

孤独者的互相指认

——评文珍新作《柒》 □华天韵

与上一代的作者从农村大量汲取创作资源不同的是,文珍所写的对象从来没有跳出现代都市生活。中国城市化进程的大潮使得“80后”、“90后”一代人的生活背景很少脱离城市。文珍笔下的世界,并没有巨型历史的宏大,而是以个体的生命故事为主要对象,但这些个体经验始终以城市生活作为共同的底色。文珍的写作与文珍的读者,代表了中国当代文学的一个显著走向,共同组成了今天中国都市文学生产与消费的重要环节。



“一个人在世界上成为他/她自己,也即更多可能性的不断脱落和失去。”

文珍在她最新的小说集《柒》的后记中,这样描述从上一本小说集《我们夜里在美术馆谈恋爱》出版到此书出版的3年间她对于人生的感受。《柒》是继《十一味爱》和《我们夜里在美术馆谈恋爱》后文珍在中国大陆出版的第3本小说集,由7篇此前发表于《十月》《人民文学》《单读》等文学期刊的小说组成。在《柒》中,文珍展现了一种与以往不尽相同的“热情熄灭”的走向:文珍关注,当一种轻盈的热情经历岁月和日常生活的磨损后,人们如何试图突出重围——往往是以挑战传统道德的方式,却又无往不在枷锁之中。

与上一代的作者从农村大量汲取创作资源不同的是,文珍所写的对象从来没有跳出现代都市生活。中国城市化进程的大潮使得“80后”、“90后”一代人的生活背景很少脱离城市。文珍笔下的世界,并没有巨型历史的宏大,而是以个体的生命故事为主要对象,但这些个体经验始终以城市生活作为共同的底色。文珍的写作与文珍的读者,代表了中国当代文学的一个显著走向,共同组成了今天中国都市文学生产与消费的重要环节。

在早期的作品中,如描写安翔路上麻辣烫摊的女孩和灌饼店男孩的感情故事的《安翔路情事》,文珍将自己置身于一个底层劳动者的位置,想象他们的个性,塑造他们的生活。但这种“正面强攻”的写法,却越来越被文珍自己质疑。她一方面想要触及“他者”,另一方面又深深地质疑“抱有目的性而浅尝辄止地体验他者的生活”,到底在多大程度上能反映真实,抑或不过是带有道德优越感的底层关怀。文珍收敛了野心,对自己的目标读者群有了清晰的界定,也借此界定了自己的创作范畴。在《柒》中,她不再试图僭越身份去为陌生人代言,转而书写自己族群的特征与他们遇到的生存困境:婚姻与不忠、师生间的暧昧感情、婚后爱情的消逝、夫妻关于丁克与否的矛盾。读者不难看出,这些篇章中的主角大多都是受过高等

教育,能够通过体面的工作自食其力,虽非金字塔顶端能够呼风唤雨的成功人士,但也并不需要为生活的基本需求奔走,日常生活中他们最大的困扰源于情感的波折与心灵的拘束。

在书写“自己的群落”的日常状况时,文珍的视角总是落在日常中的异常上。文珍对于异常的自然现象有特殊的嗜爱,这些异常现象作为一种隐喻埋伏在文本脉络中,预示着主人公与正常生活的貌合神离。这种逃离正常的心灵动向与表面平静的日常构成一种充满张力的拉扯关系。在《夜车》中,加格达奇在行政区划和地理区划的尴尬悖论中呈现出一种“三不管”、脱离历史步伐的特征,从而成为了一块历史与地理中的“飞地”;正是在这一块飞地上,一对经历了背叛、彼此伤害而行将离婚的夫妻,因为丈夫忽然查出的绝症而离开正常生活的轨道,不计历史地重温了一遍爱情。在加格达奇他们所体验到的爱情,正如加格达奇本身的飞地属性一样,也是他们人生经验中的飞地,在疾病的拖累下,他们反而实现了正常生活中从未实现的轻盈和超脱。在《肺鱼》中,沉默的妻子与饶舌的丈夫从不同的方面与生物“肺鱼”——这一能够在无水环境中艰难生存的鱼类——形成一种对照关系,妻子因过去而困在孤独中,丈夫因无法接近妻子而困在孤独中,他们本质上都是缺水的肺鱼。关于妻子的叙述是空白的,她是一张谜面就是谜底的白纸,没有答案却也永远没有回音,孤独被消化与她融为一体;而丈夫不停利用出轨寻找生命的雨水,但那些迂回策略从来没有让他更靠近理解妻子这一初始目标,直到最后他才明白尽管“雨一直下但真正的雨季永不会来”,他永远生活在孤独的干涸中。《开端与终结》中,文珍再次用“沙漠综合症”——一种在沙漠中因为孤独和长期见不到绿色而产生的抑郁倾向——作为楔子,隐喻现代生活中人的孤独,尤其是亲密关系中的孤独感。

如果说爱情是文珍笔下最主要的故事情节,那么孤独则是文珍所写人物最集中的特征。而



且这种孤独以心灵的疏离为最重要的动因,内核是强烈的优越感。换言之,这些人物都是骄傲的孤独者。因为骄傲,而自觉不合于人群;越是不合,越是希冀理解,从而有了孤独者在人群中的互相指认和抱团取暖。因为孤独带来的寒冷太甚,这种吸引力更加难以拒绝;在强大的吸引力作用下,跨越道德边界成为几乎是不得不为的举动。“孤独者的互相指认”成为了回旋于全书的母题式的存在。

在描写师生暧昧感情的《牧者》中,一个美貌而有才的女学生和有一个年轻有为的青年男老师,两人都自负于自己的才学,在芸芸俗人间彼此指认,互相欣赏,自比为“白鳍豚”或者“猛犸”,共享一种骄傲感和由此生出的一些暧昧不清的情愫。以绘画界为故事背景的《暗红色的云藏在黑暗里》中,女主角曾年轻有才、对艺术抱有纯粹的热情,由此与没有真才实学、汲汲求名的圈内人区隔开来。这种暗藏着清高的区隔感使她格外重视与薛伟的友谊,他们由一个专业名词“超具象主义”而互相指认,逐渐成为了互相帮助的画友。她几乎是一厢情愿地相信薛伟正如他口中所说的那样,与她共享着同样纯粹的热情。但

这些幻想很快被现实打碎,事实证明薛伟不仅跟她“相像”,更和广大汲汲名利之徒相似,前者的真实与否已经难以辨别,但后者却是铁板钉钉的事实。曾今从孤独回到孤独,咀嚼着一种指认失败的复杂况味。文珍在最后也点明,曾今“自以为是的善良和优越感”就是罪魁祸首。《开端与终结》中,季风与许凉之的婚外情同样来自于两者因为相似而指认,季风描述许凉之是世界上的另一个自己,神奇地拥有共同的优点、缺点、不为人知的古怪癖好以及人群中“一模一样的孤单”。

这种骄傲的孤独者或许是文珍从自己的性格衍生所得,并在她的笔下得到了进一步的放大。这些相似的个性一方面有力地构成了一组极富个人色彩的人物群像,另一方面也因为性格上的相似度太高而限制了文珍创作的丰富程度。小说家从自身衍化人物当然无可指摘,这是增加人物细节与真实度的重要途径,但不客气地说,仅仅局限于类似的人物,却也在一定程度上限制了创作的可能性——仅仅以人物换一个职业身份但却以相似的性格作为情节的主要驱动力,并不能满足一个读者的全部期待。

在前两本《十一味爱》和《我们夜里在美术馆谈恋爱》中,文珍在部分篇章中有意地进行了文字风格的设计。比如《气味之城》与《录音笔记》,两者在文笔风格上高度相似,分别选择了嗅觉和听觉两个角度,进行极度细腻和极度铺陈的描写,如同一个用无限多大特写镜头构成的短片一样,具有高度的风格性和实验性。在这两篇风格强烈的小说中,文珍最大化利用了自己的长处,即细腻感知力和描绘细节的笔力,无疑是令人印象深刻并且难以忘怀的尝试。但在新作《柒》中,文珍似乎抛弃了这种刻意的风格设计,转而将一种自然的叙述风格运用到了全书。这种自然的笔调,好处在于“用舍由时,行藏在我”,雕琢感轻而流动顺畅,读者可以跟随作者的书写、人物的情绪流转,达到一种同步。如《风后面是风》中的一段:

有人可恋就变得骄傲和自以为是。水变清天变蓝雾霾都变清新。一旦失恋又开始怀疑人生自我价值无限贬低。蛛丝儿结满雕梁,绿纱今又在蓬窗上。说什么脂正浓,粉正香,如何两鬓

又成霜?至此,恋爱癌晚期患者假装着破红尘。不可救药的爱情宗教迷狂人士转向其他信仰。乱哄哄,你方唱罢我登场,反认他乡是故乡;甚荒唐,到头来都是为他人作嫁衣裳!究竟是为为什么,落魄人跟跑行至中段,曲终人散之际,居然还能留下那么几个硕果仅存的老友?我该为此专门感谢上帝。阿门。都是虚空,都是捕风。

文珍的叙述在这里达到一个小高潮,她的语言的力量鲜明地显现了。《红楼梦》《传道书》作为话语资源被自然而然地化用,错综在如“恋爱癌晚期”这样的新词汇中,但却并不觉得突兀,反而富有感染力。当然,这种自然的风格也并非毫无代价,其代价就在于牺牲了一种鲜明的、以《气味之城》和《录音笔记》为代表的个人文风。或许是文珍的文学创作理念所带来的改变,她似乎不执著于对小说的形式作内部的创新,也不执著于语言上的刻意控制,相对于《气味之城》与《录音笔记》的“精工”,《柒》中的篇章在语言和结构上显出了一种“松弛”。当然,在篇与篇之间尚有区别,《夜车》较为克制,而《开端与终结》则最为“倾泻”。这里所说的“倾泻”,最以“松弛”为特色:顺畅、流淌、无所不包,最强烈的感染力与最粗粝的打磨程度同处其中。过于“松弛”有时也会显示为语言上抵抗外界影响的能力较弱,如《开端与终结》中:“打住,这太酸了。我说:你下一句话就该说,世间上所有的相遇,都是久别重逢了。”“并学习那些爱情小说的女主角,用指尖轻轻划过他的轮廓。”可以看出,文珍的确受到这些网络“酸话”的影响,同时又保有一定的反思和自嘲,最终就呈现为这些姿态略有一些“扭捏”的话语。

文珍在采访中曾表示,写作之于她,是“生之欲望自我表达的本能”。以文珍的笔力,顺从这种表达的本能,描摹出更多动人的短篇小说,绝不算难事。文珍需要警惕的,恰如本文首句所引,是创造过程中“可能性的不断脱落和失去”。所以更加令人期待的是文珍如何不仅仅依靠本能的“倾泻”,用一个更大的叙述结构以及控制度更高的文字风格来完成一部长篇。这对她将会是一个挑战,同时也是一个巨大的成长点。

(作者单位:北京大学中文系)

声音里的爱怜

——为汪玥含《沉默的爱》写的序

□李蔚超



汪玥含

“我喜欢你是寂静的”,爱文艺的人都晓得智利诗人巴勃鲁·聂鲁达的情诗,恋人的安静,是欲语还羞似的那一低头的温柔,是心有灵犀的默契。少年的沉默则让人有些忧心,一派天真、活泼跳脱的孩子是讨人喜欢的,大人喜欢他们看什么都好奇的劲头,脆珠子似的童声笑语,落在我们的心上,是废墟上洒落的阳光,枯井里飘进的雨丝——他们唤醒了我们“人之初”的记忆。谁会喜欢沉默寡言的孩子呢?

沉默的少年倔强、脆弱、别扭地站在汪玥含的面前,准确地说,汪玥含发现了沉默中的他们。在被视作汪玥含的代表作《乍放的玫瑰》里,少女佟若善沉默着,汪玥含驻足,她聆听着少女的心声,随后,小说家以优异的文学才华,连带怜惜与同情之心,释放了少女丰富、滚烫、奔放犹如浪漫派诗人一样的内心独白,小说在截然而止的对比中形成了隐喻——少女的心灵那样地痛苦、惊惶、错乱,在文字中发出了如此惊人的滔滔不绝长达百字的洪声,于是,有观察者为她的小小说命名“心理小说”(崔昕平语);然而,那洪声只是因禁在心屋里的呐喊,成人世界和同龄伙伴根本无从听闻,他们只是漫不经心地扫过苍白、沉默和怯懦的少女。小说中,没有任何一位成年人耐心地接近沉默少年的内心,父母的垂问至多事关成绩和生活费。相信生

在中国的儿童文学界纷繁多元的讨论中,我们常听到一种担忧:中国是否有适合少年人阅读的少年小说、青春小说、成长小说?中国是否有为青春期的少男少女写作的作家?不是出自与他们同龄或刚刚走过青春期的“学长”之手,而是有思想力和艺术能力的成人作家,以青春期成长为观察对象的专业创作。在新时代的特殊成长环境下,今天的少年享有前几代人难以想象的优渥物质生活,同时,他们也面临着新的成长挑战和竞争压力,他们复杂的内心世界和情感状态,需要一种个人宣泄和回忆之外的表达乃至引导。

活中沉默的少年并不占少数,相信我们的耐心并不比小说中的成人宽裕多少。汪玥含是痛下决心的作家,她的“乍放的玫瑰”,不是一般意义上的隐喻,它不是初初绽放的美丽青春,而是义无反顾地在美好的青春里爆发并毁灭。

请不要误会。汪玥含的小说并不是“暗黑系”成长小说,不是英剧《皮囊》,不是《麦田里的守望者》,她还真没有成人文学作品流行的颓废、虚无和犬儒的调子——当然,汪玥含的成长小说更不属于“治愈系”。阅读她的小说,那感觉就好像夏日里光脚踩过海边的石滩——砾心。这也许与作家的笔尖爱流连在少年纠结阴暗的内心有关,我并不意外地在汪玥含的新作《沉默的爱》中看见这样的细节:

“我发现林蒙有一种表情,那种表情让我永生难忘——那是一种世界上最孤独的表情,它脆弱、卑微、低下,仿佛一粒尘埃,它随时会被时光或者任何一种势力大一点的东西把它弹走,那种表情此时此刻就停留在林蒙的脸上。他的脸上没有眼泪,而是布满了那种类似猥琐的表情,那种让我一看就无比心痛又无比憎恨无比厌恶无比恶心的表情。”

像居高临下的道德“法官”似的“我”是小说的少女主人公,有着尘埃表情的男人是她的父亲。乖戾阴郁的少女形象,是

不难辨别的“性格二重组合”的写法。20世纪80年代至今,刘再复先生的人物“性格”论在文学界落地生根,瓜瓞绵绵,生长出无数的果实。在他看来,人物的个性需要二重组合,美恶并举,美丑混绝,在矛盾统一的联系中,文学人物方能呈现真实而有魅力的状态。有限度的人性“丑”与“恶”,使人物性格复杂而立体起来。当然,“恶”的程度,“恶”的内涵,“恶”的方式,则把握在作家的手中。许多时候,我们在成人文学中读到的“恶”,是难辨的欲望,是“厚黑”的政治,是恋己的孤独。那么在儿童文学和青春小说中,作家如何处理少年的内心和情感呢?我们清楚,青春期的少年性格不可能是单一的善与美,他们复杂、多面,有时变化无常。如何呈现美之外的另一重性格,是儿童文学作家在文学性、教育伦理和人文关怀几重维度中的艺术选择。作为科班出身的作家——毕业于北大中文系的汪玥含,她对20世纪80年代以来的文学技法无疑是熟稔于心的,她将文学法则、个人经验和对儿童文学的理解融汇,自觉运用于少年成长小说的创作之中,她勇于探看少年人心中的暗处,这使她的小说在当下儿童文学界显出了独特的艺术品貌。

《沉睡的爱》里,少女林珈生了成人大概不易理解的“病”,恐人症、脸盲症、名盲症——在父母婚姻破碎的家庭中,敏感早

慧的少女冰封起自己的世界,她的“恶”,是尖锐、刻薄、自私与冷漠,与之相配的是汪玥含的叙述腔调。她讥诮、自矜、傲娇、略显造作,同时又裹着不察觉的孤独、矛盾和怯生生,她的腔调如此肖似少年人纠结敏感的内心,我们很难真正厌恶这样的少年,在汪玥含的腔调中,我们察觉到她对少年成长伤痛的爱怜。

与汪玥含以往的成长小说略有区别,《沉睡的爱》的叙述动力来自少女如何唤醒心里“沉睡的爱”,如何在生活中发现爱并习得爱的能力。仍然对照刘再复先生的理论,少女林珈正是刘氏所谓“层递型性格”,也就是说,性格从纵的方面逐步发展,有逐步演变转移的过程,性格因此得以丰富。成长小说中,性格层递似乎是题中应有之义,就像不长进,就算不上“成长”似的。然而,刘再复所说的性格丰富不是简单的性格变化,而是以历史的或现实的外部冲突为动力的,正如他以高尔基笔下的“母亲”尼洛夫娜为例,在历史的洪流中,人物性格的丰富代表着成长的完成,更大意义上隐喻着历史的进程。《沉睡的爱》显然不处理宏大的议题,尽管如此,任谁也不能轻易判定,汪玥含处理的议题——那些站在她面前的沉默少年的心声声语,就是微不足道的。

这就好像如果哪位成人作家写了一个“恐人症、脸盲症、名盲症”的人物,我们这些胃口刁钻的读者难免哂笑几番,然而,我们却不能轻易地同等对待汪玥含笔下的沉默少年人,她唤起了我们对尚无法自我保护的人生阶段的怜惜和痛感。少年少女,他们如此敏感而脆弱,微小的伤害,如同经过了最为纯净的心灵放大镜,被放大到足以伤害到镜片上方的眼睛的重创,甚至毁灭了那些年轻的生命。我们这些长大成人的读者——在这样的文字下——才恍然有所悟,原来在我们蹉跎过叫做“成长”的河流时,那些被强大的“遗忘机制”压抑下去的成长之殇忽然间被唤醒,星星点点浮出水面,原来在我们身边,在那些默然不语的孩子们的心理,也许正在响着委屈和困苦的洪声。成长并不是美好而无忧的,也许是异常残酷的。或可以说,每一位优秀的儿童文学作家,如果他们愿意关注成长创伤的话,他们都将成为文学化的弗洛伊德。

面对汪玥含,我感到困惑。我不清楚汪玥含如何“青春永驻”。她的文学时刻是人生的“早晨”,她的小说是“青春故事”,她的讲述语调是“青春期状态”,亢奋、迷惘、矫情,极致地痛和极致地欢喜,她无疑属于擅长保存和还原青春经验的作家,小说中,她孩童般地回到青春期,体认并呈现青春痛感。彩云易散琉璃脆,青春、爱情、理想这样的美好事物总是转瞬即逝。人到中年,事过境迁,回望青春的茶靡,虽也感伤,也怅然,然而,成人作家们总会让他笔触众生冷也好热也好,一地鸡毛把日子过下去。青春小说不然,它们决绝地将最美的、最极致的故事留给青春年华。“青春永驻”的汪玥含告诉我,什么是“为孩子写作”,怎样是“面向青春的文学”。汪玥含的作品,正是在残酷的“成长”河流的两岸,架起了一座沟通和摆渡的浮桥。

当然,这不是一本完美无瑕的小说。为了获取叙述动力,作家让姐姐林珈为弟弟苏墨讲电影《上帝也疯狂》的情节,讲述电影,也成为姐弟两人冰释前嫌、敞开心扉的叙事转折点。也许,生活中确有此类情节发生的可能,然而,让两个少年人在医院的密闭空间里一次次讲述一部电影,并不是充满文学想象力的最佳选择。两颗敏感脆弱的心灵互相贴近敞开的过程,那原本应该是小说最华美的篇章。也许,那正是一位优秀作家对一般意义上“青春状态”的超越。

在中国的儿童文学界纷繁多元的讨论中,我们常听到一种担忧:中国是否有适合少年人阅读的少年小说、青春小说、成长小说?中国是否有为青春期的少男少女写作的作家?不是出自与他们同龄或刚刚走过青春期的“学长”之手,而是有思想力和艺术能力的成人作家,以青春期成长为观察对象的专业创作。在新时代的特殊成长环境下,今天的少年享有前几代人难以想象的优渥物质生活,同时,他们也面临着新的成长挑战和竞争压力,他们复杂的内心世界和情感状态,需要一种个人宣泄和回忆之外的表达乃至引导。在图书市场明显偏向于童书、低幼和小学阶段读者的情况下,汪玥含选择探索一条青春小说的路,而这并不是一条轻易而取巧的途径。愿她一次次地超越。

(作者单位:鲁迅文学院)