

新发现

《鸣指》的使命

我个人对于《鸣指》的讨论将超出纯粹文学的范畴。这是我所不愿意看到的,但由于《鸣指》的某些特性,迫使我必须正视当今文学与读者与世界的关系。

在某种意义上说,《鸣指》是一部不合时宜的小说。它远远走出了当代中国文坛的视野,它走到了大众读者的反面。在社会学意义上说,它是对大众消费文化的一次控诉、一种鞭策。也许它不能引起轩然大波,也许它未被广泛阅读,但我相信在市场经济下它的出现意味着艺术的不屈抗争,如卡尔维诺的小说《树上的子爵》里的那个子爵一样:他拒绝下树,他拒绝世俗生活的重力。《鸣指》悄然地走上了对抗世俗重力的道路。

小说必须要走出单纯叙事文学的巢臼,小说必须要大于叙事,亦即远远超越故事的范畴。纯叙事文学的解放将依赖于写作者对小说本质认识的拓展及其与此相关的努力。而当代中国文学集体观念中,故事仍是第一位的,说书人是中国式小说传统。由于承认自己与时代的羞耻,《鸣指》担当了解放者的使命。

在《鸣指》的内部,古老的文学样式——戏剧发挥了巨大的能

量。它有意无意间搭建了宏大的舞台,使得解放叙事的要求获得了足够的空间。譬如在《夜幕》这一节里,“第一主题”是“制造夜幕拒绝白昼”,“第二主题”是“渴望白昼憎恶夜幕”,在此之外,尚有“导演手记三则”、“附加说明”三条、关于“讲述者”的五个问题、“本场戏最后的台词提示”两条以及随意插入的、颇有些迟疑的叙述。如此一来,鲁羊即把“纯叙事”的手段彻底地作了变革,使叙事本身立体化、复杂化,从而也产生了巨大的文本张力,为文本布下了多重意味的谜局。

在结构上,《鸣指》充满了普鲁斯特所谓的“有条理的复杂性”的倾向,文本之间广泛而深入地运用了断裂与连接的双重关联。整部小说分两个部分,第一部分和第二部分。第一部分与第二部分有时是互文,有时是映射;在某一时刻,第二部分是第一部分残缺的镜像;在另外一个时刻,第一部分是根基和枝干,第二部分是树叶和血脉。

在行文上,《鸣指》呈现了密集与疏散的悖论聚合,从而使文本在“疏处可以走马,密处不使透风”。第一部分密集,可谓

《鸣指》
鲁羊 著
上海人民出版社
2007年9月版

“闪烁与爆裂之书”;而第二部分疏散,是漫不经心的散文诗。这是外国小说美学从未提供的经验,这中国式的小说美学,深深地烙上了中国古典美学的印记。

《鸣指》的复杂倾向,不光表现在写作意图的模糊性上,还有着卡尔维诺所言小说的“繁复”之特征。卡尔维诺认为,现代小说是一种百科全书,一种求知方法,尤其是世界上各种事体、人物和事务之间的关系网。显然,鲁羊之于《鸣指》也是不断地编织越来越精密的关系网。甚至这种类似于蜘蛛的编织行为,走上颇为可怕的境地,但写作者仍在所不辞。卡尔维诺分析这种写作心理说,过分宏伟的设想在许多领域中都可能令人厌倦,但在文学中则不然。即使我们提出难以量计的目标,而且没有希望实现,文学也仍然存在。我因此也认为写作中的“宏愿”是写作者面临巨大挑战的自我心理暗示,是写作原动力的最重要来源。《鸣指》的写作显然过于艰辛,但一想到自己的“宏愿”,作者永远无法推辞自己内心的请求。

因而我想,《鸣指》必有使命。
■育邦

新流行

《月宫》
(美)保罗·奥斯特 著
彭桂玲 译
上海人民出版社2008年8月

一把解开保罗·奥斯特的钥匙

《月宫》的第一段如此重要,它一劳永逸地确定了这本书的基调,以及重量。在此之前,我看过保罗·奥斯特的《纽约三部曲》、《神谕之夜》,好看是好看的,但总有过分流畅光滑之感,那是一种无法直接言明的感受:有点太聪明、有点太轻盈(这显然都不是贬义词),死亡、痛苦、爱情、绝境这些大命题倒是都有的,可是作者太会讲故事,于是它们成为一个好文本,变得易于消费,但无法像十九世纪的那些作家那样走到你的心脏里。

《月宫》的第一段涵盖了这本书的主命题,也是保罗·奥斯特之前或之后一再喜欢用的一个写作套路:他笔下总有一个人(通常是作家,好像故意让读者认为那就是作者本身)突然间丧失和现实的一切联系,处在一个绝境之中,失去了一个人成为“人”的一切:身份、名字、亲人、朋友、住处……用奥斯特自己的话说,他认为“只有在这种危机时刻,他们才可能通过重新寻找自己,发现真正的自我。你只有触碰天空之后,才能脚踏大地。”考虑到《月宫》虽然发表于1989年,但起手写作却是在他21岁时,连作家自己也说“因此就某个意义上来说,这算是我的第一本小说,只是完成得比较晚。”可以认为,这种将主人公置之死地的写法,是从《月宫》开始。

这是他写作的一个源头。

书的最前面写着献词:“给诺曼·希夫——以资纪念”。查资料,

这位诺曼·希夫是保罗·奥斯特的继父。当刚从大学毕业的奥斯特去路彷徨之际,他为奥斯特介绍了一份在ESSO油轮上当船员的工作。他做了六个月的船员。奥斯特的生父无法理解,一个哥伦比亚大学双学位的年轻人毕业后为什么要在一个油轮上当海员,那令人迷惑和伤感,也让人失望。

那是通向绝境的踏板,奥斯特跳下去,继而他又跑到巴黎,在那儿过了四年。那是“一段持久的,难熬的,几乎令人窒息的钱状态,毒害了我的灵魂,让我始终处在一种永无尽头的焦虑之中。”奥斯特如此回忆那段经历。

《月宫》就是对绝境的一次掘进和详细记录。“我”如何困在一所房子里,一点点把能卖的都卖掉,衣服怎样越穿越破直到纤维脱落,每天的进食如何从三顿饭缩减到一块面包,当“我”最终流落街头,那并不是事件的结束,反而我们跟着他踏上另一个世界:在哪里露宿最安全,“我”如何突破思想上的疑虑把手第一次伸向垃圾箱,捡起别人没喝完的饮料、没吃完的汉堡包吃了第一口——当一个人向下坠落时,我们发现这是一个无限下沉的过程,就像经过炼狱,发现下面还有地狱。而奥斯特在我们眼前展开了这趟地狱之行。

奥斯特从不承认自己的小说是自传性的,但《月宫》里我影影绰绰看到他自己的身影:他主动进入绝境,他想活得危险。在这背

后,是无数的准艺术家和文学青年们的身影,他们要么是起点如此,不得不进入一个绝境,在黑暗中生存多年,最终完成从地狱爬到地表的这个过程(更多的没有完成);要么是主动进入绝境,他本不必如此(哥伦比亚大学双学位的毕业生),但有一种本能,类似野兽的本能,不停地召唤他投身绝境,爬入地狱,煎熬多年,完成从地狱爬到地表的这个过程(更多人也并没有完成,他们被地狱吞噬)。

到底为什么要这样?不仅奥斯特的生父不理解他的行为,许多人也会要疑问。也许,我们从不肯承认文学和黑暗的关系,天堂和地狱的关系,希望和绝望的关系,以让自己心安理得。我们不愿承认一个人在山穷水尽时,在抛弃世界和被世界抛弃的黑暗里,他终于能触摸到一些赤裸裸的真相,他能够获得多大的力量(死亡从来是有力量的)。我们拿不准,我们很难做到拿自己的肉身去试验,而且,奥斯特不是说了,“我差点没挨过来。”

这是一本关于人主动进入绝境的书,三个主人公在不同的时刻进行了相似的尝试。奥斯特动用了他的生命体验,丰富和生动了绝境,尤其是关于饥饿那一部分。看完这本书,我理解了他之前和之后的《纽约三部曲》或《神谕之夜》。对我而言,《月宫》是一把解开保罗·奥斯特的钥匙。

■绿妖

重读记

《张爱玲典藏全集——中短篇小说:1943年作品》
哈尔滨出版社
2003年10月

张爱玲的大老实

躺在床上看《金锁记》,不知不觉就到了后半夜2点,这本编入了张爱玲1943年的短篇小说集于我来说算是重读。上一次读大概是高中的时候。

十几年后重读张爱玲的这些短篇,岁月改变了太多,我自己也已经是写过些文章的人,文字游戏已经迷惑不了我,因此这才开始拨开层层华丽文字的烟雾,去开始体会一些其他的事情。比如她笔下的那些女孩子,都是脆弱而无力的,她们虽然也会有这样那样的小心机,但是总的来说,都是朴实单纯的本质。在张爱玲的故事中,灵魂可以互相陪伴,但从来不会得到慰藉,人和人之间,皮相之间,是隔着一层叫做姿态的东西的——那华丽的旗袍,人人都说她塑造的这姿态美,她也为此背上了小资和浅薄的罪名,但是原来她缝制的这华丽的旗袍,却不仅仅是为了美而存在的,她其实的心思,却是用它来遮丑的。

铁凝曾经说过:“写小说实在需要‘大老实’。当然,‘大老实’是指创作者对文学本身的态度,没有这个‘大老实’的文学姿态或者说是文学态度,就没有谋篇布局、落笔行文的智慧,‘大老实’是一种返璞归真的新境界,是一种顶点智慧。”

在重读张爱玲的过程中,就想起这段话来,张爱玲这个人,作为一个作家,到底算不算有点“大老实”呢?因为在重读张爱玲之前,曾经读朱天文的《最好的时光》,看到里面引了张爱玲的话“我喜欢素朴,可是我只能从描写现代人机制与装饰之中去衬出人生素朴的底子。”然后她也说:“唯美的缺点不在于它美,而在于它美的没有底子。”然后,她又说:“以人生的安稳做底子来描写人生的飞扬。没有这底子,飞扬只能是浮沫。许多强有力的作品只能予人以兴奋,不能予人以启示,就是失败在不知道把握这个底子。”

其实也就是因为这段话,才有后来的重读,只是想撇开那浮沫,看看她是否真的认真去照着她自己说的话去做,努力的去描述人生朴素的底子呢。

这个底子到底是什么,要从文字上来讲起来还真真是啰唆。但从电影来讲就清楚得多,侯孝贤在拍《海上花》的时候,光就抽鸦片这一套动作,梁朝伟,刘嘉玲,李嘉欣这一大票人就练了很久,因为你不仅仅要会,还要忘记这些动作的存在,要让它化入你的骨髓,和日常的动作一样浑然不觉,而这,就是生活的底子。

据说练得最好的是梁朝伟,后来李安拍《色·戒》,也是领着陈冲等众太太到香港集体培训了十几天的麻将课。巧的是这两部根据张爱玲的作品改编的影视作品,可见张爱玲的作品最难把握的不是她华丽的文字,而是这生活的底子、点点滴滴构成的一篇小说的气息。而两个导演都是大师级的导演,他们这样的态度,就是铁凝所说的“大老实”吧。虽然文字和影像是完全不同的表达方式,但是“大老实”却是相通的。由此我想到张爱玲也是有些大老实的,虽然她是喜欢穿奇装异服的高个子的姑娘,虽然她也说过出名要趁早,虽然她喜欢比喻句,但是这些,并不等于华丽的旗袍下面,没有朴素的底子。

一般来说,搞文艺创作的,电影也罢,小说也罢,如果简单的划分,可以分为挖井型的,和挖坑型的,挖坑型的人写东西,会东挖一个坑,西挖一个坑,今天描写下岗职工,明天描写监狱劳改犯,因为他们没有生活的底子,所以只能靠变幻题材,变幻表达方式这种挖坑的形式来解决创作的问题,而挖井型的呢?顾名思义,就不多说了,所有的大师都出在挖井型的。

而张爱玲是挖井型的,虽然不得不承认,她能力有限,挖了个不半深不浅的井就搁在那里了,但是她的确是老实的挖井人,靠的是她有有限的生活的底子,做到了最大限度的老实,挖完了,她也并没有另外再去挖个坑,于是很多挖坑的人会跑来用“狭隘”两个字来评价她。虽然他们很多人这辈子也没挖过她那么深的井,但是她没有他们挖得多,这就是张爱玲的尴尬了,她的井不足以深得折服人心,却又不肯多挖几个与坑洞为伍。所以成了最让人有攻击和批评欲望,并且可以就手拈来的靶子。

在写了很多年的字以后,重读张爱玲,才开始明白,张爱玲这个人,她和她的文字,和她的爱情故事,实在是很统一的一个人,其实并不是什么哀怨女子的问题,而是这个人,本来就是这么老实的活法的一个人,她并不可悲,也不需要同情,她其实就是这么样的一个人。我不知道这是不是和那个大时代里,知识分子的风骨有关,但这份为文字者的骄傲和老实,我的确也在那个时代里的其他人身上看到过。有人曾经把张爱玲评价成那个时代的美女作家,可是她从来没有做到像我们这个时代的美女作家,甚至所谓作家一样,一本接一本的出书出到十几本,每一本都是在不断重复自己,挖坑都是一模一样的坑,相似的深浅,从来不换个方的圆的,她从来没有。她写完了,就完了。爱完了,就完了。做人,做文,都是这样。

那就老老实实的,完了吧。只是,当你谈到中国的近代文学史,你就是没法绕过这个挖井的女子。

■水木丁