

■新作聚焦

张炜长篇小说《艾约堡秘史》:

思想的纯度与深度

□程光炜

这几十年,从《古船》到《九月寓言》《你在高原》和《独药师》,张炜的创作一路走的始终都是思想型长篇小说的路线,这奠定了他在重要作家阵容中无可替代的地位。他笔下的主人公沉浸于思想的世界,历史、现实、人事纠纷是他沉思的对象。在几十年纷扰不休的历史大格局中,他们似乎总能置身事外,展示一种“多余”的形象,然而,前者却在其内心世界被最严厉无情地批判与反思。

这就让人在张炜大体量且笨拙的文体中,总能感受到内心的激动,领略思想的激烈。人们还发觉他对寻根、先锋、新写实、新历史纷繁刺激的形式实验相当冷漠,他文学世界里早就有小小的地球引力,有自己运行的轨道,他这个文学星球,是不跟着别的难以捉摸的众多文学星球运转的。持重、深沉、强于内心思考,是他几十年不为外力所诱惑,而始终秉持着自己内心逻辑的根本品质。

带着这种印象读张炜刚出版的长篇小说《艾约堡秘史》(湖南文艺出版社2018年1月出版),我捕捉到他希望有所变化的微妙心迹。表面上看,《艾约堡秘史》更像是艾约堡主任蛹儿神秘复杂的女人“秘史”。读进去才知,小说原来是“双重叙述”结构。另一个“秘史”来自男主人公艾约堡董事长淳于宝册。他的叙述线索,一直在与蛹儿的个人秘史穿插互动,它们构成双面互照的镜子。这种办法张炜在《古船》里也使用过,隋抱朴与每天面对的磨盘,就是这种互文错动的关系。在双重叙述结构中,蛹儿是一个主动的叙述者。她在向读者展现内心隐秘的过程中,也在帮助读者探寻并走进董事长更加诡秘、变态的世界,这当然是指惊心动魄同时神秘莫测的当代世界。蛹儿如果只是一个被动叙述者,那作品无疑只是一个讲故事的小说,这不是张炜的风格;正是因为是以自己心灵秘史去探索,拷问艾约堡及董事长的生活秘史,并带动对当代世界的积极思考,诗性的张炜小说品质才得以显现。

当艾约堡主任以前,蛹儿曾有几段短暂的婚史。她出身教师之家,父亲是讲师,母亲是幼儿园资深职员。这种家境的女孩子,要么行事端正,一生光明正大;要么耽于幻想,总是不切实际。蛹儿显然是后者这种类型。她在艺术院校学歌舞专业,被公认是学校走路最好看的女孩。她被绘画专业一个跛子男生所吸引,不单因为他权贵子弟的身份,还来自其外表和性格心理的怪异。“整个二楼和阁楼都成了跛子的空间,他将这里装扮成古怪的模样”,“屋内悬挂了一些面具,他特别愿意扮成一个咧着大嘴的妖怪与她谈话”。他们

“张炜文学世界里早就有自己运行的轨道,他这个文学星球,是不跟着别的难以捉摸的众多文学星球运转的。持重、深沉、强于内心思考,是他几十年不为外力所诱惑,而始终秉持着自己内心逻辑的根本品质。”

张炜热爱思想的纯度,甚于热爱小说叙述技巧本身。技巧只是被他看做展示思想底蕴和丰富层次的一种简单形式,这使张炜在日益世俗化的文学批评和文学史见识中略显落寞。但这种落寞,倒反衬出文学批评和文学史见识眼界的短拙。

99

一起入浴时,“她感到了死亡的恐惧”。大学毕业后蛹儿被分到机关资料室。这时,一个“离异、无子、做房地产”的瘦子走进她的生活。瘦子不想与机关职员分享她的美貌,强要蛹儿辞职,当专为她开设的私人书店的老板。但瘦子同样是心理变态者。这使她最后只能与他的摊牌。

张炜在做足蛹儿叙述视角后,就把艾约堡主人、董事长淳于宝册带入读者的视野。在蛹儿视角中,淳于宝册虽深陷商海,身上却有隋抱朴的影子和气味。他精于算计,疯狂扩张,短短数十年就营造了一个无比庞大的狸金集团。小说里的他,好像对外部世界早已厌倦,变成另一个意义上的“多余”。他整天蜷缩在盘丝洞般的艾约堡,无心理政,每天只打几个电话,举行为数不多的小型宴会。他还患有不为人知的怪异疾病,经常独自凌晨散步,嘴里有煎药的气味。他常对人说:“我讨厌和憎恶狸金这架大功率推土机”;“我多么希望你百忙中读一下拙作,那里面装了我太多心事,就当是彼此交谈吧”。他与蛹儿并排躺在床上,并无男女淫乐之心,仿佛是身心分离,身体早在另外一个世界。他还对蛹儿推心置腹地表白:“我这辈子荒废的时光太多了,这实在可惜。”在等到对方“您创造了一个狸金”的恭维后,淳于宝册一瞬间变成深山隐士:“天一大早下了一点雪,浅浅的连地皮都没盖上。即便如此淳于宝册还是欣悦,想要出去走走。他像模像样地武装了一下:戴上水獭皮帽子、围脖,穿上短绒大衣和长筒棉靴。他独自走了一会儿,又跳上区区摆渡车。他在半山别墅那儿站了一会儿,回身看自己在浅雪上留的脚步。

印,犹豫着什么。”

最后,张炜用他惯常喜欢的语言说到:“庄严而沉静的松树、混杂林子,连鸟儿都不敢打破的安谧。这里真的像一座神庙,不错,它大概只适合比人类更高级的神灵居住,接受人类的顶礼膜拜。”

蛹儿和淳于宝册的双重叙述视角,是“世俗”与“神灵”不断互疑的关系。这是张炜《艾约堡秘史》最想给我们的东西。我过去有个错觉,认为张炜小说擅长心理分析,长于沉思,而拙于写实。最近这些年,忽然发现他的写实功底相当娴熟厚实,只是不轻易亮出,以免损坏沉思的纯粹。他热爱思想的纯度,甚于热爱小说叙述技巧本身,技巧只是被他看做展示思想底蕴和丰富层次的一种简单形式。这使张炜在日益世俗化的文学批评和文学史见识中略显落寞,但这种落寞,倒反衬出文学批评和文学史见识眼界的短拙。

是否能够认为,1985年的文学转折,尤其是上世纪90年代长篇小说兴起之后,思想型小说家如路遥、张承志、张炜、韩少功就一直颇受委屈?写实型作家一路高歌猛进、争奇斗艳,他们迎合了大众对故事叙述的狂热心理。但有识者预言,当这一代作家小说创作的最高潮落幕,文学史这处旧战场即将有人打扫的时候,则会出现另一种思想型作家凸显、写实型作家逐渐淡出的发展趋势。写实不等于全部历史,心灵才真正指向历史并将其深度呈现。没有“心灵史”的作家,是否能成为历史最为重要的一部分,已存疑问——这当然只是一些人的猜想。对张炜这种重量级作家来说,他们更相信自己对文学对历史的判断。

■创作谈

1988年春天我遇到了一位老板。他是我十几岁时遇到的一个文艺青年,那时我们曾彻夜交谈文学。他当时只有二十五六岁,已经写了许多作品,一个字都没有发表。我现在仍能想起几十年前的初遇,那时的兴奋和惊讶。他是我从过去到现在所看到的最能写的人,是所谓藏在民间的“大作家”,一位不知疲倦的写作者。我当年确信他就是未来的作家,整个人身上有一股不可遏止的生命力量。记得那是一个下午,我到了他家,他从柜子里、炕头上搬出了一沓沓稿子,它们都是写在粗糙的纸张上的,几乎没有一页方格稿纸。那个年代纸张缺少,他为了节省,所有的字都写得很小,密密麻麻。这是我们的初次相识:整夜谈文学,读稿子,主要是听他读。我记得他的作品中有很多方言,这构成了阅读障碍,可他对此引以为傲。

20多年后的再次相逢,他竟然成了一位大老板,时代为我们变出了一个大戏法。可我总觉得他还是文学中人,就问他以前写过的那些作品以后还写不写?他回答得豪气:“当然要写。我还要把所有写下的东西用小牛皮烫金的装帧,印成一大排。”他伸长两臂比画道,那种壮志和心气令人难忘。这是个有才华有魅力的人,深深地吸引了我。这个人超出了一般意义上的“老板”,值得探究。

我写下了当年游荡中与之相遇的一些场景,留下了笔记片段。但这离一部长篇的完成还差得远,只算是一个萌芽。

今天的暴富阶层写起来很难。要写一位“巨富”,就要做多方面的准备,比如阅读他们的传记,了解他们的内心世界、生活及爱情等等。这是很复杂的工作,仅有阅读还不够,要有实际的接触交流,这是个漫长的过程。其实“巨富”与否并不是最重要的,重要的是某一类人,他们身上迷人的魅力和人性的隐私。

回头看我写过的较长篇幅的作品,好像没有一部少于15年的酝酿期。它们需要在心田里培植,不停地生发。这样的文字完成之后,当有更多积淀的厚度,具备与自身篇幅相对应的诠释空间。用一两年、两三年甚至四五年的积累,它们可能还是单薄了一些。如果要处理离得很近的现实生活内容,即平常说的“写当下”,那将是十分困难的。打开一本现实题材的作品,很容易暴露刺眼的瑕疵,令人遗憾。因为我们把大家正在经历的眼前生活变成很高级的艺术品,还往往缺少足够的技艺,那需要非同一般的职业技能,而非仅仅具备良好的用心和雄心。

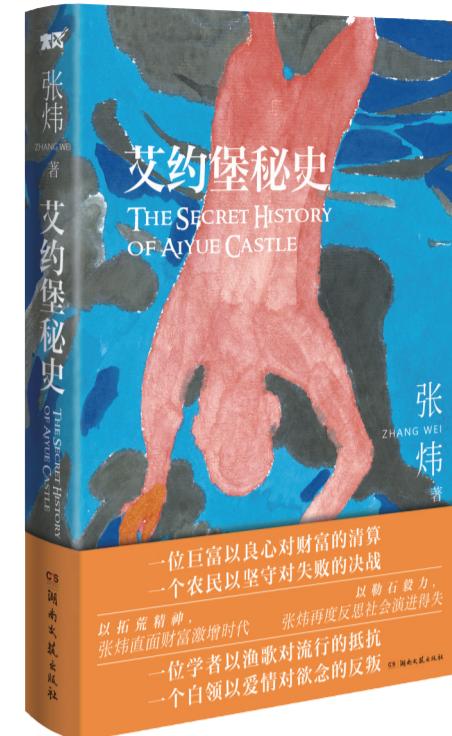
在当下有几个表述是很危险的,其中之一是“企业家”。一说到这一类,大家心里都会出现影视和小说中的形象,那些气息和情节我们太熟悉了,已经形成了相当固定的概念。他们不能写,爱情似乎也不能写;现在各门类的艺术表达中,爱多得不得了,真是泛滥成灾。可见围绕“企业家”和“爱情”有现成的一套模式,要冲破这个模式很难,最好的办法就是绕开。如果再冒险一点,将“爱情”和“企业家”放在一块儿,对不起,那就简直太傻了,差不多是一种自毁行为。对于一部分作家来说,真的是如此。

有一次我看到有一个画家朋友在画牛,问他:“你是北方画家,为什么不画黄牛,总是画水牛?咱这儿没有水牛。”他没有停下画笔,随口答道:“黄牛不入画。”我想了很久。我记得古人有一幅“五牛图”,那可算是经典。但想了想,现代文人画都是画水牛的。水牛大肚子大角,易于写意发挥夸张出形。北方的黄牛就像作家眼里的现实生活一样,切近,却很难入画。让黄牛入画,也许需要更高的技艺。目前“企业家”与“爱情”,对我们写作者来说就是两头北方的黄牛。

谁能进入真正的个人表述,将概念化的词语全部粉碎,谁就能让黄牛入画。我带着这样的恐惧,谨慎地寻找自己的语言,依赖真正意义上的个人和自己——这个任务太沉重了。首先要回到个人的语

黄牛不入画

□张炜



江,从字词开始。这种表达效果是如履薄冰的放松。从1988年开始,我一直在寻觅。现在终于交了一个答卷。

就一个阶段来讲,写作者需要在一个封闭的文学世界里进出。多次往返、进出,这叫写作。封闭日久之后,出来会眩晕。每一部长长的作品写完,可以长时间离开那个封闭的世界,这时将感到极度的疲惫。每次写作之后都会有这样的感觉,需要慢慢地缓解,犹如苏醒,让自己慢慢地进入下一个生命流程,重新变得生气勃勃。

《艾约堡秘史》当然是诞生在一个封闭的世界里,那里是阴郁的,尽可能地隔离了世俗的强光。在世界外边漫游,人们从中能读到自己:每一个人物身上都能找到作者或读者本人。那个世界里活动着非同一般的人物,他不是一般意义上的“企业家”,他不过是碰巧做了实业的某种顶级人物。我们现在看到的不是一般的巨富,也不是一般的爱情,而是在看高级人物的精神历险,是关于精神的叙事,而不是物质的叙事。

前年在一个学校讨论陶渊明,我曾讲了几个感受:一是大家都在讲“魏晋风度”,何为“风度”?二是都在讲“尊严”,何为“尊严”?正是这两个词汇将陶渊明纠缠了一辈子。岂止是他,每个人要活得好,就要有一点尊严,然后才多多少少谈得上一点“风度”。这方面我们在现实中真的很难做到。书中的主人公最多地在为这两个词汇痛苦地呻吟,那才是真正苦。生活中,凡是最高级的人物,都会被这两个词汇缠上一生。所以说只有写了精神方面的敏感的东西,才是最有意义的。

人有了钱有了权有了地位以后,有些东西就再也不相信了。这真是悲哀之极。什么办法能把人心底的敏感撩拨、激活,让他重新相信爱情、相信道德,让其觉得正义是可以有的,尊严是可以讲的,这在有些人那里,在物质主义时代,真的是最难最难的一件事。这部书想做的,就是这样的难事。

这样一部书在市场层面当然会很冒险,但最大的风险对写作者来说却是语言,是技术层面。不从这里开始,一切都不能抵达,都谈不上。

■第一感受

重返故乡的方式

□李勇

墨白的小说,总是和一个名叫颍河的河流有关,那是他的故乡。读完他的小说,我们会有一个强烈的印象:让墨白念念不忘的故乡,其实有两个,一个是颍河镇,一个是他描述它的方式。前者是实体性存在,它居于中原一隅,和你我的故乡,和我们曾擦肩而过的千万中国村镇一样,平凡而普通;后者则是一个虚化的存在——根植于这个实体,却只能借由文字完成对它的塑形的仪式。

作家的写作,某种程度上都是一次返乡。这所强调的,是他们内在的创作动机。这种动机有的显豁,有的深隐,而它们无一例外地都指向记忆——这是他们生命的、也是文学的“原乡”。墨白的文字,几乎全部都指向他的“颍河”。在中短篇小说集《告密者》中,“颍河镇”构成了他笔下人物、故事确定不移的背景。

在这个背景之下,我们看到历史,它是一个女人的生存史(《尖叫的碎片》),也是一个女人的毁灭史(《夏日往事》),但不管是生存还是毁灭,都与一种暗夜花开似的力量有关(《模拟表演》)。这是盘桓在颍河镇历史中的一股力量,我们无由知道它从何而来,却知道它绵延至今:在繁华喧嚣的城市街头,它是憎恨、谩骂与谋杀(《事实真相》);在人影渐稀的今日乡间,它是嫉妒、争夺与撒谎(《告密者》)。除此之外,我们当然还能找到其他:阴谋与骗局(《阳光下的海滩》),伤害与死亡(《一个做梦的人》)……

我们并不知道真正的颍河——那个为墨白的生命所浸染过的他的故乡,和墨白究竟是一种怎

样的关系。但是在以文字的方式“重返”这个故乡的时候,我们发现,他的目光中充满了敌意。这决定了他“对待”的方式。这方式首先是本体意义上的,即他通过文字所赋予它的、呈现于它的颍河镇历史(包括现实)。我们当然不会相信,这是颍河的全部历史,但对于墨白来说,他从颍河的历史中所“提取”出来的这个“历史”是黯淡的、灰色的,同时也是根本性的、决定性的,所以他才如此执拗地以他特有的方式书写它,呈现它。

除此之外,墨白“对待”故乡的方式还是形式意义上的:他所创造的意象、话语方式,或者说得更简明一点,即他所使用的语言。这种语言是文学化的、抽象化的,尤其是相对于它所指涉的那个实体世界而言。这个“文学化”、“抽象化”的颍河,有时候会让我们淡化甚至遗忘了那个真正的实体,就像在《隔壁的声音》中那样,本是一个实而又实的故事,却因为主人公(四叔)的始终隐形而变得虚幻、缥缈,《最后一节车厢》(也包括《某种自杀的方法》)读来更是如一次鬼魅般的恐怖历险,相比于前者,它们更缺少生活的质感——不过它们的画面感、人物如剪影般的艺术质感却是最突出的。

以这样的“方式”回到故乡,墨白当然是有意为之。他心目中的颍河,那个历史和现实中的故乡,通过他的文字世界展现出来,就是一片让人忧郁的土地。他生在那块土地,这便决定了他和它的关系,也决定了他若干年后重返它的方式。这种方式,让墨白回到故乡,也超越故乡。

■评论

“读”与“写”的彼此映照

——评张莉《众声独语》 □李婧婧

2007年,刚刚毕业的张莉在自己的电脑文档里建立了“70后”作家研究文库,之后的10年间,她以自己的审美尺度遴选了一批自己的同代作家,持续追踪他们的写作,不断写下自己的阅读感受,最终集成《众声独语——“70后”一代人的文学图谱》。

张莉的评论文字始终是散文式的,温暖、活泼、敏锐、有穿透力。《众声独语》展现出作者在当代文学场域中新的面向,它采取的是“追踪式”的写作方式。在序言中,张莉谈到,2008年,在阅读《少年巴比伦》《追随她的旅程》时,她感受到路内的语言干净、内容简洁透明,还有难得的节奏,因此,她开始追踪路内的写作。从2008年开始,张莉着手写作《路内论》。值得庆幸的是,作家没有辜负她的读者。2015年,路内写出了《慈悲》,他摆脱了“青春的、躁动的叙述人”的毛躁气,将自己置身于有毒车间内部,体察一代人的辛酸,感受命运的无常,他的作品变得厚重而深刻,2016年,在追踪路内写作的第8个年头,批评家也终于完成了她的作家论:《卑微的人如何免于恐惧——路内论》。

事实上,张莉不仅完成了路内的作家论,也写下了魏微、冯唐、葛亮、李修文等人的作家论。《众声独语》中汇集的是张莉对近30位“70后”作家的评论文章,在他们当中,既有已经成长为“70后”中坚力量的作家,又有海飞、廖一梅、李娟、余秀华等被大众读者广为接受但被文学批评领域较少关注的

作家,当然,她也写下了对台湾作家甘耀明、澳门作家麦家等人的理解。这位批评家的视野开阔,趣味芜杂。

10年来,张莉和她的同代作家以不同的文体见证了彼此的成长。面对当年这些青年作家作品,张莉给予了尊重与扶持,她以女性独有的敏感和细腻,感知那些作品中毛茸茸的细节和暧昧潜藏的逻辑,将他们提炼、放大,于无数微末处体察作者内心的声音,穿透文本的表象,捕捉他们最独特之处。

真情实感与内化了的文学理论功底,使张莉的评论既有充沛的感情,又能做到情理结合,独到、深刻。文学评论应该具有指导的意义,无论是对社会生活、文学本身,还是普通大众。因此,优秀的评论作品既能见现实的光明与黑暗,又能给作者、读者以启发。《众声独语》即如此。张莉一方面不吝惜对作家的赞美、不回避表达对作品的喜爱,但也并不躲闪、不“隐恶”。她一针见血地指出魏微在《李生记》《沿河村纪事》中的问题,也坦言鲁敏的《此情无法投递》写得不令人满意,还有“更复杂更有力量的空间”需要挖掘。

当然,张莉不仅对作家作品保持追踪,也对“70后”作家的整体动向极为关注。在这本书里,她写下了她的失望与不满。她发现“70后”作家个人叙事与个人化倾向带来的问题:作家与社会现实的和解,“我已不再与世界争辩”、“作家只把写作潜在地视为个人行为而与我们所处的公共社会无关”,面对这一现象,张莉认为:“我们应该重新理解

与认识作家写作的个人性与公共性,应该认识到个人写作之于社会的公共性特质和公共责任。”这种忧患意识、责任意识与张莉在批评写作中的实践是一脉相承的,她不仅关注写作的个人,也面向我们时代的写作发声。

一位优秀的批评家不应该只关注已享有盛名的作家,也应具备从文本的缝隙中发现作家未来潜力的能力,并给予持续的关注。这需要健全的文学观和大量的阅读,去粗取精,同时,更需要耐心与坚持。在序言中,张莉解释过书名的来由:“众声”是多元、广泛的涉猎,“独语”是写作者们各有所属。她在评论张楚时认为他“拥有完整的精神世界,笃定、执著、心无旁骛”。在众声喧哗的当代文学中,张莉也固执地选择了与新作家们一同成长,厚积薄发,《众声独语》里的文字历经了多年沉淀,因此,它们坚实而有力量。

《众声独语》让人重新思考今天我们应该如何做现场文学批评。今天,当代文学创作旺盛而芜杂,新作家和新作品不断涌现,它需要批评家的耐心、热情、坦诚,也需要他们直言不讳;同时,它应该是一种生长型的、带有先见之明的写作,要与优秀文学批评传统对接。由《众声独语》我们看到,张莉以她的书写守着内心的光源,与她的文学同行者彼此映照与鼓励,写出了深具个人气质的文学批评文字,也为如何做好现场文学批评提供了更多的可能。