



刘 恪 / 著

城与市

CHENG YU SHI



百花文艺出版社

BAIHUA LITERATURE AND
ART PUBLISHING HOUSE

城与市

CHENG YU SHI

◎ 刘恪 著

图书在版编目 (C I P) 数据

城与市 / 刘恪著. — 天津: 百花文艺出版社, 2003
ISBN 7-5306-3756-8

I. 城… II. 刘… III. 长篇小说—中国—当代
IV. I247.5

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2003) 第 092950 号

百花文艺出版社出版发行

地址: 天津市和平区西康路 35 号

邮编: 300051

e-mail: bhpubl@public.tpt.tj.cn

<http://www.bhpubl.com.cn>

发行部电话: (022) 23332652 邮购部电话: (022) 27116746

全国新华书店经销

河北省三河市宏达印刷有限公司印刷

※

开本 850×1168 毫米 1/32 印张 21.75 插页 2 字数 488 千字

2004 年 3 月第 1 版 2004 年 3 月第 1 次印刷

印数: 1—3000 册 定价: 32.00 元

内 容 提 要

《城与市》的故事是从21世纪20年代反叙过来的,叙述者“我”在一个幽闭的雅院三楼发现一个神秘的女人和一间文物封存室藏有上一个世纪的手稿,那是三个年轻人各自写的自传故事。“我”便四处寻找那些不完整的手稿故事,慢慢揭开那些惊人心魄的隐秘事件。冬是跨世纪一代的北京青年,他和爷爷构成旧时代四合院的对比文化景观。祥是一代北京知青代表,他娶了个巫师似的老婆又与晚报记者婚外恋,酷爱研究城市文化的精神结构。文文是一个外省来的打工仔,但是个文化漂泊者,不幸和一个病态女人结婚。他们极至地叙述了各自生活中的特殊故事,强化地展示他们精神生活,也透视他们淋漓尽致的人性本能。既叙述历史文化事件与社会问题,又深层次地开掘人物灵魂奥秘,展示人性的矛盾,构成跨世纪的城市文化景观,也是都市人的精神史诗。这是一个故事的三重编码,结构与解构相互征服的后现代文本。首先是一个寻找金羊毛式的母故事,再包容三个青年的子故事,更重要的是把“我”的真实故事与文本中的虚构的故事沟通,形成故事套故事,故事环环相扣,通过研究故事形态而寻求寓意,讲述时交混时空关系,融合各类文体,建构一种讲故事时又反故事的辩证艺术。这又是一部典型的跨文体长篇小说,也是一次最极端最巨大的先锋写作。把

规范文体如日记,诗剧,随笔,散文诗,辞条分析,观察笔记,诗歌,意识流,戏拟,反乌托邦,反神话,超现实拼贴,梦境,考证,小说等数十种文体综合使用,创造一种超文本新体式。

这部小说是一个巨大的艺术工程,从元叙述和碎片写作的方法看它有鲜明的后现代主义特色,从大量的梦幻拼贴到纯粹意识流的内心独白它又有明显的超现实主义特征。小说延伸到艺术技巧的各个领域并进行极端的试验。评论界称之为先锋小说的集大成之作,是一部具有开创意义的文学力作。

序

无限性的文本

吴义勤

1

在中国,先锋写作曾经在八十年代中后期有过一个轰轰烈烈的时期,一大批先锋作家、先锋文本纷纷面世,其无限风光至今让人怀念。然而,进入九十年代以后,形势却在转眼之间发生了变化,“先锋”日渐式微,在文学界已经越来越难以吸引人们关注的目光了。这就使得当下的先锋写作实际上已经处于一种偃旗息鼓的“冰点”状态。造成这种状况的原因很多,首先我们当然可以归咎于时代审美心理的变化。我们不得不承认,八十年代是一个充满激情与梦想的年代,是一个不折不扣的“文学”的年代。在一个“文学”的年代里,人们对“先锋”写作的热情是顺理成章的。而在商业化的九十年代,人们对物质的热情已远远大于对精神的关怀。可以说,九十年代是一个真正意义上的“务实”的年代,而不是八十年代那种精神化的年代。幻想在这样一个年代里让“先锋文学”成为宠儿是不切实际的。但是,当我们这样看问题的时候,我们就可能

忽略了对先锋文学和先锋作家本身的追问。而在我看来,先锋文学之所以会沉沦到当下这种尴尬,主要问题还是出自它自身。我们需要澄清这样的疑问,即先锋文学的创造性和艺术力量究竟是什么?“先锋”的内涵和它的纯粹性究竟体现在哪里?我觉得,这些问题对我们中国的先锋写作来说其实是难以承担的。对许多先锋作家来说,他们从事先锋写作不是因为他们自己有强烈的先锋写作的冲动或需要,而是由于“先锋”成了一种创新或时尚的标志,他们是为了追新逐异而进入先锋写作领地的,也可以说他们是为“先锋”而“先锋”的。这最直接的后果就是导致了中国先锋写作的“工艺化”,“先锋”被简化成了某种技艺或形式,它不但不再是一种复杂的精神创造,反而成了几乎所有的作家都可以投身其中的“形式实验”。而一旦这种“形式实验”被理解成西方现代主义或后现代主义文学的“形式技巧”,那么先锋写作就成了模仿、借鉴的游戏,所谓“创造性”更是无从谈起了。相反,当他们所认同的那些西方的“先锋形式”全都模仿到手之后,写作的动力也就随之丧失了。中国先锋作家进入九十年代之后对写作的“厌倦”甚至“恐惧”,恐怕也正源于这种动力的丧失。从这样的角度来回顾中国八十年代的先锋写作,我们也许可以说,那些“先锋”正是一些买椟还珠式的“先锋”,他们不是纯粹意义上的先锋,他们是“先锋”的投机者。如此说来,当九十年代的时代审美心理发生变化时,当“先锋”不再成为时尚时,他们的“急流勇退”可谓再正常不过了。

九十年代中国文学的先锋写作是不是真的已经死亡了呢?我的回答是否定的。这里,我想提出一个“九十年代先锋派”的概念。我以为,既然那种作为“时尚性”的先锋诱惑已经不存在了,既然“技艺性”的先锋形式已经不再对作家有吸引力了,既

然“先锋”已经远离关注中心,没有了一鸣惊人的可能性了,那么,对于“先锋”的真正考验也就来临了。如果此时,在这样一个“非先锋”的语境里,我们能看到先锋的身影,我愿意把他们称为真正的先锋派。而为了区别上文我所说的八十年代那种作为先锋运动产物的“先锋派”,我把这类先锋作家称为“九十年代的先锋派”。“九十年代先锋派”大致说来由三部分作家组成。一是从八十年代一直坚持到九十年代的先锋作家,比如说吕新、北村、潘军等等。对于这部分作家来说,即使他们在八十年代的先锋性不那么纯粹,但到了九十年代他们也已因为“坚持”而具有了纯粹性。二是九十年代走上文学道路的一些年轻作家。他们张扬“断裂”与“另类”,试图与中国文学的传统与现状全面划清界限,代表人物是朱文、韩东、鲁羊等。但这类的先锋写作存在一个巨大的隐患,那就是以“口号”、“宣言”代替创作本身。如果他们不能脚踏实地地写作,并拿出自己货真价实的先锋文本,也许他们最终也只能成为九十年代的“口头先锋派”。三是八十年代不从事先锋写作却在九十年代转向先锋写作的作家,其代表人物就是刘恪。刘恪的出名是他在八十年代寻根文学中的“硬汉式”写作,《红帆船》是其代表作。但九十年代后他却从《蓝色雨季》开始致力于先锋文学的创作,而在本文即将谈到的他的长篇小说《城与市》中,我们看到他已经把自己锻造成了一个彻头彻尾的先锋派。这类作家在“先锋”成为时尚时没有投身其中,却在“先锋”落伍甚至过时的时候潜心其中,我们看不到他们的功利企图,看到的只是一种纯粹内在的热情和冲动,一种对于先锋性的近乎本能的追求。也许,这才是我们所期盼的先锋素质与先锋精神。

在谈论《城与市》之前之所以写上如上这段“跑题”的文字,

目的非常明确,那就是希望借此来揭示《城与市》这部极端性的文本产生的背景,我觉得,只有了解了这个背景,我们才会更准确地理解与评价《城与市》的价值与意义。

2

走进《城与市》的艺术世界,我们首先惊叹的是其在叙事领域所取得的成就,那华丽的文体、高难度的叙事表演、开放的结构、繁复的视角……既令人眼花缭乱,又让人叹为观止。我想,从检验中国作家的叙事水平的角度来看,这样的文本在整个先锋文学史上也是独一无二,它标示的是中国作家在叙事实验方面所能达到的最后可能性,在此领域,它既是一个集大成者,也是一个“终结者”,它将无法被超越。

《城与市》是一部体现作家对“叙述”全新理解的小说。在刘恪看来,“这个世界从本源上讲是一种敞开的自明的自由叙事,而人类是借用了一些符号记录发现了他们的真相,因而还可以说,并不存在一种由语言文字组成的叙事,真正的叙事是源于世界与人的一种内部感性的外在理性化转化,源于世界事物自身一种表达的需求,凡是拥有生命的物质,是用其生命叙事,生命的完结便是叙事的完结,他们的叙事方式是千姿百态无穷无尽的,我们一般所言文学的叙事只是整个大千世界中微不足道的一部分。”而从这样的叙事观出发,我们看到,《城与市》几乎是一个具有无限性的文本,其意义、内涵、故事、人物、视角……均是敞开的,无限的。按照传统对小说的理解,小说的意义、人物、故事等等都是客观的、封闭的。每一个文本在进入阅读之前其意义都是“先在”的,它是作者赋予的,不会改变的。而随着现代阐释学和接受美学的发展,我们知道文本的意义是“无限有”,而且所有的文本都是未完成时的,作者所完成的只是文本的“一半”,另一半则是由读者所创造的。这就导致了在文学领

域“意义神话”的最终破灭。而在《城与市》中,刘恪就较完美地向我们展示了这种开放性文本所具有的“无限性”的意义形态。与这种“无限性”的意义形态相适应,小说在叙述操作上的难度之大也可谓是前所未有的,空白、省略、遮蔽、互文……的大量出现,无论是对作家还是对读者来说,都是一个不小的挑战。

首先,多元叙述者的设立和多重叙述视角的“交叉”带给小说朦胧、暧昧而又紧张的艺术效果。《城与市》是一个典型的“复调”式文本,不同人物、不同故事、不同“声音”的对话、冲撞一直缠绕在小说中,读者很难从一个单一的、固定的角度切入小说,并获得理解。小说的人物几乎都是小说的叙述者,每个人都有他们的“文本”,而各种“声音”、各种“文本”的拼贴就是《城与市》的面貌。大致说来,小说的主叙述者有“我”(作家)、文、冬、祥四人,而次叙述者就更多了。“我”是故事的发现者,小说中所有的“文本”都是“我”偶然得到的手稿。“我”是故事的寻找者,既是各个文本得以拼贴的中介,同时也在对各个文本进行着补写与整理。某种意义上,“我”算得上是小说的一个贯穿的线索,也是小说结构的基础。而“文”、“冬”、“祥”则各自有其独立的叙事与独立的文本。“文”的角色定位是一个在O城流浪的、在杂志社打工的哲学研究生,他的叙事联系着“姿”、“南方”、黄旗袍姑娘、琴、陈斯的故事;“冬”的角色定位为一个广告公司的老板,他的叙事结构联结着雅丽、亚宇、小薇、美美、钟翎、廖丽梅的故事;“祥”的角色经历了从知青到工人再到编辑的转换,他的叙事则联结着燕子、虹、淑媛、淑梅等主人公的故事。由于小说的主叙述者的叙述基本上都以第一人称展开,不仅不同的“我”之间极易混淆,而且常常与那个作家“我”不时地发生着重叠,这就给小说叙述的驾驭增添了不小的难度,但刘恪却在小

说中处理得得心应手,举重若轻。我们看到,《城与市》中三个主人公的叙述文本,既是独立向前发展的,又是互相交叉的,而且在小说的行进中,三个文本还彼此切割,彼此侵略。这不仅因为,“文”、“祥”、“冬”三人本身是一种朋友关系,而更因为作家在小说中为各个独立的故事设置了内在的关联,比如“文”的叙事与“冬”的叙事就在“琴”那里重叠了,因为“琴”是“冬”的妹妹。“祥”的叙事和“冬”的叙事又在“廖丽梅”那儿重叠了,因为“冬”就是曹卫东,是祥的同学。而作家“我”与“文”、与“祥”以及“文”和“祥”之间的重叠在叙述中更是经常发生,一般的阅读恐怕很难分开来。可以说,对于人物叙事功能的开掘,《城与市》已经到了前所未有的层次。另一方面,《城与市》在赋予人物以不同的叙事功能的时候,小说在结构上又做到了尽可能的简化,传统文本常见的“过渡”、“交代”之类必须的环节在这部小说中几乎全被省略了,代之而来的是主人公突如其来甚至毫无铺垫的“叙述”。这显然也对应于刘恪对于小说叙述与结构关系的认识。在小说中他说:“交代是结构中的环扣,在本文中各个部位遥相呼应,它锁闭成一个不被干扰的系统,在交代的封闭中文本不可以随便逸出它的边界。否则又得重新交代。交代不断在文本中窜出自己的墓地。近些年写作我基本上忘却了交代的身份及其含义。我的交代只隐含在叙事者内心,使其叙事失去明确的头绪,在其应该交代的地方留下空白,使之悬置,把交代省略后,二者的联结只给出各自独立的位置,或并置一些无意义的词语,扰乱视线,读者自会在叙事的迷阵里分析品味,梳理出属于他自己的结构关系,读者便给出一个内心的自我交代,读者重新虚构的逻辑世界远大于作者交代清晰的一个现实世界。”显然,在刘恪看来,“交代的或缺正是确定性向可能性世界

的过渡。”而在《城与市》中他恰恰就是要建构一个“可能性”的世界，他让不同的叙述者以不同的方式在文本中的自由“言说”，正是为了冲破世界的封闭性与确定性，把小说引入开放性和可能性的领地。

其次，故事的零散、断裂与人物的隐藏性、潜在性使小说处于一种不停的发散与增殖状态。在《城与市》中我们读不到完整的故事，整部小说呈现出来的都是心灵的碎片、幻觉、梦境和记忆的片断。而这些碎片经过不同的心理记忆、不同的叙述视角和不同的叙述时间的切割，几乎完全消泯了逻辑性、因果性的关联。因此，在小说中历史的、现实的、梦幻的、命运的、人性的诸多因素全都纠合在一起，共同营构出一种扑朔迷离的叙述效果，而故事的内涵、故事的意义以及故事的行程也自然而然地处于一种变动不居的状态之中。经由作家对故事诗性化和心理化的处理，故事本身已经变得不再重要，重要的是故事所引发的那些情绪、那些玄想、那些疼痛……对于人生的意义与价值。也正因为这样，我们发现，《城与市》的故事是完全空间化的，而非时间性的。时间对于故事的价值在小说中几乎被剔除殆尽。无论是文、冬、祥的故事，还是姿、虹、薇的故事，在小说中都是随行随止，可以从任何角度，在任何地方切入，而不必顾忌“时间性”的顺序关系。也就是说，小说中一个个故事片断，一个个故事场景呈现在那里，它们都是空间化的景观，它们发生的时间先后是完全可以忽略的。与此相联系，小说中的人物也失去了传统小说中的那种重要性。在《城与市》中所有的人物都是面影模糊的，他们行动飘忽，来去无定，很难梳理出其完整的生命史与性格史，甚至其性格也是意绪化的、精神性的。他们仿佛不是现实生活中真实存在的活生生的人，而是一些活动的幽灵或影子。而

这恰恰是作家在艺术上的一种崭新追求,正如小说中所说的:“生活中的人物是可以确认的实体,更多的他是物的痕迹。进入艺术后他发生了质的变化,即非实体化的。因而你从艺术中结识的所有人物都无法同你实际生活等同,他只存活在你的幻想之中,每一个艺术品中的人物不同于生活中的人,他是各种特征的总和,而且是部分特征的强化,夸张,经过作家选择了的形象,因而艺术中的人物只是一个特征的符号,同时具有极大的不稳定性,无论是作者和读者在触觉抵达形象时,人物都在想象中飘浮,游移,那是一种钟摆式的浪荡,于是人物在不稳定中充满诱惑或魅力。偶尔在一瞬间思维固定在一个形象上,思维捕捉的只是一个特征,由此推断人物又是一个有特征的幻象,这也包括生活中从时空里退位的人物形象,实体消失以后只以其幻象得以保存,重新回忆时那也只是一种特征的记号,包括遥想思念的亲友或恋人,有时连特征都淡化,某种个性的细节还保留着。凡属人物只要进入大脑,他便非实体化,只是一个间或浮出水面的影像,一幅画面,一种背景,一种氛围,点滴情绪,通常以回忆,想象的方式复呈。难怪罗杰·福勒说:小说中的人物个性是一种幻象,是现代小说读者共同体培植的期望在文本上的投影。因而我们没理由不怀疑艺术品中的人物形象特别是那种特征化、类型化的人物。千百年来小说都在人物上犯同样的错误。”而正是为了避免这种“错误”,刘恪主张,“小说中不应该有人物,即使有它也只能作为作者内心生活的隐语,而不能作为主题、性格、故事、命运的载体。因而我多数情况下只是把人物作为一个神秘意象的符号,传达人类潜意识深处的某种奥秘或世界本初某种真象。”《城与市》可以说正是作家对于小说“人物”理念的绝好实践。小说中的人物几乎全是披着神秘面纱的“意

象的符号”，他们隐藏在小说的时空中，潜行在故事的缝隙里，我们会在文字的海洋里不时地听到他们的声音，见到他们隐约的身影，但却永远无法真实地把握他、触碰他。某种意义上，他们不是“人”而是“人”的一些符号、象征或隐喻，他们代表的是“人”的精神的、心理的、思想的、欲望的或潜意识的某一方面。他们不是单个的具体的“人”，但他们分裂的碎片却共同完成了对于一个整体的“人”的隐喻。无论是文、祥、冬，还是姿、小薇、淑媛，他们本身都不适合进行所谓“典型”性格的分析，他们是符号化的，但当他们作为一个个“互文性”的存在时，我们恰恰看到了“人”的感性、丰富、复杂、五光十色与不可言说的深奥。

再次，“元虚构”与“跨文体”写作使小说呈现出鲜明的“新文体”色彩。《城与市》是一部把“元虚构”的小说方式推进到了极端境界的小说，是一部纯粹的“关于小说的小说”。关于《城与市》的来源，小说有一段面对“手稿”的自白：“我发现前后文字不搭界，梳理好半天还是不能把页码理顺，中间缺了许多页，而且从字迹上判断，是几个人的笔迹，文字风格也不统一，可那些局部的精彩真是让我兴趣盎然，于是我生出一个大胆的念头，用个构架把他们框起来，那些或缺的文字给他缝缀上，当然缺页颇多的地方也就只好省略，看能否连成一部长篇。当然这部长篇是由几个人写成，如果把我也算进去，那就是不同时代的几个人的集体创作。这或许由文字游戏上升为文本游戏。”我觉得，这段话可以说就是《城与市》“元虚构”特征的一个极好的注脚。从故事形态上看，小说没有原生态故事，有的只是对故事的分析、解构，以及对故事的诗性化、情绪化、心理化的“过滤”。而从小说的结构状态看，小说呈现的也不是小说的自然状态，而是小说的构思过程，是叙述人组接、拼贴文本的过程。不仅主叙述

人作家“我”在小说中不停地寻找、拼接、重组故事,而且文、祥、冬几个既是主人公又是叙述者,拥有双重身份的角色,在小说中也不是本分地讲述着自己的故事,而是在“分析”、“整理”着自己的故事。这就使得小说的进展与对小说进展的谈论纠缠在一起,故事的自然发生时序与讲述故事的文本在小说中出现的时间秩序纠结在一起,小说“非小说”化,故事“非故事化”,人物也“非人物”化了。例如在小说的第一部第一章结束处小说这样叙述:“到今天刚好十天,可我怎么也不明白祥与文叙述方法。祥本来是纯客观叙事的,采取新派小说的做法,可他间或插进去一些比喻句,甚至隐喻片断,还有一些像哲学札记,或艺术理论小结。文倒有一些描写性叙事,可他在叙述过程中词汇组织更多偏于分析性,也就是说他用一些理论语汇破坏叙述的纯粹性。另外还有一些形式怪样的诗。他们想干什么,或者他们根本之意不是写小说,否则他们小说写得太臭,得要经过文学院的培养才行。这倒使我为难了。我该怎么插入他们的写作呢。还包括如何理顺他们几个人的手稿,例如文开宗明义地写姿(姿成为文本的中心不可置疑),但压倒多数的文字是写的一个黄旗袍姑娘,她是谁?她肯定不是姿。例如祥写淑媛沐浴,又把虹拉进来,使两个人穿插,我理解是互文性的写法,集中在沐浴之后,某种隐深的东西在作者心里。姿与黄旗袍姑娘是互文吗?为什么这样写只能看文下步的方法。这一章就此止步。”在这里,作家对文和祥所叙述的故事重新进行了分析,就像是某种“导读”,所起的作用其实正是强化小说的“元虚构性”。与这种“元虚构”性的策略相呼应,整部《城与市》的文体呈现出崭新的面貌。随着小说的“非小说化”,小说与其他文体的界限彻底消除了,在《城与市》中散文、随笔、日记、诗、戏剧、哲学、艺术、理论全都

整合成一体,刘恪向我们充分展示了“跨文体写作”的魅力与可能。在这种“跨文体写作”的过程中,传统小说所建构起来的关于小说的规范几乎顷刻间就被颠覆了。小说由此成了无所不能、无所不包的一种“综合文体”,而“综合性”带给文本的则是它的“无限性”,是文本的无限开放与无限自由的境界。

3

《城与市》的先锋性当然不仅仅体现在其文体和形式领域,尽管在这个领域刘恪已经把八十年代以来的中国叙事推进到了一个登峰造极的境界。我觉得,如果仅此而已,刘恪还不足以与八十年代的先锋区别开来,《城与市》与其他先锋文本比也不过是五十步与一百步的关系而已。某种意义上,如果《城与市》的先锋价值不能延伸到意义领域,那么我们就仍然有理由对其先锋性表示怀疑。所幸的是,刘恪以他的深度精神探索消解了我们的疑虑,我们看到,作家在建构新型小说的同时,还在努力建构着小说与人的关系,小说与世界的关系以及人与世界的关系。在这部小说里所有的“形式”都是思想和精神的折射,所有的“技巧”都有着人性的或灵魂的内涵,它的“重量”非一般小说可比。正因为如此,我不愿意从“主义”的角度来谈论这部小说,虽然《城与市》在“解构”、“拼贴”、“平面化”等等方面都能找到与“后现代主义”理论的契合之处,但是仅仅把它归结为“后现代主义”又显然是简单化了的。在我看来,无论是现代主义,还是后现代主义,它们都与小说本身存在着显而易见的距离,对这些理论标签的滥用,不但不能揭示小说的真实价值,相反,它可能恰恰会遮蔽小说的价值。

当然,我们在这里强调《城与市》的意义价值,并不是要给《城与市》以“主题定位”或“主题分析”,因为我们知道,“主题性写作”恰恰是刘恪所致力颠覆、怀疑和否定的。通常说来,

“主题”是外在化的,它几乎先文本而生,又游离在文本之外,它几乎与精神或思想无关。而“意义”则是完全相反的一个范畴,它对应于人的内心和文本的内部,它不是外在化的,它是纯粹的思想与精神的内化。明确了这样的区分,我们对于《城与市》意义景观的分析就不会构成对艺术价值的轻视或伤害。在我看来,《城与市》的意义“重量”首先来自其巨大的寓言性。这是一部充满了寓言和隐喻意味的小说,纷繁复杂的寓言意象把小说带入了一个奇特的意义世界。在小说中“城与市”是一个整体性的大寓言,它是人类生存世界的巨型象征。“城与市”是人类梦想、欲望的集结地,但却是人类精神的墓地,它是一个精神与灵魂的“围城”,隐喻着人类无法克服的生存困境与生存悖论。而小说赋予城市的名字O更是一个巨大的隐喻。O是一个封闭的格局,它既似人类精神的囚室,又象征着人类的某种不可抵挡的宿命与轮回。在小说中,我们看到所有的人物其实都被它湮没、吞噬了,O是一张罪恶的大嘴,它吞没一切,但人类却几乎没有与之对抗的力量。作家在这里表达的正是对于文明和人类前途的忧虑。另一方面,如上文说过的,小说中的人物全都是符号化的人物,他们身上的隐喻、寓言特征同样十分明显。正如小说中所说:“他们是城市里单个的符号,我把这些符号编码,组成一个系统,一个城与市的结构,一个城与市的意象,一个城与市的多种可能性,一个城与市的神秘谜语。”拿文、祥、冬三个人来说,按照作家的想法:“祥,沉思;文,忧郁;冬,世俗。”但实际上,他们并不是具体的“个人”,他们是城市的“细胞”与“意象”,是“性格的幻象”,他们寓言的其实正是当今人类的生存状况与精神状况,他们是所有人类的象征。

其次,《城与市》的意义“重量”还得之于小说对人与语言关