

# 重訪「新中國」未來： 以二十一世紀華語小說為中心

宋明煒

## 一 引言

「新中國」的概念，作為一種「未來」想像，誕生在二十世紀之初。二十世紀是中國知識份子自覺認同的第一個「世紀」<sup>①</sup>，時間本身被賦予前所未有的歷史性，而中國的歷史有了未來指向。新舊世紀之交，流亡海外的維新派青年領袖梁啟超在橫渡太平洋的中途感悟世紀更迭的意義：「驀然忽想今夕何夕地何地，乃在新舊二世紀之界線，東西兩半球之中央。不自我先，不自我後，置身世界第一關鍵之津梁。」<sup>②</sup>即將開啟的新世紀預示着改天換地、扭轉乾坤的非凡前景，而梁啟超以詩意渲染的「時空體」(chronotope)<sup>③</sup>並非實體，它不是傳統意義上的華夏舊邦，而是想像之中居於世界歷史、全球政治版圖的新世紀的未來中國。儘管晚清最後十年開啟的時刻是一個在政治上空前絕望的時代，二十世紀伊始正值變法失敗、庚子國難，但也是在這十年中，孕育了中國現代思想與文學的烏托邦傳統。在梁啟超及其同志的筆下，各種樂觀的政治預言、未來時態的小說敘述造就了想像的「新中國」。

在二十世紀的黎明時刻，梁啟超將中國定義為一個充滿新生活力的「少年」國家，稱：「夫古昔之中國者，雖有國之名，而未成國之形也。」<sup>④</sup>而他想像的「少年中國」，借鑒他仰慕的「少年義大利」，是一個漸趨「完全成立」的現代主權國家。與此同時，梁啟超撰述《新民說》，從進取精神、權利思想、公德、私德、自由、自治、自尊、進步、合群、尚武、政治能力等多個方面，勾勒出有「獨立之精神」的理想國民形象<sup>⑤</sup>。這種種政治論述，最終進入梁啟超提倡的「新小說」，以革新文學來啟蒙民智：「欲改良群治，必自小說界革命始！欲新民，必自新小說始！」<sup>⑥</sup>他並且親力親為寫作政治理想小說《新中國未來記》，雖然此作未完成，卻成為新小說的經典，為同時代作家表達政治訴求的小說提供了基本的敘述結構和目的論的情節模型。

晚清既有揭露社會無邊黑暗面的「譴責小說」，也有種種政治想像華麗的「理想小說」：《新中國未來記》首先預設六十年後的中國已然是一個世界強國，而此強國並非完全抄襲西方列強形態，而是以儒教復興來獲得道德上的理想形態<sup>⑦</sup>；改良派小說家吳趸人則在《新石頭記》中從二十世紀初的政治泥潭一躍進入充滿未來色彩的「文明境界」，這一個看似模仿凡爾納 (Jules G. Verne) 科幻奇景的世界，卻處處強調其植根於中國傳統美德的政治制度，以及從中國固有知識傳統演變出來的各種發達科技<sup>⑧</sup>；此外，碧荷館主人的《新紀元》反寫十九世紀種族論述，描繪中國出征歐洲，大敗白種民族<sup>⑨</sup>；陸士諤的《新中國》暢想未來的立憲四十年後的中國雄冠世界，萬國博覽會在上海舉辦，而浦東陸家嘴已然是國際金融中心<sup>⑩</sup>。這些結合政治狂想與科學小說的作品，在晚清有將近十年的繁榮期，其中孕育的烏托邦衝動，在此後的一個世紀裏充盈中國的政治文化空間，以民族自新為基礎的「新中國」論述繼續發揚，持久不衰。

今天距離梁啟超發明「少年中國」、提倡「新小說」、啟發一代作家書寫「新中國」主題的未來小說，已經過去了兩個甲子。梁啟超在小說中試圖演繹的六十年未來歷史，那個「未來」的時刻表已經走完了兩輪。「新中國」的未來發生過了嗎？抑或「新中國」仍在繼續指向新的「未來」？梁啟超以維新之「新」來命名理想中國，此後政權交替，政治領袖推導新政策、發動新運動，各種革命事業和文化運動此消彼長，不斷為「新中國」的理想性注入新的意義。在梁啟超預言的「新中國未來」實際到來之際的1960年代，毛澤東早已宣布「中國人民站起來了」，設計並實踐走獨立自主道路的中國式共產革命，而他在中國



陸士諤的《新中國》暢想未來的上海浦東陸家嘴已成為國際金融中心。(資料圖片)

大陸醞釀發動「無產階級文化大革命」，其翻天覆地的革命性遠超過梁啟超政治想像的邊界。此後又是一個甲子過去，二十一世紀的第二個十年中，中國大陸新一代政府首腦推動國家進入所謂「新時代」，不僅提出具有中國特色的社會主義核心價值，高調提倡「中國夢」以規範國民思想和行為，而且也更大膽地重塑中國在世界的地位，以期按照中國自主的政治模式來參與建構「人類命運共同體」。無論毛澤東還是習近平，也都繼承了梁啟超對於文學與政治關係的認知，從毛澤東提出「文藝為工農兵服務」，到習近平號召「講好中國故事」，都為「新中國」敘述制定了新的規範。

但從文學的角度來看，更具有意義的一個現象則是，在梁啟超暢想「新中國未來」、開啟了政治理想小說和科學小說的烏托邦敘事傳統的一百年後，中國文壇再次出現了融合政治想像與科幻小說的寫作。新一代作家對中國主題做出各自的回應，無論是光年尺度上雄渾崇高的「光榮中華」，還是地下世界幽暗深邃的「鬼魅中國」<sup>①</sup>，都在構想不拘一格的「新中國未來」。正是在中國政府提倡「中國夢」的時代，科幻新浪潮猶如意識形態倒影的潛意識釋放出的夢魘，打開了現實政治中不被允許「看見」的方面，在技術和政治層面顛覆確定性，指向測不準的狀態，如我在此前論述中所說：「表達不可能與不確定的世界，在科學和政治層面想像未來的歷史，超越已知的、可見的空間，這些特徵已經使得科幻小說成為一種獨特的文學類型，它犀利地切入那些（即使是微弱地）意識到有別種可能性的大眾想像與知識思考。」<sup>②</sup>

但我也認為新浪潮對於文學與政治想像主流模式的顛覆意義，不僅局限於科幻這個文類，也以「科幻性」（science fictionality）的影響在重塑更廣義的二十一世紀華語文學<sup>③</sup>。所謂「科幻性」表徵文學對於傳統寫實模式的不滿，放大了文學想像在未知和不確定層面具有的啟示力量，在科學技術加速重塑世界的呈現方式與人們的感覺結構的情境中，指向超越既有政治和文學範式的可能性。自覺將「科幻性」引入文本實驗的作家，有駱以軍、董啟章等在台灣、香港寫作「後人類」（posthuman）主題的小說家，也有借助「科幻性」來營造反烏托邦敘事、在北京居住而在香港和台灣發表作品的陳冠中。駱以軍、董啟章、陳冠中的小說作品，如科幻新浪潮那樣，打開了不同於二十世紀（梁啟超的世紀）的新面向，而更具有「新」小說的文本實驗自覺。站在二十一世紀的角度回頭看二十世紀的「新中國」想像，不僅突出小說敘事的歷史後設意義，而且小說也往往將烏托邦改寫為惡托邦（dystopia），從主權國家中發現全面管控（total control），在新民或舊民中看到後人類。

本文嘗試藉由對科幻新浪潮以及呈現「科幻性」的華語小說的分析，在二十一世紀的文學地形圖中重訪「新中國」的未來。具體而言，本文分別考察陳冠中筆下的「巨靈中國」、韓松的「亡靈中國」，最後結束於王安憶新作中的「新中國往事」，並介紹王德威有關當代政治文化情境中小說倫理的論說，作為對梁啟超在一百二十年前提出的新小說主張的回應。關於董啟章的「後人間國度」和駱以軍的「二維化末日」，我將另行撰文解讀。

## 二 巨靈中國

晚清「新中國」未來敘事投射的歷史欲望，在一個世紀之後，終於實現「百年夢圓」——這個短語出現在2009年陳冠中的《盛世：中國，二〇一三年》中。這部小說出版於2008年北京奧運和2010年上海世博會之間，描繪貼近現實情境的近未來，中國在二十一世紀的第二個十年宣布進入「盛世」。這樣的主題呼應梁啟超在二十世紀初的「新中國未來」暢想，因此有了「百年夢圓」的歷史情境，也呼應中國政府對於大國崛起的自我認知，將烏托邦的「新中國」變成了現在進行時的政治演繹。小說的主人公老陳——一個在北京居住的香港文化人，親身體驗到「盛世」到來引起的情緒反應：「最近一兩年我也察覺到自己常常莫名的亢奮」，老陳注意到周圍的人「臉上都掛着真誠的愉快，甚至集體亢奮，現在一定是名副其實的太平盛世了」<sup>⑭</sup>。然而「盛世」的表面之下，隱藏着不安的因素，老陳了解到所有人不能自己地「嗨賴賴」(hi-lite-lite)的幸福感或許另有原因：中國固然取得經濟建設、國富民強的奇迹，但全民幸福指數的急劇提高，卻可能遮蓋某種陰謀。比如人們普遍缺失了一個月的記憶，老陳熟悉的一些知識份子的作品也從書店下架。

這一情形讓人聯想到1989年後的中國社會狀況，經濟改革持續發展，但政治改革的大門卻始終關上。公共知識份子批判性的觀點和著作時常遭到政府查禁，而國民對於許多晚近政治事件的強制集體遺忘，伴隨着商品經濟和大眾娛樂的高度發達，以及享樂主義、犬儒主義、拜金主義帶來的普遍輕浮愉悅感。《盛世》雖然不是嚴格意義上的科幻小說，卻通過對晚清以來烏托邦主題的反寫，以科幻的想像力虛構出一個透過技術手段實現全面管控的政治陰謀。在小說最後部分，老陳和他的朋友從一個政府高官那裏獲悉「盛世」由來的真相：正是在人們遺忘的那一個月裏，政府通過嚴打，實施了全面的國民改造。然而這場改造不同於二十世紀的政治運動，在於它所採用的是硬核科技，將「思想改造」的意識形態手段「物化」成一種生物技術，並將此種名為MDMA的迷幻藥加入到自來水和各種飲品中，致使全民在全無意識的境況下普遍感受到興奮愉快的心情，「由衷」享受「盛世」的愉悅。

學者王超華指出《盛世》所寫的並非二十世紀冷戰時期惡托邦小說中常見的奧威爾(George Orwell)式的高壓極權社會<sup>⑮</sup>；確實，小說中老陳就指出上述陰謀「就像赫胥黎的小說《美麗新世界》」<sup>⑯</sup>。後者想像的社會，不需要用壓迫機制，而是以種種消費策略、技術手腕、虛擬感覺、思維致幻，使社會成員心甘情願讓渡權利，愉快地融入作為巨靈(又譯「利維坦」, Leviathan)之國家。自從1980年代末蘇東政權解體之後，意識形態對抗的歷史終結。中國卻並未像其他共產主義國家那樣放棄意識形態，反而動用軍事方式強力終結民主運動，在保持原有制度不變的前提下，加入國際資本主義體系。在中國特色的社會主義與資本主義融合體制中，政治的密不透風和經濟的繁榮開放，最終



造成如學者華志堅 (Jeffrey N. Wasserstrom) 所判斷的那樣：當代中國政治就像赫胥黎 (Aldous L. Huxley) 描述的溫和版的極權政體，強調「保持人們如一盤散沙的去政治化努力，同時為其提供用以分散注意力的活動和娛樂」<sup>①</sup>。

《盛世》呈現的「新中國未來」，不再是「啟蒙民智」或「靈魂深處鬧革命」，也不是按照一種政治理想改造國民的文化運動，甚至不僅僅是依靠強制輸入「真理」以及思想監控的極權社會，而是使人愉快、目的僅在維持穩定現狀的二十一世紀升級版本。事實上，這樣的升級更為有效地建立全面管控。在奧威爾的「一九八四」世界中，仍有身體和思想的分離，主人公溫斯頓還能憑藉自由意志在「老大哥」的監視下做到思想上開小差，但《盛世》中敘述的生化手段，作用於肉身，不是控制思想，而是控制神經系統，從而控制了人們的感覺結構和情緒感受。令人「嗨賴賴」的迷幻藥無異於改造身心的「造人術」，由此將所有人都「生化升級」為符合政治需要的「理想國民」。陳冠中筆下的全面管控，體現的正是當代社會中最令人恐懼和戰慄的科技可能性與可行性；以此實現的是一個虛擬現實感知世界，國民的身體和思想都被生物技術程序化了，無論「真理」還是「真實」感受都由技術製造出來。這便是小說中塑造的只有國家的意志和感知的巨靈形象。

借用《新約聖經》的《啟示錄》中的怪獸巨靈來指稱主權國家，是十七世紀英國政治哲學家霍布斯 (Thomas Hobbes) 所提出的。他依照絕對的理性主義，構想人類為了自我保全，心甘情願地服從絕對權力，而組成中央集權社會。霍布斯相信人人皆願自由，但又有支配其他人的意志，由此發生一切人對一切人的戰爭，造成人間兇險不堪。作為巨靈的國家則是所有公民制定盟約，讓渡自由從而誕生的有着無上權力的政體。有趣的是，霍布斯在《利維坦》(Leviathan) 一書開頭，使用「自動人」或「機器人」的概念來解釋巨靈國度——所謂「巨靈」，包括主權及其國民，即是如「自動人」一般，整個社會機制運轉所依靠的是猶如「自動機械」的技術<sup>②</sup>。

陳冠中在《盛世》中寫出巨靈國家與人民的共謀關係，這也猶如一種自動運轉的機制，此處比通常對於極權社會控制公民思想的論述在層次上更為深入。向老陳講解「盛世」真相的官員承認，他也感到疑惑的是政府選用的迷幻藥其實並沒有讓人們發生集體遺忘的作用，但所有人都選擇去忘卻那痛苦、不愉快的一個月。陳冠中在此揭示出更令人驚懼的一面：或許連這種生物技術 (MDMA 迷幻藥) 都是不必要的，「盛世」景象本身製造的虛擬幻覺，其實就足夠引導人們自動達致「嗨賴賴」的幸福境界。歸根結底，只要是關於「盛世」的敘事——「講好中國故事」，就足以誘引人們進入全民迷狂的狀態。「中國夢」即是虛擬網絡的「母體」(matrix)，人們只需做夢，就自然會融入其中。在巨靈中國，無論其政體或是國民，都如同夢幻網絡中的機器人。這樣一個主題，雖然在當代科幻小說中甚至有更豐富的體現 (如韓松筆下的「阿曼多」夢幻網絡，下詳)，但皆不如陳冠中的小說明白無誤地將之與當代政治聯繫起來。

《盛世》表達了陳冠中作為一個知識份子對於「新中國」未來盛世的惡托邦注視 (dystopian gaze)，而這個惡托邦情境照見了當代中國現實有意遮蓋的「不可見」部分。老陳本人對此也曾視若不見——原來他也在無意識中飲用了迷幻藥或有意識地選擇做夢的模式，參與「盛世」的夢工場，但對於現實中「不可見」部分的惡托邦注視，使他有了分離虛擬表象與其下隱藏的深淵現實的選擇能力。老陳選擇不要留在一個虛假的天堂裏，而對他來說真實的「好地獄」也已經失去了。他置於無地之地，巨靈體系密不透風，難以撼動。小說最後，老陳和他的朋友只能四處逃亡，在系統運轉的褶皺和縫隙裏躲藏起來，在萬丈深淵中活下去。但老陳能夠將一個關於「盛世」的「中國好故事」重新講述成為「好故事是緣何而來的」，由此便將系統試圖抹去的痕迹重新暴露出來，而這些痕迹就是在虛象之下一部通向未來的真實歷史。

陳冠中的《盛世》只能在香港和台灣出版，在中國大陸變成「不可見」的文本，但由其「不可見」，小說中體現的「新中國未來」反思，也恰好構成一種系統之外的幽暗意識，透露出對現實政治之外其他可能性的思考。在此後十年中，陳冠中繼續關於巨靈中國的惡托邦寫作，除了2013年出版的偏於寫實性的《裸命》，他於2015年發表《建豐二年：新中國烏有史》，2020年發表《北京零公里》，都延續了對巨靈中國的另類想像<sup>19</sup>。

《建豐二年》寫的是新中國的架空歷史——假設另一種歷史線索，即明白標誌「新中國」不存在的歷史；這裏的「新中國」可以解釋為中共政權，也可以解釋為延續自晚清梁啟超一代知識份子構建的理想中國，但採用烏有史 (uchronia) 的設定，兩者皆在歷史中沒有發生過。小說中假設發生的是：共產黨在1949年輸掉內戰，民國繼續在大陸存在，到了蔣介石逝世之後，少主建豐於1979年計劃開始國民黨版的「改革」。小說通過七個不同地點的真實歷史人物或通俗文化中的虛構人物，塑造出在1949年後新中國並未發生的情境中，國家與個人之間的錯綜關係。然而從中不難看出，架空歷史並不能在現實政治之外復活烏托邦想像，而是以虛無(烏有)的方式再度確認巨靈中國的無可抗拒。小說在開頭和結尾將1979年台灣「美麗島事件」移植到北京(北平)民主運動的場域；民國政府對民運集會的突然襲擊，將真實、烏有兩個時空中在台灣、北平的眾多民主人士一網打盡。《建豐二年》告訴讀者，無論在新中國的真實歷史還是烏有史中，寄託未來希望的民主運動都沒有成功，而小說中預告的「建豐之治」是否能像台灣那樣開啟自由模式，在「新中國」論述中也變成了一個懸案。



陳冠中的《建豐二年：新中國烏有史》是對巨靈中國的另類想像。(資料圖片)

與《建豐二年》虛寫新中國不同，《北京零公里》的絕大部分篇幅運用了真實的歷史材料。陳冠中這部最新的小說分成內篇、外篇、秘篇三部分，其中內篇篇幅最長，實為一部北京城的千年歷史。小說設定北京地下有城，即所謂「活貨哪吒城」，「活貨」卻是死人，是北京城死於非命、魂魄不消的亡靈，他們保留死亡的慘狀，見證錦繡山河、繁華歲月中看不見（或見不得人）的另一面：作為古今帝國權力所在，北京是一座暴力血腥之城，無論戰爭抑或和平的年代，種種屠戮從未消停。內篇的敘述者余亞芒是一個在1989年「六四事件」中喪生的十四歲少年，他在哪吒城彌留的三十年間，執念於歷史研究，全力以赴探究北京地上地下兩個世界對照而見的「真實」歷史。這部歷史的種種事件，往往是政權不願意讓民眾看見的，卻在死亡的幽暗時刻暴力顯影，亡靈的殘破形象使「不可見」的中國暴露無遺。這部歷史包含梁啟超意義上給予希望的「新中國」理想的破滅，也包含毛澤東建立的新中國，但將「新中國」敘述放在千年北京殺戮史之中，「新中國」則並無新意，或只不過是把舊時代以來從未停歇的殘暴發揮到極致。「北京零公里」的公路標誌是二十一世紀中國政府在天安門廣場劃定的國家絕對中心，小說以此將「中國」這個時空體置於絕對權力原點。這是一個猶如黑洞一般的存在，歷史並不能逃逸出去，向着未來變化，而是在原地兜圈子，每朝每代、每個君主和統治者的作為，都在種種暴力屠戮的時刻，回到「北京零公里」所象徵的權力原點。小說內篇寫出了「新中國」的另一種烏有史，因為「新中國」從未存在過；巨靈國度有着千年古老歷史，這一頭歷史怪獸如今仍然存在。

內篇所寫的「活貨」雖死猶生，而到了外篇寫余亞芒的哥哥余思芒，作為「六四事件」的倖存者，卻過着雖生猶死的「吃貨」生涯。余思芒原來對民主運動有介入的衝動，卻在弟弟慘死之後三十年間把自己活活吃成了一個大胖子，並藉寫美食評論變成網絡紅人。但他自知：「余思芒也已經死了，變成另外一個人了，一個被嚇破了膽、嚇尿了的多餘的人，一切年少時候大言不慚的志氣都沒有了，只剩下吃吃喝喝」<sup>②</sup>；死者「活貨」余亞芒讓生前的意志一直存留下去，而生者「吃貨」余思芒卻見證了「盛世中國」的「美麗新世界」，正是陳冠中在《盛世》中描述的那種不思不想的做夢狀態。在這個新世界裏，談論民主已不可能，人們只能品評美食，談談享受。

秘篇則明顯借鑒科幻小說的寫法，從未來後人類的視角寫「新中國」的另一種未來，即毛澤東仍有復活的可能。這一段故事讓人想到劉慈欣那部寫於1989年初、從未正式發表過的《中國2185》。劉慈欣的小說設想毛澤東的大腦細胞作為一種數字形式的生命給未來中國帶來的挑戰和震盪，陳冠中的小說則將這一個可能性作為從未到來的「未來」；原來當代掌握實權的政治領袖早已經要取代毛澤東，因此毛澤東復活計劃在無聲無息中於2019年終結。小說的最後一段設想另一種烏有史：假如當代強人並未毀掉毛澤東的大腦組織，「或許可以在二〇二九年之後的一段時間內，人工克隆複製出一個新的老年毛

澤東2.0版」<sup>28</sup>。然而，另一種可能是，毛澤東的大腦（思想）已經復活，無論是在數字世界，還是在當代中國的政治想像中。

### 三 亡靈中國

學者多注意到科幻小說與烏托邦敘事之間的關係<sup>29</sup>，而我認為當代中國科幻新浪潮呈現烏托邦變奏，科幻新浪潮作品處理的未來主題，往往與此前中國文學烏托邦主題有關<sup>30</sup>。當代科幻新浪潮的第一部重要作品——2000年韓松發表的《火星照耀美國——又名：2066年之西行漫記》有意識地對應梁啟超在《新中國未來記》中使用的時間框架。小說從2000年的時間點投射對於2066年世界的想像，彼時中國已經進入「盛世」，具體而言是「阿曼多」夢幻社會。「阿曼多」是有意識的網絡程序生命體，它幫助地球上的一百億人口「管理和配置資金、能源、材料及信息」，「不知疲倦地用它那超乎尋常的計算能力，在全心全意打理我們的日常生活」<sup>31</sup>。「阿曼多」代替了人們思考，用程序管理人們的感知和體驗，人的喜怒哀樂、情緒和情感都交給了「阿曼多」，然後便活在夢一樣的美好生活中。

韓松的《火星照耀美國》也是有意反寫美國記者斯諾（Edgar Snow）描述毛澤東紅色政權的《紅星照耀中國》（*Red Star over China*，即《西行漫記》），在小說中突出了二十一世紀中期中美兩國的對比。中國人因為將自己全部託付給「阿曼多」夢幻網絡，因此進入繁榮昌盛、快活無比的時代；而美國人則因為追求民主自由，拒絕把自己完全交給「阿曼多」夢幻社會，而墜入經濟消退的深淵，終於發生第二次內戰，國家毀於一旦。小說主人公是一名中國圍棋神童，他被派往美國，向美國人展示中國的文化優越性，不料恰逢「阿曼多」意外解體，這一人工智能因為發展出自己的生命意識，陷入精神分裂，迫使中國政府迅速投入使用「中國特色」備用系統來取代「阿曼多」，挽救中國於危難關頭。小說主人公迷失在「後阿曼多時代」的美洲大陸，在與為他全面管理美好人生的網絡斷開之後，不得不面對真實而殘酷的現實生活。他對於真相的發現過程，則揭示出「阿曼多」夢幻社會看似是美妙的烏托邦，實際上是瀕臨惡托邦的險境，正好與陳冠中筆下「盛世」中人們沉浸在幸福感中而不知被政府程序控制的情節類似。

夢幻狀態作為一種無視現實真相的情境，是韓松小說的一個關鍵主題，他的許多作品都寫到做夢、夢遊。如他寫於2002年、從未正式發表的小說《我的祖國不做夢》<sup>32</sup>，描述北京的全城人口每天晚上因為觀看《新聞聯播》，無知無覺中接受政府調控的微波影響，遂進入受到全面管控的夢遊狀態：他們在夢遊中反而無所保留地為國出力，夢遊大軍在不自覺中投身城市建設、生產消費，造就了「中國模式」的經濟奇蹟。韓松在2010年另一部著名的小說《地鐵》中，則描繪了當代北京地下世界裏的種種異象、陰謀，與許多年前在



北京地面上發生的夢遊有關。後一種情境的夢遊，暗喻文革期間受到毛澤東鼓動的紅衛兵迷狂心智，而此種夢遊從此不絕於世，地鐵裏的乘客也都陷入昏睡，各種奇異妖冶的幻象發生，人們都不過是「無知的演員，無知的觀眾」，這也暗示着「漫漫長夜在這裏從不曾有過一刻的中斷」<sup>②6</sup>。

《火星照耀美國》除了對比「阿曼多」夢幻社會與主人公在美洲大陸的真實經驗之外，還有一個更神秘的敘述框架。小說敘事者告訴讀者：「六十年後，世界已是一片福地。我躺在我的殼中，用艾科邁克語書寫這篇故事。」<sup>②7</sup>在此，韓松設計了整整一個甲子的時空轉移，這正是梁啟超在《新中國未來記》的敘述中使用的策略。至於從2066到2126年間，究竟發生了甚麼，為甚麼人類都躺在「福地」（死後的世界？），小說敘事像晚清的烏托邦小說那樣，對通向未來的過程語焉不詳。小說結尾留下的線索是，無論中國還是美國，最終都敗給突然入侵的火星人。從敘事者的語言看來，「福地」像是另一種夢幻樂園；但「躺在殼中」，看起來雖死猶活，是否意味着主人公和他的同類作為生物能量，成為一個更大的網絡的一部分？但就這層敘述框架而言，小說顯示出夢幻世界過後的終極世界形象，卻是一個亡靈的國度。

「亡靈」是一個比「夢遊」層次更深的主题：「夢遊」已經模糊了現實與虛擬的界線，生與死的界線則受到「亡靈」的僭越，由此歷史和未來、必然和或然、命運和自由都墜入一種永恆輪迴的劫數。韓松最近的小說、也是自劉慈欣在2006到2010年發表的《三體》三部曲之後最重要的中國科幻小說作品，《醫院》三部曲突出了「亡靈」的主题。小說第一部《醫院》出版於2016年，其中構建了一個生死無間的醫藥中國，且有如是宣傳：「我國已經進入偉大的藥時代」，「根據藥時代的要求，不允許有不健康的個體存在。不做則已，要做就做到極端極致。這是對人進行大修的时代哪，然後進入再造人的周期。此乃新經濟的基礎，也消除了哲學上的困惑，從而達到政治上的圓滿，並築造外交上的自信」<sup>②8</sup>。小說中將此歸於醫藥救國的烏托邦方案。然而，隨着主人公楊偉陷入醫院的體制迷宮，不斷被醫生治得死去活來，藥時代的詭誕荒謬、自相矛盾逐漸暴露出來。第二部《驅魔》在2017年問世，其中揭示管理醫藥中國的人工智能「司命」已經發展出生命的自覺意識，正如「阿曼多」夢幻網絡那樣，「司命」開始為自己活着，將醫學變成行為藝術，而所有人都已經成為病人，並陷入永久的治療之中。楊偉於是了解到：「醫院的另一個名字叫做『亡靈淵藪』」，「他原以為，生命是一場賭博，壽殤難料，現在卻見連死也安排好了」<sup>②9</sup>。在2018年出版的第三部《亡靈》中，楊偉發現醫院已經搬到火星，甚至宇宙間醫院無處不在，而此時病人已死，只有亡靈；亡靈需要不斷復活，從無夢的長眠中歸來，再進入幻象叢生的虛擬醫院情境，如一位醫生所說：「有了病人，才有醫院；有了醫院，醫生就能為病人謀幸福。所以哪怕是亡靈，也要救活你們。這正是醫院的根本使命——救活人，更救死人。」<sup>③0</sup>

在真實與虛擬相映、生與死不斷互換的狀態中，醫院變成一個現實中國的變異版本。三部曲的開端展現頗具寫實色彩的中國大陸醫院景象，醫患之

間互不信任，而醫院中的殘忍暴力指向社會結構的不安定。但這層真實處境很快就幻化成噩夢一般的迷宮體驗，韓松遂將種種匪夷所思的中國現象，變形為科幻小說的詭奇場面。在第一部《醫院》中已經寫到，整個中國都變成一個醫院，所有國民都住進了醫院。在第二部《驅魔》中，中國已經變成了一艘醫院船，航行在紅色海洋上<sup>⑩</sup>。無論醫院船還是紅色海洋，其實都是一種集體幻覺，楊偉發現船上的病人全都變成老年男性，他們收看人工智能醫生的電視節目，響應號召參與文學創作，因為此時最先進的醫療技術就是文學療法。無論醫生還是病人，都力爭「講好醫院故事」，故事將醫學變成文學，把現實變成幻想。楊偉最終接近了一位本身就處於不死不活狀態的萬古醫生，了解採取「故事學原理」來治病的方法：「在醫生的幫助下，你要進入一個異世界。你完全認不出它是假的。你在名為『醫院』的世界裏，以另一個『我』存在，你感覺不到你原來的身體了。你也記不得自己的本來面目。你的經驗和記憶改變了。你精神中最深的病灶便祛除了。你的病痛完全消失了。你體內的魔鬼被驅走了。」<sup>⑪</sup>自晚清以來，中國現代文學不乏將「疾病」作為政治隱喻的文學筆法<sup>⑫</sup>，而韓松的小說點明了「故事代入治療」的政治意義，因為醫院最終要解決的是世界觀問題、意識形態鬥爭，只有「講好醫院故事」才能將「疾病」當作政治文化問題那樣來解決。

從《醫院》三部曲一部到下一部的情節轉換中，都可以看出前一部所描寫的醫院經驗，被解釋為「敘事代入」，即通過讓病人進入故事來達到治療效果，所有看似「真實」的事物都被虛擬化，而不斷升級的敘事技巧（或醫療手段）愈來愈使故事變得撲朔迷離，敘事本身愈來愈像迷宮，其實是故事愈講述愈難懂，病人最終被困在這樣毫無出路的故事中，猶如陳冠中在《北京零公里》中講述的北京千年暴力故事，最終沒有救贖的可能。在小說第三部《亡靈》中，病人亡靈復活，在火星上演了一場醫院版的「文化革命」，將救治病人的終極意義歸於改造罪人，塑造新人；神奇病人「愛因斯坦」建立了藥帝國，「時不我待，只爭朝夕」，病人高喊口號：「改天換地！」「翻天覆地！」「戰天鬥地！」<sup>⑬</sup>這些亡靈病人批鬥醫生護士，不僅兇相畢露，甚至變成猿人一樣，智力退化，以一致節奏對醫生採取報復行為，將他們打擊致死。而隨即醫生的反擊，有真的猿猴相助，將亡靈病人撕裂吞噬，一時間火星醫院變成了地獄景象。

在科幻新浪潮作家中，韓松最具有對魯迅的自覺認同。我認為，正如夏濟安對魯迅的分析那樣，韓松有着對於黑暗面的持續關注，甚至迷戀<sup>⑭</sup>。醫院世界的終極形象，是吞噬一切、泯滅生死的深淵。從《醫院》、《驅魔》到《亡靈》，韓松層層逼近「深淵」，在接近小說最後時刻的地方，唯一倖存的女性看到了作為世界本質、永劫回歸的「醫院」的本體，即深不可測的「亡靈之池」<sup>⑮</sup>：

但深淵一旦遇到她的目光，這一無所有的區域，便頓然勃發擾動。像是經過億萬年，它終於等來了意識的注視。它要復活重生，再創世界。……

……它超越了二進制，在「是」和「不是」之間創造融合區，用模糊算法再構歷史——或者說，偽造醫院史。這樣形成新記憶，並在機器的輔助下，不斷反饋，為亡靈之池提供原始參數，合成創始者的意識母體。……醫院的生命可視作接近永恆。它一旦被災難破壞，就能自動復原，在這深淵中不斷醞釀和推出。

小說中無數次提示醫院，如同「阿曼多」夢幻社會或是「地鐵」世界那樣，已經變成一個為自己存在而走向瘋狂的體系。還在第一部《醫院》的情節中，楊偉就已經獲悉醫學是一種行為藝術，醫療只是為了讓醫院延續下去。到了小說最後，作為「深淵」的醫院是一種自動的意識，只是為了自己的存在而存在，不惜在此過程中修改現實，變更所有人（和死者）的記憶，打破生命和死亡的界線，將人類反覆從死亡狀態中拉回醫院現場，進入新一輪的病患體驗，復又被治死，這是持久的「革」命，或「革命」的永恆輪迴。

韓松塑造的「紅色海洋」、「阿曼多」夢幻社會、「地鐵」和「醫院」，展現出一個亡靈的國度。這個國度並不需要活人，抑或人活着與死去都一樣，活着的也只是夢遊，而亡靈仍在迷宮之中無處突圍；這個國度的體制只為自己的目的而存在，國家的超級意識（或意識形態）包容也超越了所有人的意志。這就是為甚麼韓松的科幻世界總會寫到人類消失之後，無論是地鐵、高鐵、紅色海洋、火星福地、醫院的種種幻象仍然存在着。就像他在另一部描寫從中國現實幻化成異世界的小說《高鐵》的結尾那樣：「高鐵永遠不會被擊碎，它的堅固無與倫比。在空無一物的大地上，列車仍然在穩如泰山地飛速前行。」<sup>②</sup> 高鐵是中國基建技術發達的象徵，高鐵的恆久運行則是中國制度的完美符號。韓松小說中的高鐵上，乘客已經盡數死去，變成亡靈，而這個高鐵國度仍在駛向「美好」的未來。

#### 四 講故事的藝術和倫理

在探討過陳冠中的惡托邦敘事和韓松的科幻小說之後，在本文最後，我想提及中國大陸最重要的寫實主義作家王安憶去年出版的新作《一把刀，千个字》<sup>③</sup>。這部小說從海外華人的角度開始講述一個關於新中國的故事，正如梁啟超在海外流亡期間構想了華麗的「新中國」未來。對於王安憶筆下從中國移居美國的人物來說，「新中國」故事已經是過去時了，而且是包含了一個如同「深淵」似的不能隨便談論的過去。王德威在序言中指出，這個有意匿名的故事裏的核心人物——母親，正是以文革中被迫害的死難烈士張志新為原型來寫作的<sup>④</sup>。張志新的死如同陳冠中《北京零公里》所寫的那種情形，透露出歷史慘烈的暴力，但又彰顯出新中國的革命烏托邦色彩。小說對於這種烏托邦理想誕生的現實情境做出細緻的描繪，但暴力的部分則如匿名的主人公名字

一樣，被隱藏起來。小說敘事分成兩部分，第一部分寫的是這位母親的子女如今在紐約的生活，第二部分才寫母親走向烏托邦祭壇的經歷。在第一部分，兒子變成一個大廚，也正映照了《北京零公里》的敘事結構，飲食替代革命，變成新的時代主題。但兒子留戀的所有關於中國的記憶，所圍繞的正是母親如黑洞一般的革命經歷；母親隨後的死亡就是一個看不到底的深淵，革命與死亡的暴虐就像一把刀，殺氣騰騰，如今卻是兒子手中操弄的吃飯傢伙。

與有着殺氣的「一把刀」的意象相比，「千个字」在故事裏的點題指向富有詩意的文化記憶，出自袁枚《隨園詩話》中的詩句

「月映竹成千个字」（「千个字」意指竹子形態），這是小說中寫的淮揚菜的出處，也由此暗喻一個過去時代的流轉變遷，物是人非。然而，從「一把刀」變到「千个字」，假如也可以寫作「千個字」，或許這後面一層意義更透露出王安憶小說的藝術和倫理。王安憶是一位對文本有着自覺精神的作家，她曾談過「故事」和「講故事」（storytelling）的關係和區別<sup>④</sup>，後者才是她追求的小說藝術，這也即是「紀實與虛構」的關聯。雖然王安憶遵循寫實主義的精神，但是她把現實的材料拿來，仍着力於虛構出一個精神性的世界。小說的世界，不是「世界」，而是「語言」建造的精神國度。

王安憶的「千個字」正是對「一把刀」的記憶、敘述、理解與重構。惟以「千個字」的講故事，才能在唯物的基礎上，為「一把刀」的殺氣、暴虐及其帶來的死亡，找到超越與救贖的可能。在這個意義上，以上我所舉例的陳冠中小說，如《盛世》和《北京零公里》在龐然大物的巨靈國家的表面撕開惡托邦的裂口，建立一個破解「中國好故事」的敘事，以及韓松在《地鐵》、《火星照耀美國》、《醫院》三部曲從重重幻象中揭示出黑暗與兇殘的亡靈國度的存在，也正是面對「一把刀」切開的深淵，以「千個字」來營造一個具有啟示意義的文學想像世界。

與此相關，我想再介紹王德威的新書《當代中國需要小說》（*Why Fiction Matters in Contemporary China*）<sup>⑤</sup>。此書評介當代華語小說中的幾十部重要作品，主旨是探討在當代中國的政治文化語境中，小說有何意義。王德威據以對話的正是自梁啟超以來各種關於「新中國」的宏大敘事，從梁啟超那一代政治領袖到當代中國領導人毛澤東、習近平，都強調政治理念、意識形態與講故事的關係，他們深諳小說中有建立國家、組成社會、完成制度的關鍵功能，這也是自二十世紀以來「新中國」未來故事之所以為一代代政權所必發揚的原因。當代中國進入新一輪的國家形象重構，國家領導人強調要「講好中國故事」，再次為「新中國」故事確立新的使命。



王安憶的新作《一把刀，千个字》講述新中國往事，一個不堪回首的故事。（資料圖片）



但王德威在李銳、馬家輝、嚴歌苓、高行健、莫言、余華、董啟章、駱以軍、黃錦樹、吳明益，以及陳冠中、劉慈欣、韓松等作家的小說敘事中，發現講故事並非鐵板一塊，而是呈現豐富多義的局面。當代中國的小說敘事，如阿倫特 (Hannah Arendt) 所強調的是敘事與出生的關聯 (narrativity and natality)，或巴赫金 (Mikhail M. Bakhtin) 所說的小說的眾聲喧嘩<sup>②</sup>。正是在這個意義上，當代小說在公民的個人行為層面具有藝術和倫理合而為一的意義。作家寫作小說，意味着重新開始人生，從各種既有的約束中解放其想像力，而以此釋放的多聲部的能量，形成語言的狂歡，打破了那些看似神聖的秩序。在當代小說中，王德威強調個體的能動性、想像力的解放，小說敘事能夠破除對確定性的服從。他借用馮夢龍的話，即「史統散，小說興」來說明當代小說萬花筒一般的景象；面對「講好中國故事」的單一要求，寫作逾越規範的當代小說，是不合時宜的具有勇氣的行為，由此映照看不見的世界，講述各不相同的故事<sup>③</sup>。

至此，二十世紀的「新中國」故事，在二十一世紀的華語小說世界，化作了「千個(字)」的當代敘事。

### 註釋

① 有關「世紀」概念在中國知識界的建立與闡釋，參見閻小波：〈梁啟超的世紀情懷〉，《二十一世紀》(香港中文大學·中國文化研究所)，1999年2月號，頁25-31；亦可參見汪暉：《世紀的誕生：中國革命與政治的邏輯》(北京：三聯書店，2020)。

② 梁啟超：《二十世紀太平洋歌》，收入《飲冰室合集·文集之四十五下》，第十六冊(北京：中華書局，1989)，頁17。

③ 「時空體」是俄國文學理論家巴赫金 (Mikhail M. Bakhtin) 使用的理論概念，本來借自愛因斯坦 (Albert Einstein) 的相對論，但巴赫金用來指涉「空間和時間不可分割」、「形式兼內容」合為一體的文學範疇。參見巴赫金：〈小說的時間形式和時空體形式〉，載巴赫金著，白春仁、曉河譯：《小說理論》(石家莊：河北教育出版社，1998)，頁274-75。

④ 梁啟超：〈少年中國說〉，載《飲冰室合集·文集之五》，第二冊，頁9。

⑤ 梁啟超：《新民說》，收入《飲冰室合集·專集之四》，第六冊，頁6。

⑥ 梁啟超：〈論小說與群治之關係〉，載《飲冰室合集·文集之十》，第四冊，頁10。

⑦ 梁啟超：《新中國未來記》，收入王繼權等編：《新中國未來記》(南昌：百花洲文藝出版社，1996)，頁1-100。

⑧ 吳趸人：《新石頭記》(鄭州：中州古籍出版社，1986)。

⑨ 碧荷館主人：《新紀元》(桂林：廣西師範大學出版社，2008)。

⑩ 陸士諤：《新中國》(北京：中國友誼出版社，2010)。

⑪ 「光榮中華」和「鬼魅中國」均出自科幻作家兼評論家賈立元(飛氖)，分別指劉慈欣和韓松小說中的中國形象。參見賈立元：〈光榮中華：劉慈欣科幻小說中的中國形象〉，載李廣益、陳頌編：《〈三體〉的X種讀法》(北京：三聯書店，2017)，頁119-35；飛氖：〈總導讀 韓松的「鬼魅中國」〉，載韓松：《宇宙墓碑》(上海：上海人民出版社，2014)，頁1-16。

- ⑫ 我將近年來中國科幻小說的一部分稱作「新浪潮」(new wave)，這是從英美科幻小說史中借來的概念，指出其先鋒性的文學實驗和顛覆性的文化/政治意義。參見宋明煒著，路程譯：〈再現「不可見」之物：中國科幻新浪潮的詩學問題〉，《二十一世紀》，2016年10月號，頁42、45。
- ⑬ 「科幻性」的概念借自美國科幻文學研究者 Istvan Csicsery-Ronay, Jr., *Seven Beauties of Science Fiction* (Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2008), 2。
- ⑭⑯ 陳冠中：《盛世：中國，二〇一三年》(台北：麥田出版股份有限公司，2009)，頁30、31；266。
- ⑰ Chaohua Wang, “Dreamers and Nightmares: Political Novels by Wang Lixiong and Chan Koonchung”, *China Perspective*, no. 1 (March 2015): 23-31.
- ⑱ Jeffrey N. Wasserstrom, *China in the 21st Century: What Everyone Needs to Know* (New York: Oxford University Press, 2010), 110.
- ⑲ 霍布斯(Thomas Hobbes)著，黎思復、黎廷弼譯：《利維坦》(北京：商務印書館，1986)，頁1。
- ⑳ 陳冠中：《裸命》(台北：麥田出版股份有限公司，2013)；《建豐二年：新中國烏有史》(台北：麥田出版股份有限公司，2015)；《北京零公里》(台北：麥田出版股份有限公司，2020)。
- ㉑⑳ 陳冠中：《北京零公里》，頁433-34；502。
- ㉒ 參見 Fredric Jameson, *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions* (London: Verso, 2005)。
- ㉓ Mingwei Song, “Variations on Utopia in Contemporary Chinese Science Fiction”, *Science Fiction Studies* 40, no. 1 (2013): 86-102.
- ㉔㉕ 韓松：《火星照耀美國——又名：2066年之西行漫記》(上海：上海人民出版社，2012)，頁11；7。
- ㉖ 這篇小說翻譯成英文，參見 Han Song, “My Country Does Not Dream”, trans. Nathaniel Isaacson, in Eric J. Guignard, *Exploring Dark Short Fiction: A Primer to Han Song* (Wayne, IN: Dark Moon Books, 2020), 107-45。
- ㉗ 韓松：《地鐵》(上海：上海人民出版社，2010)，頁24-25。
- ㉘ 韓松：《醫院》(上海：上海文藝出版社，2016)，頁96、98。
- ㉙㉚ 韓松：《驅魔》(上海：上海文藝出版社，2017)，頁22；145。
- ㉛㉜㉝ 韓松：《亡靈》(上海：上海文藝出版社，2018)，頁25；98；226-27。
- ㉞ 「紅色海洋」的意象本來是韓松在另一部小說中塑造的末日後人類生存景象，其本身是人類訴諸暴力甚至吃人的本能來互相傾軋的場所。參見韓松：《紅色海洋》(上海：上海科學普及出版社，2004)。
- ㉟ 參見黃子平：《病的隱喻與文學生產》(北京：北京大學出版社，2007)。
- ㊱ 參見夏濟安著，萬芷均等合譯：〈魯迅作品的黑暗面〉，載《黑暗的閘門——中國左翼文學運動研究》(香港：中文大學出版社，2016)，頁129-43。
- ㊲ 韓松：《高鐵》(北京：新星出版社，2012)，頁365。
- ㊳ 王安憶：《一把刀，千个字》(台北：麥田出版股份有限公司，2020)。
- ㊴ 王德威：〈請客吃飯，做文章〉，載《一把刀，千个字》，頁8。
- ㊵ 參見王安憶：《故事和講故事》(杭州：浙江文藝出版社，1991)。
- ㊶ David Der-wei Wang, *Why Fiction Matters in Contemporary China* (Waltham, MA: Brandeis University Press, 2020).
- ㊷㊸ David Der-wei Wang, *Why Fiction Matters in Contemporary China*, 19-20; 22-29.