

## 对话:文学是书写时代巨躯上的苍耳

鲁敏 行超

我所理解的文学,是以苍耳为主要聚集点,苍耳就是我们人类,它柔软,有刺,有汁,有疼痛与枯荣。最为理想的作品,是从这些小小苍耳的身上,感知到特定空间或时代的流变,流变中的冷酷与滚烫、对个体的推送、佑怜或伤害,感知到那既属于时代、又属于人的爱与哀。

我对毛茸茸的幽微地带有兴趣,这些越轨者,就特别富有重叠、交叉、易变的心理区域,他们是大时代下有自选动作的小苍耳,集中笔力于他们,有可能会以特别的方式获得与巨躯的共振——这种“在别处”的心态,我认为就是人与时代的“共振”之一种。

行超:我记得《六人晚餐》刚出版的时候,评论界有人认为,这部作品在个人命运、内心起伏以及人与人的关系等方面刻画得很出色,但是没能充分写好转型时代这样的历史背景。“如何处理个人与时代的关系”这个问题多年来似乎一直困扰着“70后”、“80后”作家们,时隔多年,你怎么看待自己的这部旧作?对于这个问题有什么新的认识?

鲁敏:个人与时代的关系,打个比较老土的比方,我觉得人就是挂在时代巨躯上的一只只苍耳。时代行走跳跃,苍耳也就随之摇晃、前行,也不排除在加速或转弯时,有少许被震落到小道上……我所理解的文学,是以苍耳为主要聚集点,苍耳就是我们人类,它柔软,有刺,有汁,有疼痛与枯荣。最为理想的作品,是从这些小小苍耳的身上,感知到特定空间或时代的流变,流变中的冷酷与滚烫、对个体的推送、佑怜或伤害,感知到那既属于时代、又属于人的爱与哀。

但由此也常形成一种目的化的理念,认为时代巨躯的起伏轮廓、激荡风云乃是文学的大抱负所在,区区苍耳不过是切入点与承载物,它们的悲欢离合再精彩总归也是小了的、失之精微毫末,对张爱玲、汪曾祺就常见这方面的婉转批评。我倒觉得,苍耳从来都不是挂在虚空中或无缘无故、孤零零的一枚,哪怕它从巨躯身上掉落下来了,依然有它掉落的姿势与价值,所以问题的根本可能还是,我们能将苍耳写到什么程度。

就像大家常常会说到,“70后”这一代的写作,总写小人物,太过生活流、琐碎化,缺乏大格局,缺乏历史意识与厚重的精神维度,这确实需要进行讨论和反思,比如,苍耳本身的典型性与提炼度不够,呈现为过分随意的个性化写作等。但若换一个角度考察,这一代人的文本气质与他们所书写的苍耳们,那些琐碎微渺精致、与宏大理想英雄主义的决裂,所折射出的不正是其所处的外部社会与时代的某些特征吗?

从这一角度来看,《六人晚餐》正代表了那一阶段我对个人与时代关系的一种理解。这六个人的相互关系、伦理取舍、起伏路线,是受制并折射出时代风潮的,但我并不会去特别的强调这一点。做资料时,我搜集了所涉产业重组、国企改革、关停并转、下岗分流

等许多资料,但我不会打呼哨一样地在文本里让它们有意出声,最多会暗中撒一两把小豆子。我更想竭尽全力去创造的,是“晚餐”桌上那六只苍耳在其时其境的、来自末梢的颤动。

但在现今,我又觉得,个人与时代的关系,真的有主次、有依附吗?有这样泾渭分明的孰轻孰重?天地人当是合一的吧,并不需要把时代与个体提炼出来分别计算比例与权重。比如我们看《苔丝》《老人与海》《安娜·卡列尼娜》,包括《鼠疫》,就算加缪特意虚构了一个黑色时疫的社会背景,但其真正的着力点,还是某种困境中人性的软弱或力量。而与此同时,你在所有这些人物身上,又能看出性别、阶层、伦理、宗教等在人类文明洗礼下的不同进程。苔丝、老人、亚哈船长,如到了另一时代或国度,就会是另外一个故事。

厚颜说句有点托大的话,我写《奔月》,也是在这个方向上做出的一次小小的实践,让小六去置于特定情境(自我出奔),从中呈现人性中委琐与飘逸的永恒矛盾,但这必定是属于当代中国都市女性的“这一个”,小六的行动与逻辑不会是嫦娥、娜拉、爱玛的。

从《六人晚餐》到《奔月》,也差不多算是不同阶段我对这个问题的理解。

行超:你好像一直对于“越轨”有很大的兴趣,从《荷尔蒙夜谈》到《奔月》,你的写作风格与之前相比有了一个明显的转折,似乎更“大胆”、更“果敢”,一种天性中向往的生命自由、生活自由与写作自由被释放了出来。为什么会有这种转变?

鲁敏:是啊,还有同行跟我开玩笑说这是中年变法,谈不上。我对写作既有职业化心态,也有偏执的倚重,重到本命所系的地步,这心态并不很好,但也可能正因为是这种的心态,写作会相当直接地反射出我对生活、生命和“我之为我”的胡思乱想。

譬如在现阶段,好像对生活本身有种崇拜与热爱,因热爱而愈加不可忍受它的平庸、麻木与一应之定规。因此,我会有意注目,并以欣赏、挖掘和怂恿的眼光去注目“越轨者”,我希望通过他们来表达和丰富我对生活的热爱,表达这激越而伤感的中

年之爱。从写作层面看,这也会使我选择放弃平缓、老熟、节制、雅正等审美方向的权重——当然,写作时并无这样的谋划,谋划不了的,只是在回看时,才会发现一些煞有其事的轨迹。

行超:在小说《奔月》中,小六以身试法地证明了在现代社会中,个体的人可是“无处可逃”的。很多年前你曾经写过一篇中篇《细细红线》,与《奔月》处理的是类似的问题,某种程度上都是对“在别处”生活的幻想与向往。写作对你来说是一种对现实的逃逸吗?

鲁敏:写作有平衡和对冲世俗的功用,所以常有人用它来做钟形罩与隔离区。对我来说,倒不是这样,这是我的职业与志向所在,假如真有逃逸之心,反而会远远地离开写作吧。

那我为什么又会开足马力地写类似那样的逃逸者、越轨者呢?其实我想通过他们来表达我对生活和世界的感受,这个感受有些是发自我内心,但更多会考察他人与外部世界,在内部与外部之间寻找共通性。我对毛茸茸的幽微地带有兴趣,这些越轨者就特别富有重叠、交叉、易变的心理区域,他们是大时代下有自选动作的小苍耳,集中笔力于他们,有可能会以特别的方式获得与巨躯的共振——这种“在别处”的心态,我认为就是人与时代的“共振”之一种。

行超:小六的失踪反而给了身边的人一个重新认识她的机会,不管是贺西南还是张灯,在寻找小六的过程中,都完成了对这个“熟悉的陌生人”的重新认识。现实生活中,一个人的身份、职业、社会地位、人际关系等往往会遮蔽这个人的本性。小说最后连续几个“小六快跑”,“她总算是实现了她的梦想了啊,随便哪里的人间,她都已然不在其中。她从固有的躯壳与名分中真正逃逸走了。她一无所知,她万有可能,就像聚香刚生出来的那个婴儿”。对于小六来说,与其说这是一次回归,不如说是一次重生。从这个意义上讲,“失踪”,或者说“出逃”是不是一种对现实的消极抵抗?

鲁敏:“出逃”“失踪”,是消极抵抗吗?我恰恰认为小六是到目前为止,我笔下最为

勇敢、最具自我意识和行动力的一个女性形象,她敢于打破哪怕并非一无所错的现状,去实践那个曾经涌上所有人心头的大胆妄想,她冲破了本分、责任、亲情、血缘、伦理、道义等几乎所有人的定规与约束,奔往那无可参照、万劫不复的地带。

所以我并不担心人们会从书名联想到嫦娥,因为小六完全是现代和当下的异质的嫦娥,她同样想摆脱世俗与人性的重力,追求本我的发现与飞升。这也就是社会发展到现在性文明阶段的一个特征,是人类在走过了生理、安全、社交、情感等需求之后的更进一步:对自我的确认与探索。

行超:费尽心思策划了一场“失踪”的小六最终还是选择回到自己原来的生活,但是这时的现实已经完全改变了,她的丈夫、情人、母亲以及周遭原本熟悉的一切,仿佛都换了个样子。小六最后还是回来了,乌鹊也不过是另一个南京。那么我们是否还要追问这场“失踪”的意义?

鲁敏:《奔月》出来后,关于小六“出逃”的意义所在,是被探讨、也是被追问得最多的问题。从这些问题其实也能看出我们对长篇文体的考察与度量标准,比如说:对“中心思想”的期待。大家一起跟着主人公小六辛辛苦苦地出走、折腾了一大通,然后又回去,又没回得来……请问你到底想讲什么?要证明什么或得出什么结论吗?如果我说,没有啊,我并没有确定和高明的结论。啥?没有,这显得好像很不合理。

好吧,于是我接着说,我想表达的就是这种不可概括和终结的人生迷境,因为人生不是数学题,并没有最终答案——就算有,是读者自我达成的,是我提供的这部分,与你的个体经验碰撞后的结果。这会让一部分人觉得明白了。

但还有一部分,仍会显出不满足的目光。于是我只好进一步阐释(我很不喜欢这样说得太多):我写的是人们终身的角色困境,写的是生命与生命相遇的虚无与偶然;写的是作为人,即使在异度时空之下也永远无法挣脱的本来面目;写的是我们这短促一生里,对另一条“林中捷径”的不可确证与不可触碰……

人们对这样的回答满意吗?也不尽然。所以你看,这里还包含着另一个阅读上的偏见与傲慢:结局期待,并且是偏暖调性的期待。他们总是希望看到人物的攀升(而不能忍受对原点的回归),感悟与收获(而非无悟之感、不获之获),希望看到从无到有(而不能接受从有到无)。

所以,与其说追问《奔月》里小六出奔的意义,不如先追问一下我们对长篇的审美维度,我们对终极意义的痴心妄想,我们对存在与虚无的定规之见——譬如,我恰恰就是以虚无的终场,来表达疼痛存在的自我。

行超:你曾在多个场合提到自己对于虚妄、荒谬等等不可言明的偏爱,比如“我偏爱不存在的荒谬胜过存在的荒谬”;“以小说之虚妄来抵抗生活之虚妄”……可是从你的小说写作手法上看,你应该是一个不折不扣的现实主义作家,你怎么看待这“虚”与“实”之间的矛盾和关联?

鲁敏:粗暴地概括下,这虚与实,可以说是灵与肉的关系。小说内部的灵的部分,我常常有点形而上的探索性,因此有虚无的灰调感。但肉,即及物的写作内容与技术手法上,如你所说,是不折不扣的现实主义写作。

最近我重翻了下萨特的《恶心》和陀思妥耶夫斯基的《地下室笔记》,你看它们,灵是形而上的,肉(即文本主体)亦相当枯槁,是寓指化的。这样的写作,对作家和读者都有着太高太高的要求,我还做不到。当然,我们也会看到,像萨拉马戈的《失明症漫记》、卡尔维诺的《我们的祖先》三部曲,则是用传统叙事手法来写现代性内核的。他们教会我很多东西。最主要,现实主义手法对现阶段的我来说,的确更得心应手,这也是从“我能”的角度来考虑的。

那么矛盾有没有呢?有。比如有一些读者,有时会对这两个看起来像是两个风格的灵和肉感到迷惑。以《奔月》为例,读者就会用现实逻辑来与我探讨:一个人用别人的身份证,能在外头混两年?或者,那个警察太不负责了,怎么能劝她不要回去呢……情节的隐晦或人物走向的设计,对写作者和读者都是考验,也是阅读契约中最为微妙的一部分。

因此,为了中和这两个方向,也为了不断地提醒读者:我写的不是完全的“现实主义”,我在《奔月》里特意置放了许多极为戏谑与荒诞的细节。比如“给亡灵烧纸钱”、“家族遗传症”、“失踪者家属联盟”等等,以此来间离和软化虚实之间的冲突。

行超:写《奔月》的故事似乎是你多年来的一个心愿,小六的心病多年来也时时困扰着你。写完这个小说,这种困扰减轻一点了吗?

鲁敏:《奔月》确实是我惦记良久、终于得偿的一次写作,但咱们前面也说过,不论什么主题,包括《奔月》,一定是我的内心思绪与外部之间的化学反应,一次写作,就是对一个主题的开拓、挖掘与感恩。小说《奔月》了,我反而落地了。新的主题,又将在混沌中慢慢地缠绕上来。我耐心地等待着。



《山河袈裟》的作者是带着自己的病、自己的罪、自己的耻,开始这场不同寻常的写作的。他说:“《山河袈裟》我写了10年,是我的口供、笔录、悔过书。”罪犯般的口吻,给予了《山河袈裟》刑事卷宗一样的重量。一个作家的罪,会是怎样的罪?

答案只能在书中找到,这本书首先拥有一个迷人的名字。作者将“山河”这个辽阔的空间名词与“袈裟”这个修行道具组合在一起,也就将自然的沉重与人的薄弱组合在一起,将空间的辽阔与人的局促组合在一起,将静与动、永恒与一瞬结合在一起。这是一幅“独钓寒江雪”一般的构图,在这一构图中,“山河”对于披袈裟的那个人而言,既是一种阻碍,也是一种成全。

书名所隐含的强烈形式感,同时也影响了作者的行文。书中选录的文章,无一不是以下行形式的变格:简短平实的叙事,被猝然到来的风暴般的震惊瞬间悬吊了起来,继之,水淋淋的抒情降落了下来。这种类似的体验我们在波德莱尔那里见到过:从她那像孕育着风暴的铅色天空/一样的眼中,我像狂妄者浑身颤动,/畅饮销魂的

## 抒情的回声与叙事的分娩

——评《山河袈裟》 □ 贾 想



我们遭遇了一个奇特的文本,它坐落在散文的群山之中,却隐秘地孕育着叙事的溪涧。它的作者披着修辞的层层袈裟,僧侣一样在山河之间奔波,看上去只是在赞颂众生,其实却是在疗救自我。

两种修辞都需要作家葆有敏锐的感官与心灵。在普遍双目呆滞、耳根壅塞的当代人之中,这样的人是稀罕的人种。

最具形式感的,是这些要命的瞬间所催生的抒情段落。这些段落完美贯彻了李修文所熟稔的回声的修辞术。这种修辞术似乎是“赋比兴”的现代变体,极为擅长将瞬间感知弥漫为长久的感受,将单一情感散放为丝丝缕缕的情绪,时而点染,时而泼洒,长短不一,浓淡相宜,同时冠之文章以古代散曲般的韵律。譬如他写看戏的体验:“一切开始在微小之处,且未拼死拼活,但这微小却激发了两个阵营:他凉了,我热了;他在如火如荼,我却知道好景不长;她莲步轻移,我这厢敲的是急急锣鼓;她在汗汗淋漓,我看了倒是心有余悸。”

这还是寻常技法。再看他写雪后的净景:“当此天地不分之时,当此言语无用之际,欲望和苦楚被包藏起来,不堪和耻辱被包藏起来,那折断过的损伤过的,一夜之间被暴雪治愈,再也不露端倪;无论是黝黑的铁轨,还是枣红的马匹,谁要是从白茫茫里现出了身形,谁就是可耻的。”

抒情如水一连绵绵而不可分割。李修文在此表现出对于相似性的极度崇拜。试看,“欲望”、“苦楚”、“不堪”、“耻辱”,其实都是一个换喻轴上的词:欲望诞下了苦楚,苦楚引起了不堪,不堪又恶化为耻辱;反过来也造成一样的语境。句子之间也是一样的关系:前一句的指涉将我们引渡到后一句,后一句的隐喻又将我们送回前一句的怀

中。于是我们被抒情黏住了,或者说困住了。词与词的回环、句子与句子的回环,一个个小回环最终首尾相接,构成了抒情段落的大回环、大叠韵。如山间猿啼,空谷鸟鸣,修辞被修辞的回声所收纳,抒情又被抒情的回声所拥抱。于是,大量寄生式的隐喻句子被繁殖了出来。

此时,引起抒情冲动的那个风暴的瞬间,那个戏剧性的叙事情节,已经不再重要了。那不过是盛大的抒情演出的一张入场券。李修文并不迷恋一个高潮的点,他迷恋的是高潮所激发的层层涟漪,是一朵花逐次绽放的撩人的花瓣,是漩涡形态的泛滥的美。比如《阿哥们是孽障的人》里面的那首花儿,在结尾处一唱三叹,漩涡一样收紧又扩散,拼命地加剧文字那“磨人的内伤”,直使得语言粉身碎骨,化为尘埃,“消失在神赐的漩涡里”才罢休。这是弥散性的阴柔美学的产物,催生的是南方梅雨时节那种靡靡的快感。他遵循的美学原则是“离形而取意,得意而忘形”。那风暴的叙事性瞬间不过是“形”,注定要被遗忘。李修文迷恋的实在是“意”,他要在“意”中漫步、踟蹰、彷徨,乃至痛哭。这一切,堆叠起了一片情感与幻想的“山河”。

我说过,这“山河”对于披袈裟的那个人而言,既是一种(风格上的)成全,也是一种(叙事上的)阻碍。当一个天生的散文家立志写小说的时候,这种阻碍便出现了。而李修文恰恰就是这类人。他在多篇文中坦率地谈到自己写作早期的困境:我写不出小说了,一个字也写不出来。故事的结局总是如此:他不得不背叛了小说这一文体。在背叛的同时,他也给自己定了罪:叛国罪,背叛了真正的写作之国。《山河袈裟》就是赎罪的产物。造成这一切的根源,是语言的困境。在《别来春》当中他说:“我遭遇的所有问题只有一桩,那就是语言的丧失”。叙事性语言的丧失,让写小说出身的李修文感到了前所未有的耻辱。他的叙事便秘了。在这个时候,《山河袈裟》当中的抒情便充当了中医学的疗愈——来回抚摸、反复按压、层层药膏的渗透……回声的修辞,恐怕便是这样产生的。所以李修文才会说:“写下它们既是本能,也是近在眼前的自我拯救。”

但同时他又说,“时代流淌得是多么急速,我宣誓和效忠的事物(语言)正在一点点碎裂,全都

化为了面粉。”因此,这本书暴露的其实不止是李修文一个人的问题,更是当下小说写作者普遍存在的“形式失语”问题。作为一种悠久的古典叙事性文体,小说越发展难以找到一种有效的结构、有效的“主义”、有效的语言,去反映他们所经验到的疾速崩塌瓦解的生活。反倒是依赖瞬间联想与修辞术的散文,尚能作为一种暂时不太合适的容器,盛放我们的生活经验。

这些经验在散文中只能是故事片段或者视觉镜头的形式出现。比如《长安陌上无穷树》当中,生病的老师给同样病重的孩子上课的场景;《她爱北京天安门》当中,小梅对警察说出质朴遗憾的情节。遗憾的是,这些叙事没有通过完整的结构展开,情节没有走向情节,而是走向了柔弱的抒情。于是像射向水面的子弹一样,叙事的力量无声消逝了。

类似的困境也曾发生在普鲁斯特身上,写作的戒律也折磨过他。同样立志成为小说家的普鲁斯特,整部《追忆似水年华》不过是对未来小说写作的漫长准备。他在这部无止无尽的著作中,一边擦拭着自己写不好小说的耻辱,一边通过感官的全部力气,盲人摸象一样摸索着另一种叙事形式的外形。阴郁的失败作为一种神秘性的哮喘,时刻萦绕着虚弱的普鲁斯特,打击他,也激励他。他迟疑着,但不知道这时整个西方的文学形式史也在跟着他迟疑。当《追忆似水年华》最后一个字写毕之时,普鲁斯特卧室中那群蝙蝠般的失败终于一哄而散,而与此同时,形式史也朝着崭新的向度流动起来了。本雅明这样描述这个动人的分娩时刻:“当米开朗基罗在西斯廷大教堂的天穹上画《创世纪》时,人们看见艺术家站在脚手架上,头仰在身后作画。在马赛尔·普鲁斯特那里,我们看到同样作画的脚手架又一次升了起来:它就是他的病床。在这张病床上,普鲁斯特诡秘地将他的笔迹布满了不计其数的稿纸;他将它们举向空中,仿佛是在庆祝他那小小宇宙的诞生。”

在《山河袈裟》当中,我听到了抒情群山的回响,也听到了叙事难以流动的阵痛。也许,我们需要学习那些等候在产房之外的父亲:将这阵痛视为新生命分娩的必要仪式,从而坚定地等待下去——满怀耐心,当然也满怀怀着激动。

(作者单位:北京师范大学文学院)