個細節裏面，都讓人感受到這個形象內心的精明老練。在這個形象身上，人們似乎可以看到資本主義在進入大工業時代的“整體精神”。

可是圖2卻不同。這是一幅賈科梅蒂 (A. Giacometti, 1901—1966) 的自畫像。它有一種“魔力”，來自它的“不可能性”。一個畫家能畫很多東西，但畫不出“自我”來。實在界的意義上，“自我”乃是被各種畫法——象徵界的符號體系——所剩下的東西。一個畫家用盡一切現實的規則、知識和手段，卻還是無法全部表達自己。這幅畫的“魔力”就在於，表達了一種被這個世界剩下的感覺。這正是“實在界/真實”的特點：任何語言都不能描述它。面對死亡時，任何形式都不能描述；而但凡使用已有的形式和手段來表達它，就會滑入“現實”中去，但這幅自畫像企圖拒絕進入“現實”。通過這幅畫，可以看到一種創傷：如果說，圖1中的人物是“盈餘”，即刻畫這個形象的符號豐富多樣，那麼，圖2中的人物乃是“剩餘”，即一切繪畫手段都不能窮盡“我是誰”這個命題。

同樣的例子還出現在《紅樓夢》中。“黛玉之死”的發生被小說陳述為故事必然結果的時刻，同時也是這種“死亡”顯示其無法被《紅樓夢》的符號系統完全言說或縫合的時刻。“黛玉之死”的恐怖性內涵“超逸”出文本，成為具有特定含義的“文化寓言”：它是《紅樓夢》的“剩餘物”，是這部小說無法“解釋”的實在界碎片，祇有通過引入更多的東西，纔能闡釋“黛玉之死”。

同樣，格非的長篇小說《望春風》(2016) 中有各種各樣的故事，但小說卻同時顯示講故事能力的匱乏——它不用講故事的方法來控制故事，而是用不能講述故事的“困窘”來講故事，於是，《望春風》顯示了另一種刻骨銘心的真實：“我們無法用故事掌控世界”，也就是“無力掌控對世界的想象”，這個“事件”被剩餘在文本之中了。事實上，《望春風》正是通過這種被剩餘的、其故事無法控制的“無力”，纔呈現了一個精神煥發的時期，小人物的“啥都不是”。這是被剩在文本中的東西，也是被剩在時代中的東西。這個小說給讀者展現一種能力：祇要願意講故事，不管是不是作家，都不免陷入“現實”的圍困；祇有不停地展現一個故事，但卻沒有講故事的能力，纔能恢復其事件性震撼。

歸根結底，寓言是對“故事—現實主義”編碼方式的一種重構。文本之外需要重建一個文本。如果給“寓言”定義的話，它大致分為三層：第一層，是以“震驚”(shocking) 的形式打破人們已知的感受。人們的感受越真實，就越虛假；而“震驚”就是讓人的感受瞬間緊縮起來——從所有熟悉的經驗裏收縮起來，從而達到寓言的效果。第二層，具有強烈的否定性批判色彩。即對於現實生活不僅僅是批判，還要有一種否定性思維。寓言的藝術觀念告訴人們，不是“現實主義”出了問題，而是“現實”本身存在很多問題。第三層，“現實主義”祇有是“寓言現實主義”的時候，纔能恢復其所允諾的對“真實”的反映。即祇有當現實主義不是有機地闡釋現實，而是哲學意義上的否定性闡釋現實，通過“實在界剩餘”的生產重構現實感的時候，它纔具有了“真實”。而那些可以提供“剩餘物”的“現實主義”，纔稱得上是“(寓言) 現實主義”。

[編者註：此文是作者根據2019年4月2日在中國美術學院的講座文稿整理而成，原稿2.6萬字，在本刊發表時作了壓縮。]