

向前走的时候不妨向后看看

□李国平

一、关于当前长篇小说的评估

某种意义上,对当下长篇小说的讨论,实际上也就是对当代中国文学现状的讨论。这个讨论,从来就有分歧,而且常常很极端。我之前读到一则报道,是路遥文学奖评委对当下长篇小说的评估——“读当下的小说,最大的感觉是幼稚空洞,索然无味,有模无样,缺少文学灵魂,在小说的深度广度和强度上都很不够,都没有写出历史和时代的中国真相,甚至刻意回避了真相,让小说变得轻浮无聊。中国作家的长篇小说,则是泡沫化的文学,遮蔽虚化了历史和现实,掩盖了真相,文学灵魂不知所终,或者从来就没有。评委会表示,中国的文学,尤其是长篇小说,绝大部分属于包装纸文学,没有我们期待的文学高贵的灵魂。”这样的评估,流于概念性,帽子很大,令人不可接受,它对当下文学的评判,缺少客观依据,令人不可接受。

对当下长篇小说的评估问题,人们谈论较多的是数量问题、质量问题。在我们这个文学大国,我以為数量和质量的不成比例应是文学的常态,如果数量和质量成正比了,是不可能且不可想象的。当下的长篇创作恰是处于一种新常态:就是某一个阶段落入低谷,没有亮点,没有兴奋点(这是有可能的)。

因为我们不能违背规律,要求作家每一个阶段都写出好东西来。

对当下长篇小说的评估,有一个现象,就是“70后”作家经过相当一段准备、酝酿之后已经开始向长篇进军,曾经“50后”、“60后”作家构成的长篇队伍,现在有越来越多的作家加入,这是一个自然趋势,而且一定会有某种像“50后”作家长篇创作的那种景象到来。

二、关于中国文学的谱系。思想是有谱系的,知识是有谱系的,文学也是有谱系的,它是知识谱系的一部分,只是形态不同。路遥的文学谱系是什么?是19世纪文学,它的思想谱系是德国古典美学。文学能写到哪里,和作家的思想接受、文学接受有关,思想接受和文学接受也许是影响气象格局的背景性东西。

文学无论就整体来说,还是个体来说都是累积前行的。文学首先遇到的问题,也许不是超越问题,而是传承问题。文学的累积前行,有两个路径,一个是个体经验上的累积,一个是整体经验上的累积。比如《白鹿原》,《白鹿原》当然是很好的长篇,可是谁要认为《白鹿原》是个人才华的产物,那是缺少常识,缺少历史感。没有《古船》《活动变人形》,没有上世纪80年代的思潮,就不会有《白鹿原》,

所以它看似个人的产物,实际上是整体文学经验的产物,这里有自身内在的逻辑的。

新时期文学30多年,形成了一些传承,有些传统还比较脆弱,但值得珍惜,例如启蒙的主题,例如现实主义精神,我朦胧地感觉现在存在一个辨识问题,一个传承而不是超越问题,文学任何时候都有节点,向前走的时候不妨向后看看。

三、关于理性思维的问题。长篇小说被理解为艺术地把握世界的方式,承担的是体系性的思考。那它就存在一个理性思维问题,一个作家的创作总是停留在本能的、质朴的、直观的反映论层面,它上升的高度一定有限。好的作家,一定是注重自己的理性思维的。这越来越成为当代作家重视的问题,也是长篇创作要遇到的问题。

四、重返19世纪文学的问题。截至目前,我们接受得最多的文学恐怕还是19世纪文学,19世纪文学构成了我们文学谱系的源头。

习近平总书记在文艺工作座谈会上的讲话,提到最多的是19世纪文学。我们现在讨论长篇小说,被人们担忧的人物问题、细节问题、气象问题,实际上是在19世纪文学那里获得的概念,我们实际上是在用19世纪文学的传统和

遗产比照今天。重返19世纪文学有两个层面,一个是文学层面,另一个是思想层面,就是它延续了启蒙思想、人文思想后来又上升抵达的现代理性,例如:民主的概念,平权的概念,现实主义精神、人道主义精神。我们这个国家大踏步向前走的时候,实际上一些基本的思想问题、精神问题并未解决。

五、多种声音的问题。这是一个从19世纪延续至今的问题,也是一个长篇小说内部问题,鲁迅评论外国小说,没有比对陀思妥耶夫斯基评价那么高的了,鲁迅说陀思妥耶夫斯基是显示灵魂的深者,说他是作为罪孽深重的罪人,同时也是残酷的拷问官而出现,把作品中的人物,不但剥去了表面的洁白,拷问出藏在底下的罪恶,而是还要拷问出藏在那罪恶底下的真正的洁白来。在巴赫金那里,对复调小说的强调,核心是对作者独立意志、独立价值的尊重。

巴赫金总结陀思妥耶夫斯基的创作,实际上发展了古典长篇小说的认识,如何在长篇中表达不同的声音,是不是一个自我拷问问题,是不是一个立体问题,是不是一个气象格局问题,还有待进一步思考。

现在越来越让人觉得是冷艳高贵的长篇小说(novel),出身却并不怎么遗世绝俗。长篇小说来源之一的罗曼史(Romance),也并不像人们认为的那样餐风饮露,不食人间烟火,起先不过是依傍贵人的骚客们的谀词,用来换取一点残羹冷炙。18世纪长篇小说的兴起,也离不开贵太们汗津津的体臭,女仆们烟熏火燎的厨房,并非温室里的花朵、无菌房里的幼苗。因而,现代小说的起始阶段,在口味上也不像现在这样苛刻挑剔——经不起推敲的道德裁决,浅白无趣的禁忌情欲,怪模怪样的放肆议论,冗长烦闷的景物描写,并不合理的情节设置……都理直气壮地在小说领地里昂首阔步。

或许是因为美学上“无利害性”(Disinterestedness)观念的推广,或许是由于“为艺术而艺术”(Art for Art's Sake)的倡导渐成主流,或许是不知什么原因,小说这一体裁变得越来越有洁癖——不能批评情欲,不能写完美的人,不能对人物有道德评判,不能有作者跳出来的议论,不能这样,不许那样……如果把这些不能不许列入表,大概会发现,有洁癖的长篇小说似乎不再剩下什么,或者,只剩下一样东西——“大家当可以看得出:文学是无用的东西。因为我们的文学,只是以达到作者的思想感情为满足的,此外再无目的可言。里面,没有多大鼓动的力量,也没有教训,只能令人聊以快意。不过,即使让人聊以快意一点,也可以算作一种用处的:它能使作者胸中的不平因写出而得以平息;读者虽得不到什么教训,却

也不是没有益处。”

长篇小说就这样变成了一种极其娇贵的物种,一面在技艺的探求上愈发精妙,一面却胃口越来越差,可吸收的东西越来越少,仿佛一个脑袋巨大而身形孱弱的畸形儿,显出自日薄西山气息奄奄的样子来。如果长篇只是沿着一条越规划越窄的航道前进,那差不多就可以断言,“小说已死”的感叹,过段时间就会癫痫性地发作一次,并最终成为事实。

希望上面的说法不会让人误解,即认为小说技艺并不重要。相反,不管长篇小说要有怎样的向上气象,技艺都是其题中应有之义,甚至是首要的起点。在古希腊那里,艺术首先是一项技艺。这个朴素的源头提醒我们,一个人在成为伟大的艺术家之前,必须首先是个卓越的工匠。一个伟大的作者,也必须已具备了必要的写作技术,尔后才能用高度的创造性来赢得自己文学封神榜上的地位。

这个强调当然也要防备一个相反的会意,即认为技艺是小说惟一值得重视的东西。如果小说不能恢复对世界的好胃口,不把其兴起时的朝气,发展时的锐气,绵延时的大气,以新的方式在此放进小说现下的技艺之中,恢复更为健康的胃口,长篇小说的前途,起码就目前来说,仍然岌岌可危。可是,

怎样把过往的技艺放进小说现下的技艺之中呢?

能剧宗师世阿弥的一段话,大约可以说明如上的问题。他在《风姿花传》中说,“作为‘能’演员,虽然掌握十体很重要,但更重要的是不可忘记‘年年岁岁之花’。”“十体”是能剧的各项具体技艺,所谓“年年岁岁之花”,则是将“幼年时期的童姿,初学时期的技艺,盛年时期的作派,老年时期的姿态等,将这些在各时期自然掌握之技艺,都保存在自己的现艺之中”。在这个意义上,一个有野心的长篇小说作者,其使用的小说技艺就不应只是单纯的当下技艺,也不应只是试着恢复过往的某些技艺,而必然是复合了过往小说诸种技艺在内的“现艺”。

把过往的技艺都保存在现艺之中,还只是保守性向上路线,而长篇小说甚至有更锐利的向上可能。是什么?

在写作《追寻逝去的时光》之前,普鲁斯特已经写了不少文章,有成千上万的笔记,有一本未完成的小说,但新作品始终找不到满意的形式。造成这一问题的原因,普鲁斯特认为,不是自己缺乏意志力,就是欠缺艺术直觉。他为此苦恼不已:“我该写一本小说呢?还是一篇哲学论文?我真的是一个小说家吗?”或许可以确信,当一个真诚而有天赋的写作者面对这个问题的时

候,他就走到了某种新文体的边缘,再进一步,或许将是一个全新的世界。

新世界筚路蓝缕的创始者,永远不会面对一条现成的路,他只能靠自己从洪荒中开辟出来。走这条路的人,要有“先进于礼乐,野人也”的气魄——最先接近礼乐的人,是创始性的“野人”,前行的路上还没有依傍。在这样的“野人”脚下,新的路才会出现,所谓“道,行之而成”。或许也只有这样,写作者才不会一直纠缠在小说的诸种清规戒律上,而是恢复小说有的好胃口,把小说曾经的探索有效地转化为自己的前行资粮,不因为困难而止步,以特有的小心尝试适合自己的文体。

当写作者的才华、品味,乃至性情、感受力和判断力,通过陌生而稍微的写作形式表达出来的时候,新文体即将出现,新的文学世界也将徐徐展开,那些看起来庞杂的中国经验,也才可能形成一个足供思考的整体。甚而言之,新文体是否仍被称为小说,已不再重要。就像普鲁斯特,当《追寻逝去的时光》出现的时候,怎样命名这本书已不再重要,记得它是一本伟大的著作就够了。写作者或许应该清楚,为自己只古往而无对的体悟寻找独特的表达形式,本就是先进性写作的要义,也是一个人确认自己天赋的独特标志。

我们在谈论“伟大的中国小说”时,往往注重它的“古典气质”,要厚重大气,还要宽广深邃,要有艺术的密度,还要有思想的高度,如此,才称得上高峰,算得上不辜负这个伟大时代的伟大作品。也有人认为,现在作家面临的首要问题是技术和手段的匮乏,其次才是所谓目光短浅,作家缺少的不是思想资源,而是怎样把非文学的东西“兑现”成真正的文学,说来说去,最终还是“怎样写”的问题——“中国经验”如何表达?

我们的小说家从技术上看已是四肢发达,之所以仍旧饱受诟病,往往缘于头脑单一——“没思想”。因为没思想,所以写得浅;因为没思想,所以写得不痛不痒;因为没思想,所以写得趋炎附势;因为没思想,所以写得鸡飞狗跳,一地鸡毛。“没思想”几乎可以作为开始所有中国小说家的通用药方。我却以为这是一种绕圈子疗法,没思想的小说家固然不在少数,可是没思想未必就是真正的病根。套用现在的标准,蒲松龄的思想不

是落后的?兰陵笑笑生的思想不是低俗的?施耐庵的思想不是反动的?这些人显然都有思想的局限,可是谁能否认他们写出了穿越时空的“思想”?可见没思想不一定就是无高峰的根由,对写作者来说,更重要的是有一个牢靠的精神支点,有足以抬升文学高峰的精神向度,这精神,关乎信仰,或者也可以关乎“作家的世界观、价值观和思维方式”。

米兰·昆德拉曾谈到“与艺术为敌的三头怪兽”,其中之一便是“固有观念的无思想性”,而我们,正处在在他所预想的未来中,这里不是“最珍贵的东西从内到外都受到了威胁”的欧洲,却有着比之更甚的三头怪兽,作为小说家若想与怪兽共舞,就得披上“媚俗的袍子”,

“用美丽、动人的语言表达固有观念的愚蠢”。可见东西方都有势不可挡的“固有观念”,东西方的小说家都面临如何不被怪兽吞噬,如何获得“小说的智慧”的问题。

所谓“小说的智慧”好像很玄妙,对于西方小说家来说,却几乎就是一种传统。昆德拉说起上帝就像谈到自己家乡一样自然而然,他的语境永远都是上帝在场的语境。对他们来说,一时一地的“固有观念”是会变的,宗奉上帝的世界观却不会变,所以西方小说家万变不离其“宗”,无论怎么变,都有一个不变的精神支点,有形而上的提领,这样的叙事传统才会有所传承,且有其体统。

中国小说当然有它内在的传统。

回头看一下,你会发现,我们原来也是

有传统的,也有一个虽万变而不离的“宗”啊。这个“宗”不好说就是宗教,是信仰,但可以说是一种东方精神,是一种比作者更聪明的世界观。这种世界观是中国人所特有的神秘的“浑沌主义”世界观。古代的经典小说几乎都少不了要请鬼神说话,几乎都有一个神鬼人同构而成的复调维度,这种复调的维度可以讲人间世俗,也可以讲天堂地狱,这样的叙事维度显然要比只在地面上写人状物开阔得多。在这种开阔的维度里才会有众声喧哗,有可能与未知,有无限辽远的“世界”,而不是只有浅俗的“事件”。古典小说的传统就在这个复调的世界里,它的神话模式本身就具备形而上的意味,因为参与小说叙事的,除了作者,

还有比作者更高明的怪力乱神,小说家完全可以与神同在,自圆其说,构建自己的叙事哲学。这种阴阳交汇、人鬼互通的叙事传统不就是中国小说的智慧?

可惜的是,中国小说的叙事传统被20世纪初的“小说界革命”和“五四新文化运动”打断。以鲁迅为“文学革命”前驱的中国小说家一出场就是完全西化的,他们抛弃了“旧小说”的写法和语调,直接拿来了西方的叙事传统,结果就造成了本土经验的遽然变异,不仅改变了中国经验的写法,更改变了中国经验的精神结构。我们学会了西方的叙事方法,却不可能用“欧洲精神”替代中国精神。我们迷信西方的“小说的智慧”,却丢弃了古典小说的精神传统。

所以我说,中国小说家不缺技术,不缺思想,缺的是精神。

是的,我再强调小说的精神。写思想易,写精神难。小说之难,更在精神,当小说尤需挺拔的精神。如今小说资源愈是丰富,小说家的精神愈是匮乏;小说家的技术愈是成熟,小说的境界反倒愈低下。世界日益物化,传统日益坍塌,中国的小说家已失去启蒙的热情,放弃了个体的独立性,所谓的世界观萎缩成了就事论事的“事件观”。你会发现,许多长篇小说东不成西不就,既不传统也不现代,既非中国经验也非中国之心,整个就是声色犬马的大杂烩。小说家由启蒙者、思想者演化成心安理得的庸人,以庸人叙事取代了理想叙事,他们只会写:生活啊生活,这就是生活。再也不会写:生活是不是在别处?与庸人叙事相匹配的是小说的愚蠢,它需要的只是作者的小聪明:把假相写成真相,把不信写成深信。这样的写作者最终披上了媚俗的袍子,走到了小说的反面。

本期话题:

多视点论长篇

我国长篇小说创作面临的三个艺术问题

外更可怕的了,因为它必定是坠落在再也发现不了美学价值的混沌之中。是的,任何一种阅读和写作,实际上都连结着一个根深蒂固的价值体系。你选择哪一种阅读和写作,其实就是对哪一种文学价值体系的敬仰、崇拜与皈依。

第二个艺术难题是大量作品明显存在着选材不严,开掘不深的问题。

鲁迅当年曾经语重心长地告诫刚刚闯入文坛的沙汀和艾芜,希望他们“选材要严,开掘要深,不可将一点琐屑的没有意思的故事,便填成一篇,以创作丰富自豪”。鲁迅的告诫显然具有超越时空的意义。对于一个长篇小说写作者来说,生活经历和个人的心灵经验只能是写作的触发点,而决不是全部。因为在创作长篇小说之前,不能不慎重考虑这样两个创作问题。第一,你的人生经验是否具有足够的“浓度”和强度,可以经得起长篇小说这种“繁复文体”的强力撕扯和锻造。第二,你的人生经验在转变为艺术作品之后是否具有“挥发性”和超越性特征。

我们并不能苛求作家都是生活的导师,能够回答所有尖端和尖锐的问题。但是,我们有理由要求作家对你所描写的生活不仅熟知,而且还要从中有所“发现”。由于你的锐意的“发现”,一些本来我们熟悉的事物,经由你的文字,却使我们获得了全新的感受和全新的认识,埋藏在我们内心深处的意识被挑动,被唤起,被激活了。

长篇小说创作存在的第三个弱点是许多作家对长篇小说的文体特点认识不足。

中国现代长篇小说诞生于“五四”新文学运动之后,是中国作家向西方文学和俄苏文学学习的结果。由于现代作家的杰出表现,在短短的30年中,他们实际上已经为读者贡献出了许多长篇小说的经典之作。然而,究竟有多少长篇小说写作者认真而投入地研究过这些长篇小说的思想内涵、结构特征和语言修辞特点呢?如果艺术眼光再开阔一点,在从事长篇小说写作之前,起码应熟读19世纪以来的最著名的西方长篇。如果连《复活》《安娜·卡列尼娜》《高老头》《红与黑》《包法利夫人》《堂吉诃德》《鼠疫》《喧哗与骚动》和《百年孤独》等一系列伟大的长篇作品都没有细细阅读过,我们怎么能指望作家们新创作的长篇小说有足够的艺术含量呢?你的文体从何而来?是模仿还是创新?是继承还是发展?你的小说结构的营造从何说起,是史传传统影响下的讲史模式,还是意识流的穿插和切割方式?是浪漫主义小说,还是“复调小说”?抑或是魔幻现实主义的天马行空?事实上,经典文学所构筑的传统写作模式包括长篇小说的结构方式,在当代中国还没有任何作家可以轻易绕过去。我们面临的不仅是一个吃透经典的问题,更重要的还有一个如何将古代小说的民族传统和域外的文学营养转化为自己的血肉的问题。对我国长篇小说写作者来说,写作的道路显然漫长而充满挑战的意味。

中国小说的智慧和精神

□赵月斌

“用美丽、动人的语言表达固有观念的愚蠢”。可见东西方都有势不可挡的“固有观念”,东西方的小说家都面临如何不被怪兽吞噬,如何获得“小说的智慧”的问题。

所谓“小说的智慧”好像很玄妙,对于西方小说家来说,却几乎就是一种传统。昆德拉说起上帝就像谈到自己家乡一样自然而然,他的语境永远都是上帝在场的语境。对他们来说,一时一地的“固有观念”是会变的,宗奉上帝的世界观却不会变,所以西方小说家万变不离其“宗”,无论怎么变,都有一个不变的精神支点,有形而上的提领,这样的叙事传统才会有所传承,且有其体统。

中国小说当然有它内在的传统。

回头看一下,你会发现,我们原来也是