

“60后”的梦想与蜕变

——关于《丹麦奶糖》的对话 □梁 豪 刘建东

梁 豪：您的新作《丹麦奶糖》作为中篇小说，篇幅不算长，但信息量却很大。可以看出您的良苦用心。夫妻、同学、同事、师生、情人、受害者与犯罪者，小说里这些人际关系其实都是受损的，都是不圆满的，人与人之间充满了伤害、猜忌、怨怒或无奈，这种伤痕累累的人际关系，是否是社会普遍存在的现象，成了一种社会“新常态”？

刘建东：你的提问使我突然意识到，原来我要写的生活，要写的中年知识分子的生活的本来面目是这样的。当我写作时完全是无意识的，因为我就在这类人群中，我是他们中的一员，我相信，看过这篇小说有同感的人，也在他们之中。这更加印证了你的说法，因为是常态，所以被忽略了，也许更多的是一种集体无意识。无意识说明真的成了一种常态，我们已经习惯了，甚至麻木了，这才是现实的冷酷。这是需要警惕的一种常态，又是我们不得不面对的常态，更需要我们用文学去温暖冷漠，弥合猜忌，避免伤害。

我仿佛看到，我和董仙生们一起，在机关办公室里工作，为自己的事业而奔波，升官或者发财，赴各种的约，还有无数的债，渴望荣誉，在永不满足、互相猜忌中，踽踽独行。当已是中年，我凝视我熟悉的这一代人时，我试图穿越我们疲惫的生活，抵达我们同样疲惫的思想和灵魂深处时，我觉得我能够展现，能够以文学的方式表达出来的，依旧是肤浅的、表面的。我仍然觉得，在这样的篇幅中，我能够做到的事是有限的。站在生活的一个局部，想要撕裂生活的全部，是很难的。好在，我并没有闭着眼睛向前独行。

梁 豪：小说的名字叫《丹麦奶糖》，小说中不断出现一盒又一盒不知从哪寄来的丹麦奶糖，它让主人公心生疑窦，也激发了读者的阅读兴趣。小说因为这一盒盒奶糖营造出“山雨欲来风满楼”的感觉，但到最后它依然是来源不明的，似乎成了一个无解之谜，成了舞台上一把没有扣响的枪，我能感受到它背后某种强烈的隐喻性，它在您那里有一个谜底吗？

刘建东：每一个人都应该有一个自己的谜底，这是生活的本质。丹麦奶糖暗示着来自于生活深层的一些东西，它时刻在改变着我们，影响着我们，它是某种诱惑、某种威胁，某种瓦解的力量、聚合的信息，来自身外，也可能来自内心深处。它是一种泛指，而不是特指。它在不知不觉的生活中，潜移默化、悄无声息、润物无声。生活中，有些东西是我们等待着的，是我们希望出现的，但有些东西却恰恰相反。但无论如何，那些改变我们的东西都是客观存在的，不以我们的意志为转移。或好或坏，我们都在承受着。同时，它还预示着生活中的可能性，以及我们内心选择的可能性。它令人焦虑，令人困惑，与中年知识分子的心境相映。

每一个人的内心世界与外部世界之间都有一条连结的链条，所以，有惊雷、有细雨、有小溪，也有大川。董仙生作为一个中年知识分子，已经拥有了足够的社会地位，他那条通向外部世界的链条因此就更加复杂，也更带上鲜明的身份特征、社会属性。而这条链条又是脆弱的，任何一个细小的变化，都有可能改变一个人的思想、人生轨迹。

当然，它也许只是一个偶然的错误，

一次人生中的小插曲，很容易被记忆抹去。

梁 豪：主人公之间的矛盾纠葛，其实都是因为看问题的角度和心态的差异，比如对待成功和梦想，每个人因为经历和处境的不同，都有自己的认知，有自己一套价值观，您是怎么想到把这些人组为一个艺术整体的？

刘建东：我想要给一代人，一个群体画像。生于20世纪60年代的这一代人，如今都已经人到中年，是社会的中坚，他们有更多的承担和使命感、更多的责任、更多的向往。有些词，在我们的成长过程中正在慢慢地发生着变化，比如“梦想”，它缓慢而毫无察觉地变得模糊，变得暧昧，变得面目全非。这个词，最初根植在我们头脑中的含义是单纯的，最令人激动、感动、冲动，它遥不可及却又令人向往。但是慢慢地，人生中有太多的破碎、太多的不如意、太多的失败经验、太多的悔恨与醒悟、太多的无奈与妥协，人生变得冗长而琐碎，梦想变得实际而物化。而“梦想”这个词，也开始蜕变，它可能变成一次实现现实目标的小小欢愉，也可能变成一次不达目的永不停歇的小小的阴谋。其实，梦想与我们这一代人一起来到了一个十字路口，我们需要停下来，回头望一望，向前看一看。到底是世界在慢慢地改变着我们，还是我们已经成了一个共谋的集体，在残忍地改变着世界？我们需要审视一下自己，我们所坚持的究竟是不是美好的；审视一些词，“梦想”到底应该是个什么模样。

所以，与正常社会隔绝太久的曲辰，注定不该属于这个时代，而董仙生们则沉醉其中，也许会继续沉醉。我们是自我迷失的一代，以为自己到达了广阔天地，天高任鸟飞，海阔凭鱼跃，其实是产生了某种错觉，我们只是生活在缝隙之中而已，要么是我们无法正视自己，要么是害怕正视这种现实，所以我们选择生活在一种虚幻之中。我们是忧郁的一代，是不断在改造自己、不断蜕变的一代。我们可以蜕去一层层外皮，蜕去那些令我们觉得有所束缚的皮囊，可是我们永远无法蜕去的是内心早已形成的那种价值观、那些梦想。因此，我们才会忧郁。

梁 豪：《丹麦奶糖》的情节和细节都很写实、逼真，塑造的人物是弗莱所说的“低模仿”型人物，他们受制于时代与社会现实，他们就是我们中的普通一员，小说中这些人物和事件有现实的原型吗？它与现实生活是一种什么样的关系和间距？

刘建东：他们就在我们身边，到处都是他们的身影。我和他们一起成长，一起从一个满怀梦想的少年、青年，步入心事重重的中年。我知道他们心里想什么，我知道他们渐渐远离了什么，接近了什么，知道他们有什么样的快乐，有什么样的忧愁，有什么样的痛苦与悲伤。我能够从我身旁的很多人很多事产生联想，找到灵感，激发想象。有些事和某个人，是有一个生活原型的。因为我想找到那种踏实的写作感觉，找到想象的语言在现实的街道上飞奔的感觉，我想感觉到撞击带来的疼痛感，找到现实的飞翔与想象的降落交相辉映的感觉。

我承认小说的真实感，并不等同于我赞成对生活本身的低成本的顶礼膜拜，小

说的写作是一次比较奢侈的有关思想和艺术的旅行。我谢绝用一把勺子去舀起世界，而应该用整个世界去丈量世界。他们看上去是在我们身边，但是他们又完全不等同于我们身边的那些人与事。他们与现实若即若离，作家要有足够警惕的距离，能够冷眼旁观，能够有思想呼吸的空间，作家最好的状态是人在其中，但心在其外。

梁 豪：现在网络上用“情怀癌”“怀旧癌”指称对过去恋恋不舍的人，小说中的不少人物正是此类“癌症患者”，他们都有回到过去的冲动，他们的梦想似乎不在未来在过去，为什么想到写这些人？过去显然是回不去的，这些人的出路在哪里？

刘建东：这可能是“60后”这批中年知识分子的问题。“梦想”这个词，时光倒流三三十年，它是饱满的、含义丰富的，尤其对于“60后”，它有着极强的时代特色。我们的梦想基本上是趋同的，也就是说，当我们在相同的生活背景中，一起来到纷繁的现下，我们才发现，梦想在如今已经有太多的内涵与外延，与曾经能够解词造句的那两个字完全不一样了。有些人失去了辨别能力，甚至是动力，所以干脆抛弃过去，而有的还在坚守，但坚守也变得并不那么自信与从容。这代人怀揣着不同于以往的内心梦想，分散在社会的各个角落，是推动社会向前行的动力。怀念可能是为了更好地前行，像董仙生一样，虽然表面上已经脱胎换骨，俨然成为一个被时代改造过的人，一个已经完全适应了时代的人，但他的内心深处，仍然会留下一些东西，与过去纠缠在一起，难分难舍。只不过，梦想的含义已经变了。

如果说这些人还能够怀恋，还能够纪念，那么现在没有他们那些经历、那些感伤、那些忧患的年轻一代，他们会从一个什么样的梦想出发，又将到达什么样的终点呢？其实我觉得这不仅是什么人的问题，而是时代的问题。

梁 豪：小说中有一种细微但震撼人心的变化。比如说曲辰对仙生的敬礼，先是一种仪式，当发现仙生与孟夏的关系后不再敬礼，最后又恢复敬礼，象征关系修复；又如曲辰从对安徒生童话的喜爱，转而对何小麦诗集《幽暗之光》的接纳；还有像丹麦奶糖在仙生心里产生的纤微变化。这些细节是怎么从您脑子里迸出来的？这些变化意味着什么？

刘建东：细节决定小说的面孔，而细节来自生动的创造，创造又来自于生活的丰富。你所例举的那些都是小说整体的一部分，它们的出现与反复，经过沉淀后尘埃落定，除了让人物本身更加立体与饱满，形象更加突出，也会让小说本身具有优美的韵律，小说本身应该有韵律。

这此变化既基于小说中人物的逻辑，也基于生活的逻辑，显然它不是凭空出来的，也不是灵光一闪。它有根，所以生得茂盛和妖艳，加上叙述、语言、比较、回环等技巧的阳光与水，所以会自然而然，自然而长。

这些变化意味着艺术产生美。变化是本能的反应，更是心理在承受或者释放中，种种复杂的心理活动的结果。这些变化，意味着在现实中越来越脆弱的坚守，意味着妥协，意味着猜疑，意味着种种被现实压得变形了的想法与梦想。

里下河研究专栏

文学与地域的关系一直是文学史上令人感兴趣的话题，地域作家群的研究也是学界关心的一个重点。一些文学流派和作家的名字，自然而然与他们生长的那片土地联系起来。中国古代许多文学家族和文学流派的产生和传承，都以地域为依托，甚至于提到某些作家、某些流派，我们都会自觉或不自觉地将他们与特定的地域联系在一起，如“三苏”“竟陵派”“桐城派”“常州词派”等。在中国现代文学史上，这种情况也不少见，如沈从文与湘西、老舍与北京、张爱玲与上海、萧红与呼兰河等。新世纪以来，学界则鲜少有“流派”的提法，甚至有学者认为“中国当代文学没有流派”。这实在令人遗憾，因为文学流派的出现可以说是文学繁荣的重要标志之一。但是，令人欣喜的是，就在学界为当代文学没有流派而苦恼时，在水汽氤氲的里下河，一个文学流派已经悄然登场……

“水”气浸染的艺术神韵

早在19世纪，法国著名的史学家、美学家丹纳就在《法国文学史》的序言中提出了“种族、环境和时代”是决定文学创作和发展的三要素的观点。环境对文学的影响是潜在的，作家所处的地域不仅影响作家本人的个性气质、审美情趣，还会影响他表现的内容以及艺术表现方式。里下河文学流派作为一个地域特征鲜明的文学流派，自然与其所处的自然环境有不可分割的关系。正如该派的汪曾祺老先生所说：“我的家乡是一个水乡……水不但于不自觉中成了我的一些小说的背景，并且也影响了我的小说的风格。水有时是汹涌澎湃的，但我们在那里的水平常总是柔软的、平和的静静地流着。”

与20世纪80年代同时期出现的先锋、寻根、新历史等作家刻意追求的“深刻”“技巧”“玄奥”不同，汪曾祺于1980年获得“北京文学奖”的《受戒》，以及于1981年相继斩获“北京文学奖”和“全国优秀短篇小说奖”的《大淖记事》，似乎都在刻意追求一种“平淡”和“浅薄”，作家以清淡的笔墨写平常的人情，轻轻浅浅间就绘出了江南水乡里的一派人间烟火。《受戒》写水不多，但却充满了水的感觉。它写的是小和尚明海与小英子之间懵懵懂懂的爱情，“水”自然是小说的背景：“好大一个湖！”、“莲蓬”、“菱萍”、“菱角”、“船”等无不昭示着一个水汽淋漓的江南小镇。但是，汪曾祺小说的“水”气不只从外部而来，更源自小说的内在，活在汪曾祺小说中的人物也带着水的纯净与温润，具有水的品格。汪曾祺自己在《受戒》发表后说：“我写得是美，是健康的人性。美，人性，是任何时候都需要的。”《受戒》中明海与小英子之间懵懂而纯美的感情正是优美、健康的人性的一种展现，童年特有的天真让以往在文学作品中被扭曲、压抑的人性重新回到了朴素和美好之中。人性通过这样一种方式，重新回到文学中来。

汪曾祺惯以清淡笔写平常情，他说，我“只能用平平常常的思想感情去了解他们，用平平常常的方法表现他们”。这样，我们就会发现汪曾祺的小说中往往没有特别强烈的情感。即使有，也都经过了水的软化。欢喜是，悲恸是。汪曾祺说：“我的作品的内在的情绪是欢乐的，我们有过各种创伤，但是我们今天应该快乐。一个作家，有责任给予人们一分快乐，尤其是今天。”

活色鲜香的“水妹子”

读里下河文学流派的作品，印象最深的就是作品中一个个鲜活的人物形象，真是“笔下处处是人”。汪曾祺回忆说，沈先生上课经常讲的一句话是：“要贴到人物来写”。这也就是说，在小说里，人物是主要的，主导的，其余的都是次要的，派生的。作者的心要和人物贴近，富同情，共哀乐。什么时候作者的笔触不住人物，就会虚假。写景，是制造人物生活的环境。写景处即是写人，景和人不能游离。”这深深影响着里下河作家群的创作。

里下河作家群的创作中，活跃着各种各样的鲜活的小人物。刘仁前的中短篇小说选更像是乡村人物的散记。《故里人物三记》中无甚能耐，却偏爱“王牌、听戏、打老婆”的“样大少”在老婆自杀后也结束了自己的性命；村里能徒手摸鱼、人缘又好的谭驼子却和

村里的干部勾结起来在别人的鱼塘里张网偷鱼，得知真情的村民都觉得难以置信。中篇小说《谎言》则讲述了香河里几对青年男女的爱情悲欢。少年们与心爱的人儿荡舟在香河里的欢乐情景让人不禁对那个美好、和谐的世界充满遐想。然而，命运总是充满了变数，原本相爱的年轻人总会因为各种各样的意外而走上不同的道路，小说中琴丫头、杨雪花、柳春雨、陆根水、水妹等的爱情故事让人唏嘘不已。而刘仁前历经10年创作的《香河三部曲》《香河》《浮沉》《残月》则堪称中国当代农村的发展史，它深刻展现了一个性格不同的农村青年在大时代背景下成长、奋斗的历史，“爱情”则是“香河三部曲”中最动人的旋律。

一系列富有灵气又光彩照人的女性人物形象为里下河文学流派的作品增添了不少光彩。胡石言的《秋雪湖之恋》中，心地善良却被公社掌权人物欺凌的芦花，意外地与驻扎在秋雪湖边的饲养班的战士们发生了一段不解之缘。在那个特殊时期，战士们却能突破思想的禁锢，帮助芦花救回哥哥，这样的情谊如何不让人终身铭记？夏坚勇的《秋韵》中，边收晚稻边等待丈夫虎生的杨子在暖融融的阳光和新鲜的稻谷旁，散发出的正是秋日明净而芬芳的韵味。刘仁前的《谎言》中，当心上人为了解前程而抛弃水妹时，她毅然决定生下这个孩子。正是这些敢爱敢恨又如水般充满灵气的女性让小说灵动起来。

水雾氤氲的语言神蕴

汪曾祺说：“我是个安于竹篱茅舍、小桥流水的人。以惯写小桥流水之笔而写高大雄奇之山，殆矣。”汪曾祺的这一文学观深深地影响了里下河作家群的文学创作。读汪曾祺及其他里下河文学流派作家的作品，总能感受到“小桥流水”间到一股浓浓的东方神韵，似乎传统的中国小说就该这样写。这种浓浓的氛围首先来自于里下河文学流派的创作姿态。正如汪曾祺所说：“我对一切伟大的东西总有点格格不入”，他写作时关注的是生活中的各种“小”，那些凡夫俗子的人间烟火构成了他所表现的整个世界。这一作家群的文学创作，是真正“把心沉到了本民族的衣食住行当中”去了的。《岁寒三友》中，王瘦吾、陶虎臣、渐舞甫三人无疑带有中国传统儒家文化色彩。刘仁前《风俗人物三题》中《吴麻子》一节，走村串户的“换糖”的也成为乡村生活中一道独特的风景。

此外，里下河文学作品中的神韵还与作家所用的语言有关。汪曾祺十分重视语言的积淀，语言中所体现的文化一方面来自于唐诗宋词，另一方面就源于民间口语。里下河文学流派吸收了许多民间俚语和地方民歌，语言俗白而富有韵味，极大地改善了李陀在《汪曾祺与现代汉语写作》中提到的五四白话文运动以来“书面语言的贵族化倾向”。那种“文绉绉的脱离日常生活口语甚远的书面语言”在汪曾祺及其他里下河文学流派的作家那里几乎看不到。我们常常看到的是各种内容清新的民歌，汪曾祺小说中的自不必说，其他里下河作家家中也有很多。如毕飞宇、朱辉、刘仁前小说中大量加入富有地域色彩的方言和民歌，让小说语言显得活泼生动，既富有音乐感又具有韵律美。人物语言的亲切直白也是形成小说韵味的重要因素。我们在里下河文学流派中看到的对话，往往是简洁、明快、朴素、自然的。生动活泼的口语顷刻间就把我们带进了那个淳朴清新的世界。

里下河文学流派中还有许多新生代作家，如毕飞宇、鲁敏、朱文、吴晨骏、鲁羊等。这些作家写的是城市，笔下的“里下河”地域色彩也不明显，但他们与汪曾祺仍有一种隐秘的联系。正如项静所提到的，“他们最重要的是提供了一种叙述方式，一种脱离宏大叙事的愿望和气息，对于生活中看似无关紧要的事件郑重其事地对待”。这种刻意远离宏大叙事、专注现实生活的写作姿态，正是汪曾祺不“以小桥流水之笔而写高大雄奇之山”的文学主张在新生代作家中的回响。

极端与迷惘——陈希我的转变

□徐青研

就中国当代作家写作的个人风格来说，陈希我无疑是个让人印象深刻的作家。读过他的作品的人，无不为他的文字所带来的感官刺激而心惊胆战。而这种具有强烈刺激的阅读体验，也使得文学批评者对于陈希我的评价一直关注于身体写作的正当性。然而“正当性”往往存在着预设的价值判断。我希望在这篇文章中探讨的是陈希我叙述方式的合理性：陈希我的写作模式究竟是什么样的？其写作模式是否能准确地表达其精神内核？

自陈希我写作伊始，其争议性便一直持续。张莉曾经将其总结为“非常态书写”。她对“非常态”具有两个层面的阐释：一方面陈希我挑战了生活中的“常态认知”，包括对于生活中的个人情感与夫妻家庭伦理的常态。另一方面，陈希我使得人们重新定义常态的本身：我们的日常生活所隐蔽的常态的价值标准本身是否隐藏着病态的可能？每一种对于现实驳斥的写作模式在诞生伊始都是难以被纳入现有的话语体系之中，故而单纯评论陈希我的书写方式几乎无益于他的创作的分析与判断。竹内好曾经在《近代的超克》中这样写到：“使文学者成为可能的，是某种自觉。正像使宗教者成为可能的是对于罪的自觉一样，某种

如果说陈希我的作品在题材上有什么共性的话，最为基本的便是他的作品主角：他们形象模糊，表面上鲜有突出的个性，往往是别人眼中最不可能具有心理病态的人，但内心却都有着极为复杂、以至于病态的心理活动。之前的长篇小说当中的部分情节、中篇小说的《母亲》与今年的《父》《命》都呈

现出了这种创作方式。《命》的结构很简单：“我”以一个邻居的视角讲述一对母女在几十年生活中的不断虐恋。陈希我再一次用他擅长的欲望描写表达了伦理与命运当中的复杂，在《命》中进行了一次伦理的祛魅，将伦理转化成了他擅长表达的虐恋。

但是，陈希我或许忽略的一个问题是：隐藏在物质生活、两性生活与伦理生活之下的恶念是否相同？我并不想简单地引用精神分析学派的诸多理论，但是显而易见的是，家庭伦理之下控制与被控制、虐恋与虐恋的权力控制，而陈希我的颠覆性正源于对于隐蔽的揭露。他笔下的人物多数是男性更为强势、拥有着更高的社会地位与财富，作为施虐的一方；而女性则相对弱势，作为受虐的一方。需要注意的是，陈希我的写作模式并没持续于单一一向度。他今年更多聚焦于家庭中的伦理关系中的潜藏心理。之前的长篇小说当中的部分情节、中篇小说的《母亲》与今年的《父》《命》都呈

物质欲望的时候，显得“得心应手”——因为几乎每个读者或多或少有过这种恶念，强烈的风格冲击了欲望的隐蔽性与普遍性。但是面对家庭伦理的时候，很显然并非所有人在潜意识中都有着物质化的价值取向，强行将家庭伦理扭曲化更像是陈希我的一厢情愿。当然，陈希我的写作意图或许是对于伦理关系神圣性的消解。但是作为一个读者，我不得不承认的是，我在阅读陈希我家庭题材的作品的时候，难以感受到震撼，更多的是个人情感的出离与他在创作中的刻意。

正如我前文所说，肯定了陈希我内在的精神表述，并不代表陈希我的所有创作都能得到肯定。无论一个作家想表达的思想多么纯粹、简单，其写作必然是精密的。它并非只是写作手法的精密，而是作家对于作品内在结构逻辑与写作向度的精确考量。事实上，如果说让我直陈对于陈希我家庭伦理方面的创作感觉的话，我愿意总结为“迷惘”。李敬泽认为陈希我在写作中“假扮上帝”，这个论断十分准确。“上帝”意味着陈希我的创作是接近神性的。但是“假扮上帝”意味着陈希我甚至找不到一个真正的上帝得以救赎——这时陈希我不得不为自己的作

品扮演一个上帝，它成为了陈希我的代言，作品仍在不断挣扎中徘徊。最终，陈希我所呈现的世界涵盖了多种方面，但是却只有天堂与地狱、善与恶，几乎没有中间的价值区域。

在某种程度上，这种迷惘已经逐渐在陈希我的创作中有所呈现。写作手法的阴暗与痛苦、结果带来的黑暗，成为了陈希我不同创作题材的共同创作模式。陈希我在写作中不止一次地使用“吃猴脑”这一场景来挑战社会的禁忌。猴子与人的亲近使得人在猴子上可以尽情投射自己隐秘暴力欲望而不受到任何伦理限制。而陈希我的创作在某些方面正与这“吃猴脑”的行为有些契合——他笔下的人物往往都在表现自己的“兽性”。但是，当作品中的人物回归于日常生活，面对更为复杂问题的时候，兽性的描写在表达上往往捉襟见肘，难以以为继。

当然，我并不希望对于陈希我进行任何意义上的“谴责”。我一直确信作家对于其创作有着其特有的自觉，一个文学批评者需要对其表达出足够的尊重。我希望提醒陈希我的是：在善与恶、天堂与地狱之间，仍旧有着可以书写的广阔天地，思想性并不会随着日常的到来而衰竭，而是会相互激发，从而带来更为深邃的洞见。

「水」气浸染的艺术神韵

□张丽军
李君君