



宇宙墓碑

The Universe Tombs

韩松 著

图书在版编目(CIP)数据

宇宙墓碑 / 韩松著. —上海: 上海人民出版社,

2014

ISBN 978-7-208-11965-9

I. ①宇… II. ①韩… III. ①科学幻想小说—小说集—中国—当代 IV. ①I247.7

中国版本图书馆CIP数据核字(2013)第292937号



宇宙墓碑
韩松 著

出 版 世纪出版集团 上海 人民出版社
(200001 上海福建中路193号 www.ewen.cc)
出 品 世纪出版股份有限公司 北京世纪文景文化传播有限责任公司
(100013 北京朝阳区东土城路8号林达大厦A座4A)
发 行 世纪出版股份有限公司发行中心
印 刷 北京盛源印刷有限公司
制 版 北京百川东汇文化传媒有限公司
开 本 890 × 1240毫米 1/32
印 张 12.125
插 页 2
字 数 273,000
版 次 2014年6月第1版
印 次 2014年6月第1次印刷
I S B N 978-7-208-11965-9/I · 1203
定 价 36.00元



目 录

总导读 韩松的“鬼魅中国”	1
飞 氣	
宇宙墓碑	17
灿烂文化	43
没有答案的航程	68
天道	86
冷战与信使	98
两只小鸟	113
劫	120
青春的跌宕	151
赤色幻觉	162
时间中的战争	213
电话之旅	223
逃出忧山	241
美女狩猎指南	275
后记 邂逅科技时代的文学	375
韩松作品年表	379

总导读 韩松的『鬼魅中国』

飞氖

生于1965年，毕业于武汉大学英文系、新闻系的新华社记者韩松，是中国当代最重要的科幻作家之一。他几十年如一日地坚持着独具特色的科幻写作，其文风诡异，内容荒诞阴暗、血腥暴力，令很多读者困惑不解，甚至被斥为故弄玄虚和令人反胃，却也使一批评论者欢欣鼓舞，视之为中国科幻的全新高度。后者以北师大教授吴岩的评价为代表：“他的小说几乎将科幻文学所有预设的内容规则全部颠覆，在寻找科幻文学本土化方面迈出了重要的一步。”

虽然其长篇代表作《红色海洋》（2004）早已被称为“20年内中国最优秀的科幻文学作品”，但韩松自己却一直很谦虚地说：“很惭愧，我与优秀的科幻作家相比确实还有相当的距离。我在努力向他们学习。但不争气地说，差不多就可以了，有一些人看就行了，自己写着还高兴就可以了。”而直观上，他那些阴森神秘的故事更像是不可思议的鬼故事。实际上，韩松本人确实对“鬼”很感兴趣，他曾和一位记者到云南陆良调查当地的闹鬼现象，最后写了一本非虚构作品《鬼的现场调查》（2002）。而在虚构作品中，他则构筑出一个妖气弥漫、荒诞可怖的鬼域——我暂且称之为“鬼魅中国”——这里充斥的不是蒲松龄笔下的古典鬼，而是科技时代的现代鬼。吊诡的是，古代的凶神恶鬼

到了高唱“科学”与“民主”的现代社会，不但没有消亡，反而与现代科技和统治技术联姻，进化成新的样子。

值得注意的是，对于“鬼魅中国”，韩松并没有一次性给予完整的呈现，而是通过几十年的零散化写作，给予了碎片式的浮现。正如剥离掉日记、书信、大量断章速写文字的卡夫卡也就不能成其为卡夫卡，要真正理解韩松的写作，理解吴岩所说的“科幻文学本土化”，也必须把韩松的新闻写作、随笔、博客文章、诗歌、微博和他的虚构类作品作为一种整体来把握。

热切的启蒙者

按照著名学者陈平原和钱理群等人的看法，20 世纪中国文学是以“改造民族的灵魂”为总主题的。其中又有两个分主题，一个是沿着否定的方向，在文学中实施“文明批评”和“社会批评”，抨击由长期封建统治造成的愚昧、落后、怯懦、麻木、自私、保守等民族劣根性。另一个是沿着肯定的方向，以满腔的热忱挖掘“中国人的脊梁”，呼唤一代新人的出现，或者塑造出理想化的英雄来作为全社会效法的楷模。

与“五四”之后成为 20 世纪中国文学“正统”的现实主义相比，科幻小说在中国一直未成为“主流”。尽管如此，当科幻小说在 20 世纪初被梁启超、鲁迅等谋求民族富强的文化先驱者引入中国后，已注定要与其他现代中国文学一起，在之后的一个多世纪里，担负起开启民智、重塑民族文化的重任。文化批判与梦想复兴这两大主题，在中国科幻中获得了独特的表达。一方面，科幻小说为读者提供了一个重新认识现实的视角，呈现出那些被认为不证自明因而熟视无睹的事物之荒谬，委婉地呈现出古典中国向现代中国转型过程中的诸多弊端。

另一方面，通过具体而直观地展示出一幅幅富于魅力的、令人憧憬的未来中国图景，科幻又可以给处于现实困顿中的国民以希望，强化他们对未来的信念，感召他们以实际行动去筑造一个进步的、强盛的新中国。

当刘慈欣以崇高壮美的未来形象来激发读者对真理的热情、对人类进取的期待时，韩松则继承了以鲁迅为代表的、“五四”以来的文化批判与启蒙传统。那场旨在探索强国之路的思想文化运动，对传统文化提出了激烈的批评，视其为对个性的压抑，是人走向现代性个体的束缚。在《狂人日记》里，鲁迅借一个精神错乱的“狂人”之口，斥责中国历史在表面的“仁义道德”背后，写满了“吃人”二字。因此，要在民族竞争的时代里谋得生存，必须要实现文化的革新，培育出新的、健全的个体——正是出于这种考虑，在日本学医的青年鲁迅放弃了成为医生的职业理想，转而投身文学事业，决心医治国民病态的“心”。但是，经过几千年稳定下来的文化，有着强大的惯性和广阔的生存空间，像一个染缸，能把任何变革的努力都改造、同化或变形成为一种似是而非的无害存在，结果以进步之名所做的变革，最后沦为了历史轮回的牺牲品。

新中国成立后，人们一度沉浸在朝着共产主义飞速进化的光明图景中，社会主义现实主义文学则服从社会主义建设和政治斗争的需要，以对正面人物的颂扬和适度的社会批判为主要内容。但以“文革”为顶峰的改造运动反而把沉淀下去的人性黑暗搅动起来，在阶级斗争的名义下，残酷的理论批判和身体伤害，乃至不同革命派系的激烈武装斗争，成为部分人公报私仇和夺取权力的工具，不堪忍受身心羞辱的人则通过自杀来获得解脱并实现控诉，这些浓重的阴影成为后来的历史继承者挥之不去的沉重债务。

始于1978年的改革开放，带来了商品化浪潮，冲击着体制仍不完

善的社会，特权阶层再度形成，并通过权力来获取利益，长期物质匮乏和禁欲后个人欲望的急速膨胀，共产主义失去感召力后，一直接受无神论教育的人们信仰上的迷茫，凡此种种，都令人颇有历史上的种种鬼魅再次复苏且变本加厉之感。

1980年代中期以来的中国小说，也出现了一种美学范畴的转向，体现为风格上的怪诞。哈佛大学教授王德威认为，莫言、余华、苏童等这一批新作家，把“对怪诞的认知”作为他们推陈出新的策略，其原因在于“过去四十年中国大陆的许多‘怪’现状，只怕比载诸文字者更要令人可惊可诧”，甚至已被“正常化”为现实的一部分。日常生活如此反常，人们已见怪不怪，作家的任务不再是将日常生活陌生化，而是反其道而行，如实地去表现家常，将那种既熟悉又陌生的“怪诞”再一次日常化，“力求写出不该说、不可说，也说不清的历史经验”。我认为，正是传统中国向着现代中国蜕变过程中的诸种难以名状、不许直说只能婉言的中国经验，构成了所有文艺“本土化”的根本，也形塑了韩松作品的美学风貌。

需要强调的是，假如“怪诞”已成为现实的一部分，又何以判断哪些“本来”就是怪诞的呢？换言之，“怪诞”与否，取决于观察者的理想标准。韩松本人显然继承了启蒙的传统。在《想像力宣言》（2000）中，他认为科幻的本质与摇滚乐有某种类似，“那便是最大限度地拓展表达自由的空间”，但中国科幻却始终背负民族复兴的使命，幻想的成分被大大压缩，显得滞重。因此他对于新一代科幻作家“玩”科幻的心态表示欢迎。但他也指出，由于中国社会的转型，政治仍是对中国人影响最大的因素，而“中国的思想解放任务还没有根本完成”，“在这个时候，最需要增加科幻的社会深度，让至少一部分科幻从外星回到人间。这主要是因为中国社会的诸种问题并没有彻底解决”。

对社会转型时期的种种怪诞，身为新华社记者、长期从事涉外工作的韩松，比一般人有着更深刻的体悟：“这个工作，能让你看到听到很多新鲜的诡秘的传闻，会发觉现实中有很多的科幻素材，当然也有阻碍，就是有些东西写出来，读者说看不懂或者说晦涩，因为我很抱歉没有向读者交代我的故事背景。”不过，小说写得晦涩的他在小说外却直言不讳：

中国科幻作家笔下的荒谬是不同于卡夫卡的荒谬的，它是五千年文明积淀下来的一种惯性，有着极强的民族特色……我自己便常常感受到这种荒谬在现实中的存在和泛滥，而这成为了促使我拿起笔来的重要原因。这种东西总是披着最神圣的外衣，无法无天地浸透于社会和人生的骨子里……而从普通公民到民族国家的利益，总是可以在一种义正辞严的会心默契中被出卖和牺牲。

……经济的繁荣、迁徙范围的扩大以及互联网上的自由讨论更容易给人造成某种美妙的假象。但五千年的固有逻辑并没有从根本上发生多大的改变。

韩松认为，和现实主义文学相比，科幻在批判和揭露现实方面有其独特优势：超越民族劣根性批判，“进一步探讨在技术文明背景下中国人日益进化着的诡诈、卑鄙和阴暗，一种以信息化、法治化和富裕化为特征的新愚昧”。其实，与其说是“超越”，不如说是完成历史遗留的任务。“五四”一代人曾高举“民主”与“科学”的大旗，认为这两者是挽救民族危亡的关键，并将其亲切地称之为“德先生”和“赛先生”。不过，鲁迅早已清醒地意识到，“每一新制度，新学术，新名词，传入中国，便如落在黑色染缸，立刻乌黑一团，化为济私助焰之具，科学亦不过其一而已。”但现代科技究竟怎样被歪曲、利用成为权

力和私欲的工具，这一问题在 20 世纪的中国文学写作中，长期未能得到特别深入和有利的讨论。

在清王朝的最后十年，中国人已经开始尝试书写自己的科幻小说，迎来了中国科幻的第一波浪潮。作家们或者根据自己对科学的理解来普及点滴的科学知识，或者通过科幻对现实的变形能力，来讽刺社会的黑暗，并在家国飘零的忧愤中为中国打开了一个未来的维度，将整个民族想像为一个在历史长河中持续向前的共同体，叙述着民族在强大科技的帮助下复兴的神话，暗示现在的困顿或疮痍将通过读者的努力，在时间的催化下于未来获得解决。然而，这些狂想曲终因科技不发达、内忧外患的残酷现实而无所依附，因此不能形成强大的传统，最终淡出人们的视野。

到了民国时代，重要的作家们主要致力于个人解放与民族独立。尽管青年时代的鲁迅写有《中国地质略论》（1903）、《科学史教篇》（1907）等科学论文，还曾经译介过凡尔纳的作品，甚至推崇过科幻这一文学类型，但他本人的文学创作实践，特别是小说写作，却专注于对历史的思索和对现实的批判，而对最适于探讨科技问题的未来这一维度则并未直接涉及。另一位提倡个人解放的文学巨匠巴金，在晚年谈到凡尔纳时，回忆到在当时的特定历史条件下，他“主要探讨人生的生存与解放，与吃人的社会作抗争，因此没有精力过问科学小说”。这一时期的科幻小说大体上仍然延续普及科学知识（以顾均正 1940 年的《和平的梦》为代表）和讽刺现实（如老舍 1932 年的《猫城记》）的路数。

新中国成立后，主要受到苏联和凡尔纳影响的科幻小说属于社会主义文学的一部分，致力于讴歌社会主义建设取得的成绩和对明日共产主义的憧憬，充满了科技无往不胜的乐观，其形态也显得较为纯粹：近未来（很少超出一个世纪的未来）、近空间（很少超出火星轨

道)、纯技术(缺少人文主题和哲理思考)、窄视角(多数限于国家和民族之内)、少儿化。直到1980年代末开始出现的一批科幻作家那里,对现代性与科技的反思才在虚构文学的领域里获得了广泛、深入、成熟的探讨。韩松正是其中的佼佼者。他持续地关注和了解当代科技的动向,对科技给人类生活特别是中国人的生活带来的影响怀有浓厚的兴趣,并采用科幻小说的形式,来讨论用技术武装起来的现代鬼,对“五四”以来提出的诸多文化命题进行了拓展和再思考。

鲁迅在1922年为小说集《呐喊》所写的著名自序中,曾把当时的中国比喻为一个“铁屋”,人们在昏睡中走向死亡却并不怎么痛苦,一旦少数醒来的启蒙者大声呐喊,把人们叫醒,却发现铁屋难以破坏,那时只能让人们更加痛苦,启蒙者陷入了“希望”和“绝望”的困境中。而在韩松的《我的祖国不做梦》(2003)中,鲁迅提出的“从昏睡入死灭”的命题,在新的时代中竟然演变成了“从昏睡入强盛”。故事中,白天一盘散沙的中國人在夜晚被神秘的“黑暗委员会”所操控,以梦游的方式工作,效率奇高。主人公“小纪”因为遇到来调查此事的外国记者而知道真相,并发现自己美丽的妻子在梦游中成为某“要人”的玩物,愤怒的小纪意欲向要人报复,但原本软弱的他被“必须以梦游实现中国的强大”这一理由所挫败,认同了“在这个风云突变、危机四伏的世界上,中国人是可以不做梦的”的道理,在痛苦和崩溃中只能选择带着梦游中的妻子自杀。在这里,国家的崛起成为不容辩驳的理由,个人权利的牺牲成为理所当然,在技术协助下的“昏睡”,成为必要的选择,惊醒者的“呐喊”反而不合时宜,只能以自我毁灭来结束精神分裂的痛苦。

而在《美女狩猎指南》(2002)中,神秘公司用生物技术,以工业化方式生产可以快速生长的人造美女,将这些“长有卵巢和子宫的纯种动物”放到一座岛屿上,供有钱而寻求刺激的好色男人狩猎。以真

枪实弹武装的男人捕获女人后可以随意处置，但也有被女人杀死的危险。主持这一项目的博士竟说这种活动可以为当地经济做贡献。这里，科学的进步反而助长了最黑暗的欲望，而蒙受过性心理创伤、成年后又被僵硬的社会现实所掏空的男人们，只有在极端残酷而诡异的环境中，在以死亡为代价的猎捕和征服中，才能重新找回生命的激情，以变态的方式释放被扭曲的欲望。

如果说，“染缸”给人一种滞重、无变化、静态的印象，韩松的“鬼魅中国”，更像是一种动态的、生长着的巨怪，它是“五千年的固有逻辑”与现代科技联姻的产物，是由西方发起的现代性工程在遭遇所谓的“东方精神”后，在扭曲与挣扎中的曲折展开。在某种程度上，韩松之所以写作，就是为了与这个巨怪抗争。因为，“在追求国家繁荣强盛这一点上，我与诸位都有共识”。

绝望的失眠人

“我认为，人类还没有克服他们天生的邪恶，只不过是和技术压抑了。一旦出了差池，就会引发最糟糕的局面。对所有人都一样，不论中国还是西方。”在《火星照耀美国》（初版于2000年，2012年修订再版）中，韩松探讨了文明的兴衰变乱和人类“天生的邪恶”。故事中，衰败而闭关锁国的美国发生了第二次内战，甚至出现了对前总统“文革”式的批斗。这与其说是近代中国历史的翻转，不如说是对明日世界真实走向的推测：在异常的灾难面前，一向指责中国专制的西方，将会反过来渴求中国式的统一规划么？东方式的集体主义将替代西方的个人主义，成为人类新的“普世价值”么？可是，这些严肃的追问，却总是笼罩在诡异的红色火星，以及不时现身又神秘离去的外星飞船

的阴影下。结尾处，神秘的火星星人来到地球，从此地球成为“福地”，作者没有交代所谓的“新时代”究竟是什么样子，暧昧、不安的气氛给读者留下了无从解答的悬念。

在这里，我们可以感受到韩松在启蒙和批判之外的另一面：深受佛学影响的他，有更深一层“一切皆空”的态度，这使得他不仅眼望着巨怪，也望向巨怪身后的虚无。

一方面，韩松对宇宙之神秘困惑不已：

人站在大楼的窗口边，看着天空，宇宙大得不可理喻，但通过一些简单的定律，让人这种偶然出现的生物也能感知到它的存在和运行，从而与一种更神秘也更本质的东西联系了起来，还要怎样呢？六月二十一日，我深深地觉得自己是“活”在宇宙中的。为什么呢？这种感觉并不是太好。

另一方面，终日与现实世界的困厄和怪谬打交道，对与进化论密切相关的启蒙和进步的信念不断遭到现实的挫败，自然容易使敏感的韩松产生人生与循环论相关的无常之感——万物生灭变化，成住坏空，没有永恒不变的东西。因此，现实中国的吊诡又可视作实相世界之虚幻、宇宙之莫测的一个投影。这种态度冲淡了他作品中的启蒙色彩，使得他对此岸既有批判和眷恋，又有所超越，使他游离于入世与出世之间。

在《看的恐惧》（2002）中，有着十只眼睛的婴儿能够看到世界的真相：一片浓雾。而常人所见的世界只不过是虚幻。而在《美女狩猎指南》中，主人公“小昭”像韩松故事中的许多主角一样，永远都既在事件中，却又总是错失真义，成为奥秘的隔膜者，只能远远地观看着令自己羡慕的一切在眼前发生，而无法获得自身生命的完满。在结

尾，他失手将自己阉割后，终于明白了“‘无’，较之于‘有’，大概更能让人返璞归真”的道理。因此整个故事又可以解读为一种对“色即是空”的体悟：正因为有了器官，才有了男女之分化，有了雄性的征服与野蛮，有了女人的妖娆和狩猎，有了扭曲的爱欲与仇恨。而无，才更接近在有这一切之前的和谐温柔。当男人失去了攻击性的根源与象征物的性器官后，也就不再是男人，而他与女人的敌对关系，就转换成了母子关系。两性之间的征服最终在纯乎动物般的噬咬中归于平和。

在韩松早年的成名作《宇宙墓碑》（1991）中，人类存在的意义，凝缩成了遍布宇宙的黑色墓碑，悲壮而凄凉，却又诡异且无足轻重。用能保持数十亿年不变原形的材料修筑的坟茔，“象征宇航员在宇宙中不可动摇的位置”，试图确认这一种族的存在价值。而墓碑的集体神秘消失，却把星空的深不可测推向极致，人类探索未知的勇气显得不堪一击。最终得出的结论却是“我们本不该到宇宙中来”，“这个好心的老宇宙，它其实要让我们跟他妥帖地走在一起、睡在一起，天真的人自卑的人哪里肯相信！”。而后来的考古学家毕其一生也无法参透宇宙大开发时代的修墓风俗，这里既有对宇宙的迷思，也流露着浓浓的时代愁绪：塑造今人之为今人的“历史”，却成了蛊惑人心而又难以接近的魅影，成了无法理喻却又不能摆脱的包袱。故事中的迷惘，也是故事之外一代人的困惑：我们从来无法真正走入“历史”，而这意味着，我们既无法走近过去，也不知怎样走向未来。

这样的断裂感或剥离感，在较近期的作品《绿岸山庄》（2009）中被进一步发挥：一位民间的 UFO 爱好者，由人类为了生存而改造自然推断出，更高级的智慧生物会为了竞争而改造恒星，修改宇宙常数，甚至改变时空结构，由此他认为宇宙必然是“自相矛盾”的。这个观点给予了物理学家灵感，提出了新的宇宙模型，最终从理论上证明了

宇宙的“伪性”，由此又衍生出新技术，让每个人都可以轻易地制造自己的宇宙。故事中，“弟弟”在宇宙中以亚光速旅行了几个月后回到40年后的地球，与早已白发苍苍的哥哥相见，却闭口不谈他在宇宙中究竟看到了什么，而他离开时的那个存在了一百五十亿年、曾被认为是真实的宇宙早已虚幻不堪。作者有意以含糊的手法暗示：“弟弟”可能早已在“父亲”发现宇宙的伪性之后就被杀死了，回来的人不过是“哥哥”所制造的那个宇宙中的一个幻影。借用“双生子佯谬”^[注]，韩松把狭义相对论的哲学内蕴变成了中国现代化的一个象征：在彼此错过的参照系里，一代人为了祖国的荣誉所作出的牺牲，在宇宙本身变得不可靠之后，失去了它的意义，沦陷成一种带有恐怖色彩的神秘而不可解的存在，由此产生了难以言说的悲凉和惶惑。这既是对中国在现代蜕变中那种莫名和无所把握的感受的一种幽隐表达，又是对万事皆空相的一个慨叹。

因此，科幻写作之于韩松，既是有力的社会批判，又是生命个体自我实现的一种“修行”。而他的“鬼魅中国”，既带有隐晦的政治抗议成分，是中国现代化的“民族寓言”，又超越了“民族—国家”层面，成为对宇宙和生命的普遍追问，带有浓重的哲理甚至宗教色彩。这双重态度，决定了韩松的独特风格：偏爱第一人称，时空错置和历史反转，无法解释却颇有味道的神秘情节，对暴力的直观展示，晦涩褶皱而饱满多汁的语言，等等。主人公通常是软弱的、自卑的、压抑的、欲望扭曲的，要被各种鬼魅所挫败，似乎总有些人比他知道更多的真相，但最终发现所有人的命运都遭受不可知的、更为神秘的力量所操控。读者只能收集真相的碎片，却发现它们互相矛盾，分别指向

[注] 双生子佯谬，一个有关狭义相对论的思想实验，由法国物理学家朗之万在1911年提出，以此质疑狭义相对论的时间膨胀效应。——编者注

不同的解释，无法拼成一幅完整的、自洽的、统一的异世界图景。

这样一种有意遮蔽的表达，使得他早年的小说集《宇宙墓碑》偏离了叙事散文的形态，而被赋予了诗的内涵。这一组由二三十岁的青年韩松写下的诗篇，流露出惊人的早慧，诗人或修道者的气质在那些清泉般凛然的语句中汨汨滔滔。

在他最负盛名的大部头著作《红色海洋》里——这部 2004 年出版的近 40 万字的长篇小说博杂、晦涩，至今尚未有人给出足够深入的解读——在所谓的“现在”，核战后幸存的人类在海洋里互相蚕食，而“未来”却是中国明代伟大航海家郑和抵达了欧洲，可即便如此，仍然无法修改东方覆灭的命运。过去、现在、未来被有意颠倒，中国乃至人类的历史成为颠倒的、循环的、多义的。而在《地铁》（2011）中，作者似乎有意隐藏了“设定”的部分内容，只露出冰山一角，情节的晦涩达到一种极致，没有条理分明、系统完整的情节，五个有关联而又相对独立的短篇，构建出一幅破碎的文明崩解图：末班地铁把昏睡中的乘客变成了空心人，神秘的外星人将他们装进玻璃瓶中劫走，偶尔惊醒的乘客看见这一切，试图查明真相却处处碰壁，最终也失踪。地铁继续不可思议地一往直前，遭遇离奇变故的人则在这幽闭空间里上演了一出惊心动魄的进化 / 退化剧目，继续着为生存而“吃人”的故事，释放着人性深处的恶与无奈，背后隐隐浮现着中美之间为了文明生存而进行的竞速实验。在白种人的天空（飞行器）与黄种人的大地（地铁）之间的竞赛中，谁也没把握说末日的来临究竟是后发现代化国家在拼命通过地铁来寻找前进道路时的实验意外，还是冥冥中的外星人力量在世界末日后制造的幻象。而后末日时代，退化的民族在地底的挣扎，注定是徒劳，早晚要被进化的鼠类取代历史主角的地位，一代人对真相的追寻，直到最后一对少年男女重返祖先遗留的废墟，才终被证明为虚妄。

《地铁》成为中年韩松作品叙事缺陷的一次比较明显的展示。形容词泛滥，情绪单一，情节和节奏缺乏弹性，没有生动鲜活的人物形象，没有救赎和希望等，这些问题普遍存在于他某些有急就章之感的作品中^[注]。但是，怎么理解这种叙事上的缺陷？以形容词而言，韩松擅长使用诸如“水面已经稳定下来，并且像被皮鞭抽过的皮肤一样锃亮”（《火星照耀美国》）、“尿液一样的工具性思维”（《地铁》）一类非常怪僻生猛的比喻，重新激活了事物和名称之间的张力。他那些黏稠、湿滑、奇怪的语句，具有极强的个性，令人难以预测下一个句子会怎样延展下去，有点类似于塔可夫斯基的长镜头，形容词像一股浑浊的水流，曲曲折折漫过名词的废墟，不断地推进，让人对一股无情的力量感到惶惑。此外，人物的语言也总是玄机重重，没有什么逻辑性，完全不像是普通人按常理应该有的对话。换句话说，即便是直接引语部分也不属于人物，仿佛人物连语言都被“鬼魅中国”所扭曲了。正如平滑流畅的画面不会让电影观众意识到摄像机的运动，而不稳定的镜头运动能够暴露出叙事者的存在一样，韩松小说中别别扭扭的对话、奇奇怪怪的比喻、疙疙瘩瘩的情节和语言，都会让读者鲜明地感受到一个渴望宣泄的表达者，一个敏感、抑郁、忧虑、绝望的失眠者，在许多人安然入睡的深夜敲击着键盘，他无暇顾及，也无法找到一种圆滑、顺畅、从容的叙述方式，急切地要为郁结在心中的幽暗寻找一种载体。正如普鲁斯特在文学史上留下了一个伟大的孤独熬夜人形象一样，韩松的作品里始终有一个意味深长的人物形象——那个白天写新闻稿，夜里写科幻的作者本人。进而言之，韩松的故事虽然非常黑暗，

[注] 韩松的日常工作极为繁重，他习惯于在上班前和下班后的空隙，以及清晨四五点钟写作，作品数量极为可观，据他本人说，目前仍有上百万字的作品未曾发表过。同时他深受失眠困扰，他微博的发布时间表明他常常通宵不眠。韩松的微博：<http://weibo.com/hansong>。——本文作者注