

本期话题:

“80后”,我的表达



□ 颜歌

是什么样的小说

我最终想要完成的是一部可以压在我坟头上的小说。这句话我在各种场合不厌其烦地说了又说,在回答了“为什么要写小说”“什么样的小说家是我想要成为的”之后,得出这样的结论自然而然,并且它的意义也是显而易见的——我的生活就是我的小说,我的小说最终将完整表达我全部的生活,我们共同呼吸完人生的最后一口气,它就被压放在了我的坟头上,它就是我——它不一定是一部伟大的小说,甚至可能将不是好的小说,但是它就是我自己。

当然,它最好是一部不那么糟糕的小说,这就必须要涉及在小说这门平凡朴实的手艺中的一些基本技巧。另一方面,在我看来没有好的技巧或者不好的技巧,只有是否能被个体驾驭和控制,以及同作者本体充分融会的技巧。

首先是小说的题目和人物的名字。假设小说是需要解密的,那么最好不要让题目或者人物名字成为解读它的钥匙,否则阅读的价值和快感都将大大缩水。这里面的具体意思是不要直接给出实际的内核,或者使用立场过分鲜明的形容词——它们最好不要表达出一种倾向、一种整体气质,如果一定要有,也最好难以被简单归纳为好或不好。

小说家最好在人物的名字上藏住自己的秘密,不要让人发现这部小说的总体气质、走向,以及人物的性格、命运在作者心中占据的分量和位置:一个男人可以叫张三,但又最好不要是张三,因为“张三”就意味着作者可能将某种先锋、戏仿和后现代的方式来处理这一部作品,他应该是叫做张涛、张超、张红旗等等——在姓名上反映时代背景是被允许的技巧。

然后来看第一段。第一段基本上有两种处理方法,以大处开头和以小处开头。所谓“大”是指时代背景、历史环境、一个物理上的俯瞰,所谓“小”则可能是一个动作、一句话、一杯水——从小说的发展来看,越接近现代,使用“小”来开头的方法就更流行,所以,除非是作者炉火纯青,刻意为之,或者有一些特殊的需要,使用“大”来开头,并能感觉出作者对此的毫不知情和沾沾自喜的,在之后的段落中也可能会相应地险象环生——当然,这一判断并不绝对,但是概率极高。

看第一段的时候已经看到了语言,语言本身的水准是判断一个作家高下与否的第一道关,但是它的质量和质地都是最微妙而难以阐述的。语言就像一杯白水或者一口呼吸,将很难被和它相同的物质,即是语言本身所消解——靠的大多都是感觉,作为一个职业读者多年来积累的感觉。但是有一些是必死无疑的,比如在语言中透露出太多的自恋倾向,又或者频频使用“高兴”、“愤怒”、“爱不释手”等意义明确的词语并且确实只是把它们作为死词来使用。另一种情况是,整部作品的语言都非常用心,形容词的使用排山倒海,或者每一个比喻都让人拍案叫绝,每一句话都好像另有深意,良好的语言构成的理想状态是好像沙滩上的宝石,一等一的句子应该在朴实而让人没有任何特殊感觉的沙子一样的句子中偶尔出现,它们非常必要,但是一定要稀少。

当然,要把一部小说继续下去直到完成,并且保持它开头部分的水准则是一门稍微困难的功课,这也是决定好的小说到底可以好到什么程度的因素。

首先,我更偏向使用“展示”而非“描述”。虽然“描述”这一方式可能更方便快捷,但也彻底砸平了事件发生的具体状况;彼时的人物、对话、背景色彩、摆设、回响的音乐、当时的季节、天气、日照状况、空气湿度,以此形成一种独一无二的气氛——这是我所认为的小说魅力所在。

其次,谨慎再谨慎地使用形容词以及心理描写。它们对于讲故事来说都非常方便快捷,但方便的方式往往没有美好的结果,在可以说“他笑着说”时,永远不要使用“他高兴地说”,对具体方式的选择也是区别此作家与彼作家的标志。

然后是,坚持并统一叙事逻辑。在小说中,作者要和读者建立一种契约关系,它必须通过贯彻始终的同一逻辑来实现,这个逻辑和现实中的逻辑毫无关系,它不一定要是唯物主义的逻辑,或者是有神论者的逻辑,“格里高利一觉醒来,发现自己变成了一只大甲虫。”——这就是《变形记》的逻辑,卡夫卡向我们展示了一个作者在最短的时间内和读者达成信任契约并将其延续的范本。

底本可以说是一部小说成败的关键。小说的逻辑就是底本的一部分,小说讲述的故事永远在它的底本范围内,针对同一部小说来说,底本越完善,小说也就会越好,在底本足够庞大时,主角张红旗在路上遇见的卖包子的永远不是卖包子这几个字本身,他有自己的妻子、儿子、住所、喜好、回忆。

小说应该没有废话。成功的小说应该是一个完美的有机体,所有的部分都指向最后的一处。但另一个问题是,怎么区别闲笔和废话。当雨果把巴黎圣母院的构造写上厚厚的几十甚至上百页时,没有人觉得它是废话,这些最终成为了小说的一部分,因为小说家本人清楚地知道,故事只有在这样的环境中发生,才会最终实现他要表达的那个意义。

这样具体的指导方法还可以写出一些,甚至可以分为“短篇小说”、“长篇小说”来具体讨论,但是就算我再写上20年小说,也不会总结出更多了。早在几千年前,《一千零一夜》的作者就告诉了我们应该怎么展开一个充满惊喜的故事,在读者未曾料到的地方将之伏击,从而让他们惊悚不已或潸然泪下——小说,只是一门朴实的手艺,我敢说连泥瓦匠都可以就“如何上好双面腻子”给出一个更为准确又有深度的答案,小说的技艺并不繁杂,并且几千年前已被掌握,仅有的一些改变也难以断定到底是进步还是退步。所谓的“方法”因人而异,并且没有好坏,其中一些甚至是没有任何意义的怪癖,比如我在写小说的时候,常常喜欢在其中做出对称形状的结构——这实际上只是一种自娱自乐。

我可以大胆假设,任何一个受过教育的人,都可以写出像模像样的小说来,那么,区别好的小说家和伟大小说家的尺子到底在哪里?

实际上,只是小说家本身的区别。或者说,是小说家心灵的区别。好的心灵和遵纪守法的心灵永远比不上广阔的心灵和纯然的心灵,对心灵这一课题的修炼,才是成为伟大小说家的唯一途径,伟大的心灵不会选择错误的故事,即使选择了错误的故事,也不会赋予它错误的意义,甚至,在真正伟大的心灵中,可以被认为,并没有正确和错误的区别,有的只是一片广袤。

所以,又回到了本节的开头,我只是想要写一部压在我坟头上的小说,它最终就是我,而它最终会成为的样子,则是我心灵的样子。

“80后”作家与他们的批评者

□赵 蓉

前几年,“80后”文学是文学市场上的新宠,霎时间,但凡以青春的名义,总可以写几篇文章,蹦跶出来。这几年,市场见惯了“80后”青春的脸,作为一桩文学事件、社会现象这一话题的热度有不少降温。“80后”实际上已逐渐分裂,“80后”文学成为了个人的斗秀场。于是,近些年,我们又听到另一种说法,正如被遗忘的“70后”作家一样,“80后”缺少严肃的良好的评价,更呼唤同代的“80后”批评家。在我看来,“70后”作为一个从年代际划分的写作群体固然没有得到及时且持久的批评推介,但对于写作者个人来说,“70后”现在却正处于创作的旺盛期。“70后”批评的缺失可能使“70后”写作者在文学脉络中显得话语声较孱弱,但并没有阻止优秀的“70后”写作者在文学界逐渐崭露头角(这群“写作者”既指“70后”作家也指“70后”批评家)。“80后”也如此——如果这个提法够准确的话。

需要澄清的,是文学史上“80后”的概念,让我们首先从“80后”作家开始。“80后”一词,从诗歌始,于小说领域产生巨大影响,在《萌芽》新概念作文大赛的推手下风起云涌,最初是以韩寒、郭敬明、张悦然等一批生于上世纪80年代的青年写作者的书写为代表。他们为文学创作带来了别开生面的清新风气,获得了大量同龄人的推崇与喜爱,成为跨文学界与文化市场的青春偶像。但不得不承认,对“80后”的定义,“80后”自己也是百口莫辩。以代际为主要方式的划分,必然使写作者对自己的身份表现出疑虑。“80后”的划分实际使相当部分的“85后”未及赶上大潮处于波峰的那两年,同样也湮没了众多“80后”的异声——那些不同的生命历程所致的复杂题材,那些只属于小范围团体的成长书写,那些逃出同龄人审美期待的青春想象。

于是,我更愿意承认,最初获得承认

的所谓“80后”写作实质上是“青春写作”的一种代称,是在物质逐渐丰裕、追求财富欲望的市场经济时代,一个经历现代化转型的、完全建立在新的生活方式、价值观念、精神信念的年代,与文化传统和社会价值体系几近隔膜的基础上产生的巨大文化喧嚣,是文学新军与文学传统的一次碰撞。而代际意义上的“80后”作者意义则更加复杂,作为整体的“80后”,无论是文学资源、知识构成还是价值取向,都有明显的不同,而他们呈现的则超出于青春期描写,表现出个人对现代社会、对城市乡村、对国家与历史纷繁多样的想象和梦境。“80后”的出现是自然的,他们的生活状态在历史中找不到佐证,他们也无须挣脱之前的社会、文化、历史所带给写作者个人的集体隐痛。时代转型的“阵痛”在“80后”这里找不到,社会、文化、传统的“断裂”于“80后”而言不过是个平滑而精准的切口。不管是中国古典文化传统、“五四”新文化传统,还是革命、理想、反思、理性,他们天生具有与传统断裂的优势,在这断裂中,新的文化精神形态又无法为前代所代言。他们的青春,除了自己书写,又有谁能替他们书写呢?

如果就写作题材来看,文学传统中的青春书写往往是作家向后的反观,是成长完成后对成长的模拟,其最终兴趣不在青春本身,而其后隐藏的独特而丰盈的历史、文化、精神秘密,是对生命和人性的哲学探索与体悟。而“80后”却是在社会、文化的现实背景上对自身生活处境、精神状态做的镜像表达,是现在形态的。再反观“80后”提法刚出现的当时,这些新鲜的写作者不过也就是十七八岁甚至更年轻的光景,是实实在在的我手写我心,而随着他们的年龄增长,“80后”的称呼也越来越暧昧,内涵意蕴的外延也越来越复杂,所以说他们——“80后”原初意义的代言者们,是弥补文

学上对“80后”一代青春的叙事空洞的写作,恐怕也就不为过了。从外在表现上看,原初意义的“80后”写作呈现出青春书写的形态,而“80后”一代与时代文化话语的应和、市场的捕捉与推手、“80后”创作的分化及与主流文学界的互动等等,则是一个相当复杂的问题。

在这种背景下,对“80后”的文学批评,以及以“80后”面对“80后”,同代批评家面对同代创作者的提法,只怕也会成为命题;而为批评某一代际的作品,去虚构一个与之对应的批评群体,则是一桩看似无理的事情。其根源既是大部分文学群体对某个文学现象、某些群体的合理化忽视与集体失语,也是对批评使命的推诿、简单而粗暴的任务分配,更是对批评自身规律的不尊重。“80后”写作在某种程度上成为文化市场现象,而“80后”批评却无法走同一条途径。2004年,对“80后”讨论风起云涌之时,中国戏剧出版社曾出版《十年作家批判书》,对韩寒、郭敬明、张悦然、李傻傻、春树、小饭等10位“80后”作者进行了集体炮轰,书中22篇批评性文章的作者也都是“80后”。可以说,十年作家的批评,这些批评群体和推出“80后”作者一样,走的是商业运作的方法,带有浓厚的投机意味。这样的批评方式固然从形式上贴合了“80后”写作反叛的个性气质,但却未必给“80后”批评指出了一条正确的途径——不管是对批评者而言,还是对写作者而言。同代之内的批评观照在体察领悟层面更加便利,那些作品中的细节呈现和隐喻所指,文本结构上的变化更加易于发现,而更深层面独立的理论思考却由于个人积淀不同较难实现,历史的深度往往被拉平。“80后”的文学创作依托着青春期的感性与想象力的资本,而针对“80后”的评论却不能受限于感性的阅读体验维度。批评本身需要理性的沉潜和审美思辨,需要社会、历史的深层



观照,需要从文学“传统”里出生,保持历史的连贯性,获得整体的审美批评性考量,并进行当下性的审美诠释。因而被寄予厚望的“80后”批评者,更需要处理文学批评传统与摆脱批评模式的关系,弥合现代转型为文学批评领域带来的裂缝,从个性和共性上全面把握批评对象的主体性和创作生态。在这个意义上,似乎脱离于历史的“80后”同样是“历史的中间物”。这一切都使得“80后”批评者的发声相对滞后。

批评界需要“80后”充当怎样的角色?也许,这个可能在某个时期全面登上舞台的批评群体将会以“80后”一以贯之的反叛个性、超越批评现状的想象力与空间,多少让批评重新面临新的选择,在摆弄西方各种经典理论的废墟游戏场上搭起可以自己立得住的文学的巴别塔来。比虚拟出专门针对“80后”作家的“80后”批评家更重要的,是塑造独立的写作品性,不管是于作家而言,还是于批评家而言。甚至,从某种意义上来说,“80后”批评的呈现更加难得、更加重要。因为真正成型的“80后”批评很有可能在断裂的文学传统维度上建立崭新的知识场;在批评的视线中积累批评的规模与影响力后,为批评的方向在理论上带来可能。假如作品转瞬即逝,对它们的评论是否也随之烟消云散?文学批评如若必须依附于研究对象而存在,甚至刻意强调为某一研究对象而推出与之相应的批评群体,那文学批评又如何获得独立的品格?文章已死,而评论却留有余温,这多少让批评者心生向往。虽然我依然认为批评是文学创作的一种另类方式,但是批评者没有创作谈,批评者要说的话,全在他们看世界的眼光里。

洞 天

□马小淘



忘了是哪一个欧美畅销书作家在谈及写作的时候说:“你必须不停地驱使自己往纸上写字,我认为最重要的是用字把纸盖满。”在这个手稿甚少的时代,或许改成不停地在键盘上敲字,把文档填满更合适。这个作家大概是想说,要坚持不懈地写,毫不迟疑地写,才能用量变来质变,写得如鱼得水、如沐春风。但我想,写作不是制造工具,钉是钉铆是铆,那么容易就熟能生巧。批量生产可以催生出高效车间,却未必换得来高端的作品。如若,把纸盖满的字都是乏味索然没有灵魂的,那么所谓文章跟字帖的区别,恐怕就是没字贴着整洁了。

是的,我要说语言。要繁复的日子在笔下跳脱,跑不了的是对语言的把握。平凡的词语在组合排列之后开启了另一个世界,而那个世界的精彩和高级,甚至比这个活色生香的世界更具魅力。语言可以准确传达事物的状态,痴人怎样说梦,叶公何其好龙,东施如何效颦,螳臂岂能当车,语言可以剖开一切细节,完成活灵活现。

自从有人,便有了故事。日光之下,并无新事。天下还有离奇的故事吗?就算有,叙述故事的语言也很重要吧。张三是张三,李四是李四,而王二麻子就是不可替代的王二麻子,不依赖准确传神的语言,我想不出有什么办法在文字中识别他们。好的语言可以拯救一个平庸的故事,好的语言也可提升文字的品质。《孔雀东南飞》无非是刘兰芝焦仲卿夫妇的殉情悲剧,《卖炭翁》不过是小商小贩被剥削压榨的残酷现实,它们可以经过时光的淘洗依然光芒不减,是绝妙的语言让它们长出了鹤立鸡群的宽阔翅膀。很小的时候,我便并不好奇故事的结局,反而更关注承载故事的语言。当那些睿智的精妙的新鲜的沉郁的任何一种气场强烈的文字出现,仿佛风雨雷电,各有各的厉害,比庸常的好天气更夺人心魄。

我喜欢语风轻盈、飞扬,不管不顾,像带着风声而来的作品。塞林格、王朔、珍妮特·温森特……那种欢脱的喜悦或哀愁,随着语言机巧的律动,有一种漫不经心的水到渠成,好似没心没肺却电光火石。少年时,我把印象深刻的句子眷在本子上,字迹工整,内心虔诚,一貫邋遢的我却仔细地保存着那些非凡的句子。闲时翻看,期望些启发,或者加上引号放到作文中,信手拈来别人的智慧丰满自己的作文,亦是收获颇丰的投机取巧。如今再看,有些句子已因我的成熟和变化难以再入法眼,有些却依然让人眼前一亮。“忽然产生了某种不安全感,好像被一个有皮肤病的老太太紧紧抱住一样”,“暑假仿佛一个大黄斑,令人乏味”,“我严拒我对你坟墓的如火的向往——那个墓啊,比我自己更属于自己”。这三个句子来自我的本子,分别属于村上隆、弗朗索瓦兹·萨冈和艾米莉·勃朗特。

中学时总有很多不得不写的作文,我的独门必杀技是疯狂使用修辞方法,比喻、拟人、排比,几乎是绞尽脑汁不遗余力地力求“文学”,不修辞毋宁死。无论什么题材,什么要求,我都花里胡哨地东拉西扯,一根筋地和词语较劲。效果是有的,虽偶有失手,多半作文还是可以得到高分,纵使那种刻意为之的堆砌多少有几分矫情、做作,吃力。盲目的追求言语也许并不对,但我想那时作文本里一百句为赋新词强说愁的句子,恐有一两句是鲜活可爱的。今日如若与那时的作文狭路相逢,会慨叹少年时近乎偏执的词语迷惑,亦会暗自揣测是否是那痴迷引领我最终走上写作的路。李白、沈从文、杜拉斯、三岛由纪夫、陀思妥耶夫斯基……那些闪亮在文学史上的名字携风格独特的词句,拥挤在我摘抄的本子上。粗笨的模仿,幼稚的依葫芦画瓢,如今看来都是有意味的。那些自不量力的盗版至少给了我一个足够高远的前方,促使我萌生了独树一帜的决心。我再不会写“月亮像小船”,“某山像巨龙横卧在某地”,“春姑娘踏着轻柔的脚步来了”,“老师阳光般温暖的目光”,“他的身影高大了起来”,“我的心像大海的波涛”一类的句子,打死也不写,我瞧不起它们的不咸不淡,坚信可以找到更好的表达方式。这些句子没什么不好,但也确实好不到哪儿去,人们不约而同的反复使用,让它们成了俗套,显得不真诚,乏味,太过现成,被大多数人不经大脑地使用,像大锅饭,不精益求精,像上世纪70年代满大街的蓝黑绿,缺乏属于自己的色彩。人云亦云的话语,说说也就罢了,还要写出来,太浪费纸张了。

当然,说起来容易做起来难。拾人牙慧是多么轻松又下意识的事情,提起笔来,先入为主的还是那些现成的句子。其实很多事情都一样,想做得漂亮就要走遥远的路,期望总在远方。孙犁说过,要像追求真理那样去追求语言。这听起来严肃又振奋,是用一件有难度的事情来比喻另一件。孙犁说的是追求,是高度。我故作深沉地对名家的话做了进一步思索,得出更窃喜的小心思。真理有时候是残酷的,它瘦削、精简、亘古不变,追求真理的路往往颠沛流离。而语言丰盛、炫目,和柔软的心相连。追求语言不是苦行,也算不上冒险,是沿途暗香疏影、气象万千的旅行,没有确凿的终点,隐约还看见纳博科夫、川端康成等既熟悉又陌生的身影在前边。所以我说,追求语言远比追求真理有意思。因为语言可以超越一切幻觉,是最美的美,美得简直莫名其妙,永远别有洞天。

我与叙述

□水 格



把小说作为一门“技术”来考察,有相当的危险,很容易滑入纯粹的形式主义。下面将论及到的“技术”至少包含以下层面的内容:文本上的叙述、结构、语言等基本面以及艺术知觉感受。在以“技术”为中心考察小说的时候并非放弃全部的意义感受和审美直觉,“技术”也应当插上飞翔的翅膀,摆脱二元对立意义上的“形式主义”的泥潭。“形式”其实是一个更复杂的概念,其内涵和外延要比我们的想象宽广得多,甚至艺术形式本身也是内容,不但具有审美效果,而且对主题的传达也有不可低估的作用。比如法国新小说派代表作家罗伯·格里耶的《橡皮》,在这篇小说里所采取的“非人格化”叙述在隐性层面上达到了与主题的同构或者说是暗合。而作品中的道具“橡皮”完成了一个“消解”的作用。而“非人格化”叙述对语言的重新处理“橡皮”有着异曲同工之妙。所以这里的“形式”实际上是一种内容话语。

在一定的意义上,艺术形式的变革传达了作家对世界认知的变化,也标志着文学史的变革。

丽塔·萨洛特说:“小说被贬为次要的艺术,只是因为固守过时的技术。”由此倒至少可以见,“技术”是一个重要的因素,而且可以看出“技术”是一个相对动态的术语,“技术”和小说艺术的发展有着密切的关联。说了这么多,无非是想强调一点,那就是小说作为一门“技术”来考察是在强调“技术”的丰富内涵和外延。我绝对不是一个惟技术论者,不排斥在技术后面强大的情感支撑,而恰恰认为技术和情感是合二为一的。举个例子,就像是人体的血肉和骨架,只有以某种方式合为一体的时候才是人体。换句话说,人的骨架和血肉本来就是一体的,一定要把血肉和骨架分割开来那是解剖学要研究的,正如对小说的研究,许多理论学者把感情和技术进行分割处理,实际上是背离了最初的小说创作。作为一个作者,我所做的努力恰恰是把感情和技术放在一个题目下进行阐释。王安忆对此有一段颇为精彩的论述,她认为失去了技术支撑的文学,有可能成为个人情感的宣泄,特别是对于一个职业作家来说。创作的前提是艺术感受力的存在,创作所借助的手段是“技术”。亚里士多德说:“艺术是什么呢?那就是可以创造一种可以存在也可以不存在的东西。艺术是创造的。创造所必须借助的手段之一就是技术。但小说创作这门“技术”的特异之处就在于它需要强大的情感支撑。”

小说,一门有关技术的艺术。这是对小说的一种定义。

很长的一段时间,小说自身的建设被遮蔽着,围绕着小说的创作和评论实际上都脱离了小说本身,被卷入了心理学、社会学,甚至是政治学的旋涡。即使是现有的评论,相当一部分也已经背离了基本的艺术问题,而热衷于以小说文本去阐释某种哲学、心理学、社会学范畴的理论,这是一种本末倒置的情况。这些评论对小说本身造成了极大的伤害。

我想我们需要一个温文尔雅的时代的到来,需要一个用具体的温和的语调来深入文本内部的研究和讨论,而不需要貌似高屋建瓴而实际上空洞无物的文学批评来指引,不需要一个独断专横的话语系统来左右我们。作家和评论家来到这个世界上不是相互诋毁和相互折磨的。

作为一个创作者,我们写作的终极目的是什么呢?我想主要是个体对自身、对人类、对世界的生存状态的关怀。这里首先是从自身出发,真正的写作是一种个人话语,是一种来自内心止于内心的写作。

我个人比较倾向米兰·昆德拉对小说的界定。“对存在进行深思”实际上表达了自身觉醒的过程,创作主体意识对文本的不同方式的切入和表达造成了小说艺术在文本呈现上的多样性。

艺术直觉,以及在此基础上产生的在文本层面上的有关虚构、现实、故事、存在、叙述、显示、结构、语言等等的诸多问题将是我们需要关注的重要问题。