

爱情符号学：梁朝伟和三部关于上海的电影

毛尖

打牌，一个通常的规则是，拿到黑桃3的，获得出牌权。在华语电影圈，这个能为你拿到出牌权的黑桃3，首选梁朝伟。

梁朝伟出道至今，不算龙套，出演过的影视剧有70多部，虽然这个量，在香港影星中，不算惊心动魄，但是梁朝伟却绝对是让导演拿着可以第一时间到处吆喝的，不知多少次了，梁朝伟为各种款式的电影赢来了投资、男主和奖项。今天只说梁朝伟主演的和上海有关的三部华语电影，在这三部电影中，梁朝伟扮演的，都是情人。

影史上，无数导演挑战过上海题材。19世纪末，电影登陆人间的时候，第一代影迷就可以通过神秘箱子看到《上海街景》(Shanghai Street Scene)和《上海警察》(Shanghai Police)，因此，从一开始，上海就是作为奇观获得影像定义。后来，无论是冯·斯登堡(Josef von Stenberg)拍《上海快车》(Shanghai Express, 1932)，拍《上海风光》(Shanghai Gesture, 1941)，还是奥森·威尔斯(Orson Welles)拍《上海小姐》(The Lady from Shanghai, 1947)，上海，都被明示或暗示为一个深渊般的迷人存在，就像《谍海风云》(Shanghai, 2010)台词宣告的：“上海，让我莫名恐惧。”

现在，来看梁朝伟和他的上海女人。

一、王莲生

侯孝贤说：“梁朝伟眼睛里有很多压抑。”不知道是不是这个原因，他拍《海上花》(1998)的时候，全片最吃重的角色王莲生请了梁朝伟饰演。

张爱玲注译韩子云的《海上花列传》，在《译后记》中，她写道：“书中写情最不可及的，不是陶玉甫、李淑芳的生死恋，而是王莲生、沈小红的故事。”侯孝贤接过这个表达，拍《海上花》的时候，用了张爱玲的逻辑来结构电影。

电影开场是公阳里周双珠家的酒局，周双珠和洪善卿正面对着镜头坐。行走长三书寓间，洪善卿在电

影中的职能跟小说差不多，他既掎客又调停，串起这边的恩情那边的怨。洪善卿算是周双珠的知心人，但两人之间是理解，不是爱情的模样。爱情这种东西，在妓院里，似乎只短暂地存在于年轻信人和年轻客人之间，所以，《海上花》第一场戏，大家起哄嘲笑陶玉甫和李淑芳的恩爱——

这个李淑芳和陶玉甫要好得不得了。

要好的人，我们看得多了，从来没有见过像他们两个这样的。为啥？像麦芽糖一样搭牢了，粘勒一道了。一道出去，一道进来。有一天没看到他，完蛋了。娘姨们到处去寻，寻不着，就哭。

寻着了，又哪能呢？

听我讲。有一趟，我特为去看他们。一大早，我一看，两人就我望你，你望我，这样望了半天。

不讲话吗？

不讲话。两人发痴呀。

一桌男人哄堂大笑，继续喝酒。这段开场，侯孝贤花了大力气，一个长镜头收下《海上花》里的男人样本，有洪善卿这样的妓场老卵，有朱老爷这样的典型嫖客，有罗子富这样的豪爽恩客，有陶玉甫这样的花界清流，还有，王莲生。

坐在周双珠边上的王莲生一直没说话，但侯孝贤的镜头一直在打量王莲生的反应，众人说一句，镜头看一眼王莲生。说到陶玉甫和李淑芳的痴爱，大家是哄笑，王莲生是若有所思。作为资深嫖客，他有些不好意思吧，这个年纪还跟初入妓院似的怔忡不宁，反正，他和其他嫖客态度明显不同，到后来，他的表情就完全游离于话题，周双珠于是跟他耳语了几句，王莲生离场。趁这个机会，洪善卿切入电影主线和主角：因为王老爷做了张惠贞，今朝沈小红带了娘姨，追到明园打了张惠贞。

《海上花》电影像章回体小说一样，一共20来回，一个回目结束一个黑镜转场，涉及王莲生和沈小红的有

一半,如何让其他章节不散,就靠把其他回目和王沈关系做成对比图。整部电影,其他客人和信人,因此都是王莲生和沈小红的支撑和说明,类似陶玉甫和李淑芳在第一场戏中那样,悄悄作为比较级出现,这是小说和电影的非同寻常处。欢场里的男男女女,最高等级的感情形式不是翻江倒海像周双玉逼朱淑人吞鸦片,也不是陶玉甫李淑芳这样痴痴依依宝黛型。大江大海的剧情在妓院不算什么,真正惊心动魄的,是一种又现代又家常的关系。芸芸男女,洪善卿和周双珠倒是有进阶到家常的可能,可惜洪善卿作为男性的吸引力不够,只有沈小红和王莲生,在前现代的框架里,秀出了又夫妻又情人的关系。沈小红打了张惠贞,王莲生还得回去赔不是;王莲生偷窥到沈小红夜姘戏子,也不敢一脚踹开门,只是把沈小红的家具一通乱打;到最后,两人终于断了,听说沈小红过得恹恹,王莲生还掉下两滴眼泪。

这个王莲生,选梁朝伟演算合适,华语男演员中,只有他有能力在非日常感情中注入日常感情,同时又能在日常姿态中暗示非常态。编剧朱天文说过一个事,拍《海上花》时候,大家都练习抽鸦片,练得最好的是梁朝伟。“它已经变成整个人的一个部分,当他抽烟你就晓得不用再说一句话,不用对白,不需要前面的铺陈和后面的说明。”后来我把戏中几个人抽鸦片情景全部又过一遍,果然梁朝伟抽鸦片完全没有道具感。这种没有道具感,表现在男女感情中,就是排除了所有的表演腔。他坐在荟芳里沈小红的榻上,一看就是坐了有四五年的样子,但这四五年也没有坐灭他的感情,他依然是情人般的丈夫,丈夫般的情人。对比之下,作为主人的沈小红却不像是在自己家,她坐在床边坐在榻上,都做客似的。侯孝贤全片使用长镜头,40多个长镜头串起一部《海上花》,没有常规剧情没有起承交代,用朱天文的话说,侯孝贤就是想表现19世纪末高等妓院区里,“日常生活的况味”,这个况味,梁朝伟帮他达成了一点点。

王莲生带着洪善卿汤老爷两个朋友到沈小红书寓去,开头是洪善卿想着帮王莲生讨伐一下沈小红顺便也帮王莲生搭下台阶,但是沈小红的娘姨阿珠厉害,一顿反击:“我们先生做王老爷之前,还是有几个客人的,跟了王老爷以后,几个客人也就断了。王老爷是你自己说的,我们先生欠多少债,你就替她还多少债,这个时候,王老爷倒先去做了张惠贞,你说我们先生是不是要发急?”男人们招架不住当然也是不想招架,洪善卿汤老爷先行告辞,留下王莲生和沈小红冤家面对面。

沈小红前面直截了当数落过王莲生,我跟你也有四五年了,你给我的东西都在眼前,也就这点儿,你跟那个张惠贞也就十来天,倒是什么都帮她置办好了。

其间,王莲生一句话没说,王莲生把张惠贞拉扯成长三,当然是因为心里气沈小红不专心。然后,镜头一黑,明快的金钱问题直接转场私情,一点儿隔阂没有,穿着睡衣的王莲生从后面抱住沈小红,如此,王莲生一手一脚表达出了韩子云原著中的“金情一体”,侯孝贤也算是实现了《海上花列传》的一半精髓。

《海上花列传》的精髓,简单地说,就是把金钱问题和感情问题放在一个框架里彼此明喻,韩子云在120多年前抓住的这点,真正为上海型塑了既真实又扎实的感情结构。后代关于上海的电影,凡是失败的作品,都有一个共同的问题,不是金钱归金钱感情归感情,就是金钱和感情互相诋毁,弄出一批羔羊姑娘,看到钱就像看到污点似的。要知道,真正让人产生愉悦感的感情,都不可能脱离金钱,这个,奥斯丁的小说是绝好的例子。不过,侯孝贤也没有最终做好《海上花》,其中最大的败笔是语言问题。

最初,编导心里,沈小红的首选是张曼玉,但张曼玉的第一个反应是:“语言是一个反射动作,我上海话又不好……”可惜张曼玉的这个反应,没有被侯孝贤真正重视。色彩既浓烈又压抑的长三寓所里,一大半的主演讲着别别扭扭的上海话,这匆忙习得的腔调,改变了他们自然的体态,使得整个影片更加压抑。梁朝伟讲上海话和说广东话,身体和语言的匹配程度是如此不同;最惨的是李嘉欣,她扮演的黄翠凤话多又锋利,但是她的上海话跟不上,声口拖累了动作,活生生把她辛辛苦苦练的吸水烟动作和小脚走路动作搞得很夸张。语言和身体不焊接,语言就变成大道具放在舌头上,这种情况也发生在《罗曼蒂克消亡史》(2016)中,本来准备构筑现实主义气氛的本土话反而变成了一种超现实。

面对这难堪的语言问题,纵然是老演员也无能为力。其实当年侯孝贤拍《悲情城市》,不会闽南语的梁朝伟被处理成哑巴,后来证明是多么明智的举措,不仅暗示了时代的喑哑气氛,也让梁朝伟过于细腻的表演有了身份说服力。《海上花》中,梁朝伟算是聪明,轮到上海话台词,他基本没什么身体动作,他用沪语对话娘姨,用粤语拥抱沈小红,老司机厉害是厉害,但毕竟很分裂。鲁迅说的“平淡而近自然”的《海上花列传》,多少被偷换了气质。

李安一定看过梁朝伟在《海上花》里的表演,《色·戒》(2007)里,李安把梁朝伟体位用足。

二、易先生

没有方言之累的《色·戒》,梁朝伟把易先生演得纤毫毕现。他首先是压抑,就像侯孝贤看中梁朝伟的

压抑一样，李安首先也看到了梁朝伟的压抑。

王莲生是暗场压抑，易先生是明场压抑。一个天天搞刑讯逼供活在随时可能被暗杀阴影里的特务头子，易先生不仅压抑，而且变态。李安特意安排的三场床戏，把易先生的工作性质和工作强度交代得很清楚。不过，床戏不是梁朝伟的强项，虽说也是为了表现扭曲，但易先生和王佳芝在床上两人都有点运动员的吃苦耐劳感，10年前，梁朝伟和张国荣在《春光乍泄》（1997）里的床戏倒更好一点。但李安选择梁朝伟还是对的，电影全球放映后，天南地北剖析出来的《色·戒》意涵，简直改写了张爱玲的原著。我花了两天时间搜看了一下对于电影《色·戒》的各种深度和深深度解读，一大半的解读都跟梁朝伟的表演有关。

有人解读，电影前后四桌麻将七个女人几乎都和易先生发生过关系，而且，她们彼此知情。比如，第一场戏，易先生进来的时候，编导特意安排了麻将桌比拼戒指，直接切题“戒”并暗示“佳芝”作为“戒指”的命运，在上海话里，“佳芝”和“戒指”同音。说到戒指，马太太立马含沙射影：“我这只好吗？我还嫌它样子老了，过时了。”然后她匆忙瞥一眼易先生，一个反打，易先生也俯视着她。第二场麻将，易先生一直喂牌给王佳芝，王佳芝终于在易家客厅和了一次，同桌朱太太气不过，一把推倒易先生的牌看个究竟，腔调类似牌桌捉奸，这样负气的动作，关系一般的女眷是不敢做的。然后呢，从易先生和女人的多线交织，继续推断易先生和当时局势里各条线上人的交会。

各种脑洞大开的解读一定让李安很得意，他自己也在各路采访中配合着暗示这个暗示那个。所以，到后来，读到离奇评论，我也没什么惊讶，谁让梁朝伟的眼神那么立体呢？他有三种眼神看易太太，也有三种眼神看张秘书，在这种气氛里，他对王佳芝说的每一句话，似乎都话里有话，他对王佳芝说：“你不该这么美。”这种台词本来可能只是编剧王蕙玲的随手语法，但是经过热情观众的热情读解，这句话在梁朝伟电光火闪的眼神里，变成了他对王佳芝身份的充分掌握。

把张爱玲的《色·戒》变成这么复杂的《色·戒》，当然是李安的抱负，如此他意欲陈仓暗度的内容就有多重语义的掩护。我们单纯从电影学角度看。各路人马至今未衰的对《色·戒》的解读，已经把这部电影变成一部教材之作：看看看，一个短篇可以改编得层级这么丰富甚至比原著还牛！这个，我有点不同意见。

从网上各种解读看，电影是比小说原著还丰富，梁朝伟的演技也明显进阶，在易先生的阴狠、虚弱和柔情之间，他的转换那么贴肉那么接榫，梁朝伟借此拿了多

个最佳男演员，也在情理之中。但是，复杂一定高于简单吗？作为原著党，我觉得李安把张爱玲的很多虚线变成实线，然后又为实线人物添加虚线感情，像易先生和王佳芝在日本人辖管的虹口区约会，王佳芝一曲《天涯歌女》催动易先生落泪，加上最后结尾，易先生一个人坐在王佳芝床上也滑落悄悄一滴泪，实在是太满了。过于饱满的情感表达，不适合上海故事，如同李安布局的《色·戒》上海，大大小小街区里的人，太杂乱，满地特务的年代，怎么可能如此车水马龙人挤人？还有就是——鸽子蛋，豪华了点。

易先生陪着王佳芝去试戒指，印度老板拿出戒指，电影院全场汹涌一声“哇”，而因了这一声哇，原本有多重能指的戒指降维成霸道商品鸽子蛋。李安比易先生有钱，最后出场的鸽子蛋据说是剧组踏破铁鞋从卡地亚巴黎总公司找来的，可这款20世纪40年代古董钻戒太轧场，压垮了王佳芝的承受力，也把易先生压回明星梁朝伟，他的深情款款，她的百转千回，一下子都成了鸽子蛋的广告，活生生把张爱玲原本同框的“色戒”给割裂了。

色戒同框，才是上海故事，就像《海上花》那样，金情一体。张爱玲写《色·戒》，30年功夫在其中，虽然自称“爱就是不问值不值得”，但整部作品，色戒平衡，张爱玲一直非常警觉地在感情中保持嘲讽，在嘲讽中暗示感情，她用戒指来强调色也瓦解色，用色来指示有情也指示无情，最后出场的戒指，恰是王佳芝的一生，是她的婚礼也是葬礼。而张爱玲的态度一直是间离的，她同情王佳芝，但绝不为她流泪，她最后的一声“快走”，既是苏醒也是麻木，但李安的电影表现太抒情，最后还让一个特别美好年轻的黄包车夫来接她离场，再加上易先生幕终的一滴泪，简直是芙蓉女儿泪。张爱玲小说中的留白和虚线，被填满加粗后，挤掉了原著的空气，李安抱负太多，他虽然打造了一个从影以来面部动作最复杂的梁朝伟，但是牺牲了原著的作者态度。就此而言，侯孝贤比李安更有自觉。拍《悲情城市》，所有的人都夸梁朝伟表现哑巴得力，但侯孝贤看了素材后，却说梁朝伟太精致，梁朝伟的多层次产生了不平衡，他希望尽力规避。

从这个角度看，李安的电影自觉不如侯孝贤，文学自觉不如张爱玲，为上海故事做感情加法，是绝大多数电影导演的做法，聪明如李安，也不能免俗。这方面，王家卫比李安聪明，他也做加法，但用减法的方式。来看《花样年华》（2000）。

三、周慕云

千禧年上映的这部《花样年华》不是以上海为背景，却比绝大多数的上海故事更有上海调性。跟前两

部作品一样,《花样年华》也是名作改编,但王家卫只取了刘以鬯小说《对倒》的意。

20世纪60年代,香港,有妇之夫周慕云和有夫之妇苏丽珍,同一天入住了一个以上海人上海话为主的小楼,这个双城记的参差设定和留白对照很漂亮。后面故事的展开也是用这种参差留白法。小楼公共空间局促,走道里彼此贴身而过,周慕云的妻子和苏丽珍的丈夫好上了,但是这两个人没有在电影中真正出场,周慕云和苏丽珍想不明白伴侣怎么会出轨,约了商量,几个回合,他们发现,在想象和演绎奸情的时候,他们自己已然“对倒”。

王家卫说,这部电影是要讲“上海人发生在香港的故事,而且是保留了老上海情调的香港”,这个说法,构成了电影总纲。上海故事用了香港背景,上海和香港互为对方的面子和里子,就像没有出场的周慕云妻子和苏丽珍丈夫,他们是被周慕云和苏丽珍隐喻的,四人局删到双拼戏,王家卫的减法取得了加法的效果,发生在香港的上海故事也比本土背景更具有冲击力,因为导演可以肆意地把上海元素都堆上去,小楼里的文化移民在小楼里集中怀个旧,这样的做法合乎情理;同样原理,周慕云和苏丽珍,他们两人演绎了对方的故事,掀开了自己的块垒,也催动了汹涌的未来,一场戏里包含了四对感情,讨巧又别致。

减法做成加法,也体现在周慕云和苏丽珍的短兵相接中。整部电影有床但没有床戏,两人之间有爱但不做爱。出租车里,周慕云的手滑向苏丽珍,她内心的挣扎体现在手里,最终还是挣脱。花样年华里的时光恋人,装扮也是欲说还休你我对倒,张曼玉高领旗袍下摆开小叉,梁朝伟西装领带头发三七开,禁欲解释情欲,纠结暗示释放,他们之间一来一回,顶得住梁朝伟脉脉电眼的,是张曼玉;接得住张曼玉这仪式般日常风姿的,只有梁朝伟。

说起为什么选梁朝伟演男主,王家卫说:“他跟我拍了五部戏,他每个电影里面的角色都不太一样,他可以做古代剑客,也可以是同性恋……很多香港演员很注意自己的形象,梁朝伟没有这方面的顾虑,他很有勇气……在香港很多演员现在差不多40岁了,还在影片中饰演10到20岁的角色,这种情况不会长久。有的观众感觉成熟就是老。梁朝伟基本上是一块海绵,他可以吸收很多东西,每一次他都会做一点不一样的东西让你惊喜一下。”

《花样年华》里的惊喜是什么呢?看了几次电影,我觉得是,梁朝伟落实了王家卫追求的那种“用物质表现感情”,粗糙地说,王家卫试图建构感情的物质表情

包,梁朝伟帮他完成了一部分。《花样年华》中的“用物质表现感情”虽然离《海上花列传》中更激进的“感情物化”和“物化感情”还有很多距离;但是,以梁朝伟为主题的表情包毫无疑问创造了一种形式,后代导演至今还在模仿梁朝伟表情包。

电影中,苏丽珍这个人物设置是高度形式化的,无论是旗袍还是动作,都让她离地一尺。她拎着保温桶去买云吞,一路有 Yumeji's Theme 这华丽音乐陪护,因此,虽然苏丽珍一直跟各种家用电器比如电饭煲、保温桶发生着关系,但她自己是没有烟火气的,她的人气是周慕云帮她夯实的。影片中,周慕云在前景苏丽珍在后景时,气氛也更写实。周苏两人,是故事中两对夫妻里的实线人物,而周苏之间,周慕云又更是实线人物,他呼吸,他抽烟,他的激动和冲动,都更真实。周慕云和苏丽珍一起吃牛排,他拿刀叉的手势是个人化的,不像苏丽珍的刀叉动作是标准舞姿,而周慕云带点孩子气的提刀动作,使得他吃牛排的时候,有一种天真,他用打火机的动作,也有个人印记,因为刚刚直面了自己妻子和对方丈夫偷情的真相,他的大拇指曲指用力,打了两下才打出火。这些小动作,属于梁朝伟个人,他和物打交道时候,他在物品身上留下了灵韵,这些灵韵,就是王家卫的形式。作为全球小资偶像,很多人说王家卫“装”,他是装,不过他装出了装置,这是之前的小资导演没有完成过的。张曼玉负责实现“花样”,梁朝伟完成了“年华”,他们在一起,不用其他体位,就能创造欲仙欲死的情欲气氛,网上每次全球“骚”片票选,《花样年华》都能入围,不是没有道理。

在梁朝伟的手里,物品晕染了色情,它们都能开口说话,甚至,本质上,这是一部不动手不动脚的情色电影。大提琴诉说欲望,好像人淡如水,其实人人自醉,突然响起的 Quizas Quizas Quizas 的前奏,配合着电话两头的周慕云和苏丽珍,两人都不说话,只有心跳心跳,这样准床戏的场景设置,带出的效果也跟床戏差不多,既愉悦又忧伤。在这个意义上,王家卫的确是爱情符号大师,西洋画报千岛酱,黑胶唱片石阶路,他为爱情的发生制造了一系列的配对装置,当然,其中最大的装置是张曼玉和梁朝伟,到最后,这两个人也几乎兼具了物性,当梁朝伟拿着电饭煲听周璇的《花样的年华》,歌声在他和几乎静止的张曼玉之间来回撕扯奔流,王家卫完成了他的爱情符号学。

王家卫的电影桥段于此达至峰巅,后来,他还拍过一些不错的电影,比如《一代宗师》的上半部,可惜,一代宗师后来成了一代情师,梁朝伟最终拿着个纽扣跟章子怡推来推去,实在太清纯。就像《花样年华》的

结尾,也是情感泛出来,坏了前面永远不乱的旗袍和发型。不如侯孝贤《海上花》最后一个镜头,境况凄惨的沈小红在没有娘姨的居所,一个人不声不响接待老客,无声胜有声,虽然这一笔也有点儿重。

毕竟说到底,上海故事里的男女,用不着把感情说出口,上海话里,也没有爱这个词。这个城市的爱情,本来就建筑在物品之上,每一件物品,也都在很久很久以前,被爱过。就像沈小红屋子的东西,都是王莲生的钱买的;就像周慕云苏丽珍摸过的每一样东西,都是他

们爱情的弹幕。这个,李安不懂,在上海,祭出那么大的没有人摸过的鸽子蛋,用《繁花》的说法,让梁朝伟多少“尴尬”,其中道理,一百多年前的上海人都懂,犹如沈小红心里明白,王莲生为张惠贞一口气花的大笔钱,不是爱。

这是上海爱情的符号学,它大于纽扣,但小于鸽子蛋。

(作者单位:华东师范大学对外汉语系)

(责任编辑:张涛)

评
论

演绎城乡：小说的当下生命与历史脉络举隅

徐德明 孟磊

城乡问题是大问题,城乡叙事涉及中国人各种历史经验:政治、经济、文化的。这里的思考城乡分治结束后当代乡村人口向城市的迁移流动,更有全球化经济浪潮背景,它考问中国知识界的建构力与批判力。兹事体大,理论研究有赖社会科学家,人文的擅场在叙事与形象中演绎生命。本文从小说出发,约束范围于20多年来的“乡下人进城”,察看小说家以乡下人生命范畴的扩张或畸变为中心,作品演绎城乡的立场、态度与美学,由抽绎小说文本脉络检验文学叙事对话城乡现实世界的想象方式、能力乃至限度。讨论不拘泥当代文学,也从当下小说与近、现代小说文本间的关涉,长远地看中国城乡变迁历史中“人”的生命演绎的脉络,归结到城乡叙事可以构成何种文学的历史叙述。须承认有些当代小说的城乡演绎可谓“问题小说”的演义,在表明公平正义的抗争情感、态度之外,并不能够如社会科学有力地概括现象、提出问题、抽象价值意义;我也相信,文学叙事中对生命的尊重与对历史的隐喻功能,是独有的指向人心与智慧的本门功夫。

一、演绎与被演绎：身份、态度、美学

中国的城乡迁移是一场单向运动,是有动因但缺乏自省的乡下人进城。其动因是城里可以挣钱,乡下

人难以满足至少两代人(从梁三老汉、梁生宝而后)劳而无功的创业史,他们只能相信生活在别处。“钱”的动因,也不是淘金梦,只是因为土地承包获利很快消乏了,进城才是弥补父辈半生损失和找到自己希望的所在(《芝麻开门》刘玉栋,《十月》,2001年第6期;《叹息医巫闾》孙春平,《人民文学》,2001年第3期),至少要像李顺大一样造个屋。进城的路可以翻山越岭,摸着石头过河,有“城市”目的地而无生命目标。他们除了相信自己有身体与气力,别无深刻的自知之明,全球化浪潮强化了挣钱的动因,城市化提供了可能,但他们对这个世界无从把握。文学的反响,则是小说家们开始了一场有乡下人生命感受与经验的多元写作:有《城乡简史》的历史感,有如影随形的土地上作物生命的(《麦子》等)意象漂移,有万物为刍狗(《太平狗》)的感慨,有努力振作生命尊严的“骄傲”(《骄傲的皮匠》),种种不一。

演绎城乡的作品多由五六十年代出生的小说家呈现,写“乡下人进城”的小说家比之“打工诗人”平均要年长一些,因小说世故旁观的元素比诗歌主观抒情需要老成。他们基于不同的身份、经验、认知、想象与思考去表现城乡,本着不同的小说美学写出多样的“乡下人进城”来。从作家来说,大致有这样两拨人:一是当