

浦子“王庄三部曲”

# 二元对应的文学思维及其文化启示

□朱寿桐

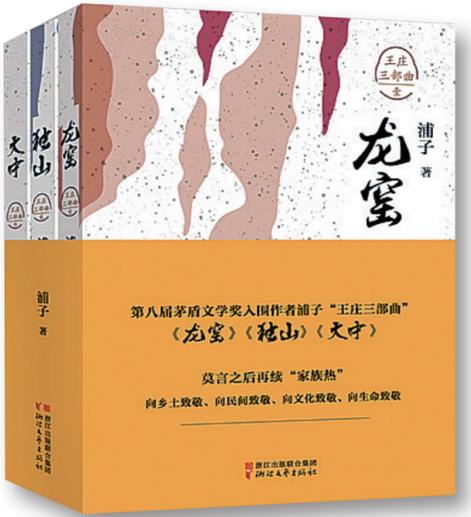
读过“王庄三部曲”,我认为可以用“二元对应”概括浦子小说创作的思维特性。不是二元对立,不是二律背反,而是相向、相应的二元对应。

所谓二元对应,就是二元性的思维因素之间,并不是一种互相否定、互相冲突、互相争破及相克的关系,是一种相对呼应、相向而行的思维方式。在日常生活中,我们常常有二元式思维,但这二元是相呼应的不是相排斥的。比如,我们坐车,到底要坐大车,还是坐小车?大跟小这两个元,似乎是相反的,可其结果实际上不是,而是相向、相对应的。大小汽车之间,我们选择坐小车,小车舒服,小车气派,小车意味着规格和待遇。但难道小车越小越好?肯定并非是这样。小车之中,我们要选择大的小汽车,比如排量大,空间大等等。同样的道理用在房子上也是如此,相对于大楼,每个人都喜欢住别墅,住小别墅,那感觉就很好,但别墅之中也不是越小越好。我们又喜欢住大一些的小别墅。在这里,大小就不是相对立的概念,它们之间存在着一种相互呼应的关系。

在浦子的小说构思里,就经常显示着这种二元对应的思维。他的小说充盈着男性与女性的角色,但男女两性在他的作品中就不是对立关系,而是对应关系。作为男性作家,他的兴趣主要在张扬男性的魅力,男性魅力的被摧毁以及它的再生,但仅凭男性自身无法让自己的魅力再生,需要女性元素的介入甚至拯救。男性与女性之间并不构成二元对立,而是一种相向、相应关系。男性生命力的再生,需要女性的力量来支撑、拯救。《龙窑》中那个神奇男子世杰是这样出场的:“翠香看见一堆乱发遮掩下的脸,是一张陌生男人的脸。搂了雪,是一个十分伟岸的裸体男人。没有鼻息了,她把耳朵贴住他的胸前,才依稀听见有响动。”然后,这个寡妇将这个“十分伟岸的裸体男人”背起来,给予他一个女性所能给予的全部生命能量,这样就成了这个男神。男性与女性之间就是这样一种呼应关系,表面上看到的是相克的关系,实际是相生的。他的小说构造了男女之间的相应相生关系,即使是两个男人之间的性格,也同样不是一种相克,更多的性格也是相应的、相合的、相承的关系。

浦子小说中男女主人公的关系,大多呈现这种关系。如果这种二元对应思维概括成立的话,这是一种新的思维方式。当然,这不是浦子的创造,也不是只有他自己才能做到这一点。在现代文学历史时期,比较早运用这种思维并走向成熟的是鲁迅,他的小说人物性格的安排,很多都是用二元对应的思维方式。阿Q与小D、王胡等,他们之间构成的就是相互响应的二元因素的关系,是人物性格互补的一种思维方式。在浦子的作品中,这种二元对应的因素命运、性格,都是相辅、相应、相和的,因而两种元素的差异不会很大。

如果说鲁迅的二元相应思维现象可以概括为复调小说,



有主调有副调,则在浦子的“王庄三部曲”里,主调不是那么太主,副调没有那么太辅,基本上仍然维持在这样一种二元相应的关系。这种二元相应思维,体现出非常多的众生性的文学现象,比如说,三部曲之间的人物关系,男女之间的人物关系,都构成了二元对应、二元相应关系。世民与翠香是这种关系,作为这种二元相应关系的延续,德青和英英之间,传达和玲娣之间,都延续着男女之间的二元相应关系。即使在两个主要的男人之间,也是这样的。有的时候,他们的差异性大一点,更多时候,性格设置、命运设置,都表现出相应相合的关系。

再如,在人物物的社会关系方面,比如官跟民之间的关系,官跟匪之间的关系,民与商之间的关系,这些关系,不是像我们在其他小说里看到的,是一种相克、相比、相博杀、相斗争的关系,实际上,作者在处理这些关系方面,总是致力于在共同的命运,共同的时代背景,共同社会舞台上等各方面,开掘相应相合的种种因素。甚至于包括一个人物的意志行动,也基本上消解二元对立的冲突因素,而在二元相应的意义上重新定位。人物的这种意志行动,在一般的小说中,往往会遭遇非常矛盾的选择,但浦子的小说总是能化解这样的矛盾,让两个并不十分对立的因素放置于人物的选择之中。比方说,世民到底是留下还是离开,这形成一种巨大的

人物心理冲突,和整个作品的人物关系的一种冲突。但是这个冲突,作者在表现作品时,还是转换得非常容易,没有那么不可调和。世民的走跟留之间,作家在表现时,非常具有可协调性,并非像生与死那样的不可调和。有时候,留就是走,走就是留。怎么转换得那么快,这跟作者的二元相应的思维方式是有关系的。对于世民来说,留即是走,走即是留,这种行动的选择,不是一种冲突的关系,而是一种相应的关系。包括社会性的运作,作品中的社会动作,比方说,世民的出现,他是代表了文化资源,代表着西方文化跟江南农村的文化,用原来老套的说法资本主义萌芽时代的那样一种文化的混和,所以西方文化和传统文化在这里也是一种相应关系,不再是冲突关系。

甚至于“王庄”中的械斗跟亲情之间,也构成这种相应相向的关系。一方面是仇杀,一方面是亲情,这种亲情关系,这样的情境构成,也不是一种不可调和的相克关系,而是一种相生关系。甚至表现在语言上,比如龙窑里,写的是王世民的一段话,可以看出,作家赋予人物的这种思维,也都是这种二元相应关系。比如说王世民准备离开,他有这样一种表述,这种表述很阳刚化:我不是太阳,我走到哪里,都不会黑暗;我不是月亮,我走到哪里,都照常有清辉。我是一个草民,哪里有水,我就在哪里活,哪里有土,我就在哪里栽。可以看到,这样的一些话,都包含有一种二元因素,但这二元是相应关系。太阳,月亮,是水,是土,就是这样一种思维方式,我觉得已经渗透到人物语言中去,这种二元思维的意义在于,它揭示了传统的农村,中华文化的瓦解,然后传达一种社会走向现代化、社会文明的和谐可能性,因为二元呼应的时代可能性,是我们这个时代所赋予的新的思维,还有新的理念所导致的思维方式。

二元对应的思维,它揭示了每一个时代,都有一种选择的可能性。但是,为什么是二元,作者表现出的一种可能性,揭示了一个很悲剧性的历史命题。我不知道,浦子是否意识到这个历史命题,我们可以选择,但我们的选择是有限的,尤其进入到现代化的运作命题当中,我们的选择其实非常有限。尤其是第一部龙窑,我看得非常仔细,也特别好看,但是,我看出,其中人物语言的处理也是这种二元相应的方式,这种对话方式可能跟我们今天现代人不一样,想要拉开一点距离。在浦子的心目中,旧式语言与新式语言可以是相应关系,而不是相克关系。

语言处理方面的这种二元对应原则可能会带来危险,因为文学创作的语言对文化资源的要求是有选择性的,模糊的资源处理会导致语言的生硬与不自然。还是建议今天的写作者习惯于用我们今天耳熟能详的语言来处理作品,不要让不同的语言资源在二元相应的思维框架下纠结在一起。

## 忠实于体验的写作

□刘琼

李育善为什么写作?这是阅读《惊蛰之后》一书想到的问题。

有个词组叫“体验生活”,从语法上讲没问题,但在创作的语境里,从写作发动动机看,逻辑上理应有生活,接受生活经验和体验的刺激,后形成和表现为文字形象,所谓“器不平则鸣”,鸣,是生活对创作主体加持的后果。李育善的“鸣”就很典型。

完全生长在商洛这片土地上的李育善,从来没有离开或者放弃“生活”,他是生活的主体之一。假设面对生活有个镜头,他也是镜头里的被观察者。什么是生活?坐在书斋里是不是生活?这个生活,在文学的背景下,被约定俗

成地表述为具有丰富面向的社会生活。对于写作者来说,写生活,必然要写到“我”与写作、与社会各种复杂关联。写作为什么要存在?写作是把个体观察和经验写出来分享。个体通常生活在某个具体的点上,经验是有限的,也是神秘甚至不可知的。只有真诚的写作者才能打破这种神秘,也只有借由阅读,可以分享他者的体验和经历。这是写作存在的逻辑。完成这个逻辑,有两个必要条件:一是拥有经验的个体愿意分享;二是转述文字能够如实地传递这种经验。

在商洛,李育善大小也是个“人物”,在完成职业之外,他真实、真诚地

## 仁者,为人

□王冰

善文章思路的两端其实就是这个两个因素,这也是他文章的出发点和落脚点。由此,他在《惊蛰之后》才能有这样的文字和作为,“放下行李,我就急着要入户了解情况,殷主任笑着说:‘不急,不急,先吃饭吧。’我态度很坚决:‘不,来了就要抓紧写,先入户,啥时回来,啥时吃饭。’”有了中国传统士子的责任感,李育善才能这样俯下身去做,才能在“市委常委会研究让我作市食品药品监督管理局长”的时候,“心里是高兴是惊喜还是担忧”,乃至“越想心里越沉重,连半点兴奋也没有了”(《食与药》),其中支撑这种情感的还是对于百姓生活的关注和关心,这一点,是有古代的知识分子所讲究的“天大,地大,人亦大。故大象人形”内涵和价值的。

一般而言,在儒家思想熏染下的古代知识分子,他们对人民的疾苦和艰难会感到难过和痛苦,天然就有一种悲天悯人的情怀,这一点在李育善的散文中是突出的。李育善散文写作的出发点之一,肯定是一个作家对于世俗生活的肯定和热爱,他在很多文章中都体现了这一点,《过了霜降》

写作,这本身就是个意外——固然与其中文学科班出身有关。通过各种努力,拥有一些社会地位,担负一定行政职务的读书人,大多学会“藏锋”“中庸”。这是修身哲学,没什么不好。于文学,倒真是损失。我们看到许多作品特别是描写政治经济社会生态的作品,隔靴挠痒,隔岸观鱼,细节和视野总是不到位、不出彩、不足征信,或者言不由衷、文过饰非、吹嘘包装,这类文字更不忍卒读。

说来说去,从阅读的角度,无非两个目的:获得信息——这个基础是信,获得享受——这个基础是美。在这种情况下,我更愿意读到像《惊蛰之后》这种根植于个体经验、素朴可信的文字。素朴是李育善的美学选择,也是他的世界观。我相信李育善可以写得很花哨、很写意——这没有什么难度,但他用素朴传递信息,立意在真实可信,他有史家的情怀。于是,他在文本里更

多地启用白描和速写,白描和速写也有丰沛的情感,比如具体物象的选择。乡镇社会政治生态、奋斗小民各种日常,等等,从节气、土地到国家情感,拈来皆是,渗透着创作主体毫不掩饰的感受、愿望,他写的是他的父老、他的关切、他的期待。我特别看重的是这本关于扶贫、税收、药监等方面的写作,这些都是大问题,涉及到国家层面的政策,我们通常能看到的是“原则”。在《惊蛰之后》这本书里,我看到了真实的微妙的珍贵的细节,它补充了我对这些的认知。这也是我为什么把《惊蛰之后》这本散文集当作民间历史文本阅读的缘故。

生活给予李育善的经验,他试图反哺给文字。李育善用文字记录生活,也被文字记录和观察,经由这些似乎不事雕饰的文字,我看到了一个生动和行动的“李育善”,也许,只有忠实于体验的写作,才会产生如此奇妙的效果。

起来,扑去开门,却什么也没有,这才醒悟只是一个梦。返身回屋,给母亲上一炷香,坐下来陪她。这一去就一年了,您在那边还好吧。”当然李育善在写作中,也有对生命微小而短暂的微微叹息,这与李育善对于亲情的看重,不但不是一种矛盾,而且是一种补充,因为多为国家担责,为百姓分忧,与一个人对于亲情的看重,在人生的长河中,是同样重要的。

李育善散文中有一种乐观精神,“安得广厦千万间,大庇天下寒士俱欢颜”,也是李育善工作和为文的出发点。他无论在工作中遇到任何困难,从来都没有丧失过信心,放弃自己的理想。即使工作最不顺利的时候,他仍然怀着理想,比如在一个村子的选举中,他面对在村庄选举中的问题及其复杂性,并没有被困难吓倒,而是体现出了一种面对这一新工作、新事物的责任感、使命感和紧迫感,体现了一个知识分子和党员干部的情怀。这与中国古代文人士子在修身治国的理想信念支撑下,骨子里始终保留着一种乐观精神是一致的。正是这种精神,千百年推动着中国社会缓慢艰难而又自强不息的前进,它既是中国古代文人历代传承的文化传统,也是中华文明的关键和核心,它影响着一代又一代中国人,当然也包括李育善这样的作家,这是李育善散文中体现的重要价值之一。

# 『王庄三部曲』与长篇小说传统

□汪政

读完浦子这部作品,想到一个成语,“南人北相”,就是南方人长得像北方人的样子。这部作品有种北方文化的气质。北方人写这样的作品很正常,在我的阅读印象中,我在浙江作家中很少看到这样的作品,包括江苏苏南的作家也不太写这种风格的作品。

这是“南人”写的“北文”,苍茫、雄浑、粘稠、气势磅礴、泥沙俱下、风云激荡。浙江我经常去,也经常读一些浙江的文学作品,像这样莽莽苍苍的三部曲的大书,我还是第一次读到。有些作品,像王旭烽老师获得茅盾文学奖的《茶人三部曲》,一看就是南方作家的风格。还有宁波作家赵柏田的《南华录》,一看就是南方人写的作品。而浦子这部极具雄浑之气的作品与之不同。他写的就是宁波的故事,不是北方的故事。南人写南方,却具有北方的气质。其实我们不知道,江南并不是想象的那样,也是复杂多样的。浙东的文化地理有其特殊性,是有很刚烈的东西的,比如浙江的台州和宁海。所以南人写的“北文”,自有他的道理,是有必然性的,与当地的历史,与当地自然环境是有一致性的。

浦子能够以这种宏阔的史诗性的写法,写了16年,确实不简单。这种宏大的主题,丰富的细节,众多的人物,曲折的故事,生活化的语言,泥沙俱下,莽莽苍苍,奔流而下。这非常合乎我对长篇小说的认识,符合我的长篇小说理想。这样的写作方法在现在已经不多见了。这种写作是有难度的写作,是挑战自己的写作。当下的长篇小说,难度越来越小,门槛越来越低。十几万字,三四个大人物,拉拉扯扯写下来了。真正的长篇小说,应该就像浦子这样的三部曲式的,像推土机一样,轰隆隆地向前,摧枯拉朽,惊天动地。

长篇小说有传统的,可以将长篇看成是一种传统工艺,但这种传统工艺现在快要失传了。现在许多年轻作家一出手就是长篇。为什么这么年轻就可以写长篇呢?因为写作已经没有了难度,写作变得很容易,但像浦子这样的作品,年轻人就写不了。要有阅历,有训练,有对传统的敬畏。所以,这样的文学作品,不仅仅是浦子的收获,还应该引起当代文学界的思考。我们应该把长篇小说的工艺,一代一代传承下去。这需要作家有巨大的牺牲精神,像这样的作品,要花16年来打磨,确实要有巨大的勇气,要有牺牲精神。所以,我要向浦子表达敬意。

另外,我要向出版社表达敬意。这样的作品能这么原汁原味地出版出来是不容易的,苏沧桑在谈这部作品时说“三个百”,百年历史,百个人物,百万字,概括得非常好。它为我们的民族,为浙东地区,留下一个“史记”,让后人从中了解这个地区的百年历史,同时也为后代留下了长篇的传统工艺。

## 好作家如何理解现实

□谢有顺

李育善的家乡在陕西商洛,我也去过。他是一个特别朴实、厚道,不怎么说话的人。作家是有不同类型的。有些作家得益于水的滋润,比较温润、柔美、轻盈,有些作家更接近大山的品格,比较厚重、质朴、大方。贾平凹、李育善就是接近于大山风格的作家。

李育善的两本散文集我都详细读过,有一些特征,很值得当下散文界重视。

李育善在写作上有自己的清晰定位。他是一个记录者。他一边生活,一边工作,一边记录,文字中没有花哨、炫技的成分,也不跟着潮流走,而是扎根下来,观察、记录、行动,把自己的工作、生活和写作做了很好的结合。他的工作身份使他能接触到我们接触不到的人与事,长期在这种生活里面,和一个外来者偶尔进入这种生活是完全不同的,所以李育善有非常明显的优势,他也很清楚,这些东西是一个写作者的宝藏。老老实实地把在生活、工作中想到、看到的记下来,并持续写下去,就容易形成自己的风格。再天才的作家,可能一生也只能做好一件事,只能写好一段生活、一种人群,写好自己那邮票一样大小的故乡。每个作家都应有自己的领域,而且要懂得限制自己。李育善身上有这种笨拙的东西,他就写自己熟悉的、有感情的人和事,写得比人家更细,更真实,慢慢就形成了他的写作特色。他的散文对时间特别敏感,包括这本书的书名就叫《惊蛰之后》,里面很多文章会写到哪一年、哪一月、哪一日,或者哪个节日。只有一个记录者才会对具体的时间刻度如此留意,因为很多事情一旦还原到具体的时间里面,意义就不一样了,会被放大;如果是纯虚构的经验,时间刻度就未必那么精准。记录者对真实的还原有一种特别的迷恋。

李育善观察世界时存着一份善意和公正。他的散文,我觉得还有一个“善”字。这种善意和公正,非常重要,因为要了解他笔下的人和事,没有这种精神视野是做不到的。比如,他大量写到农村人的生活细节,谁家猪下崽了,鸡下蛋了,庄稼熟了,或者谁家死人了,谁家娶媳妇了,谁家和谁家闹矛盾了,这些事都是很小的,至少在城里人看来都是小事。可这些小事,在农村人看来却是大事。这些事有时还是一个坎,农民过这个坎很可能是极为困难的,这些小人物的难处——为生活所迫卖假牛肉,卖面皮,都有很现实的处境,不完全是恶,也有很多无奈,没有善意的人是看不到这些的,他也不会留意小人物身上这些细微的心理活动。

除了善意,还有公正。很多人写底层,写普通人、小人物的生活,往往都写他们的困窘、艰难和悲哀,但我们是否想过,小人物也有自己的快乐,也有自己的盼头?他们也谈恋爱,也喝酒打牌,也有自己渺小的欢乐。所谓公正,就是能看到生活的不同侧面,去留意那些被忽略、被遮蔽的。李育善有这种眼光,所以 he 可以看到小事,看到小人物,看到小后面的大,也可以看到小人物的悲和欢,这就是他的公正。他不是带着一种怜悯、同情去俯视那些人,而是觉得自己就是其中之一,自己和他们一块生活,有一样的感受。也因为公正,写出了人性美好的东西——父亲慈子孝,温暖的乡情,等等,同时,也不回避这些小人物身上的另外一面,比如,吝啬、懒惰、贪小便宜。他写自己的父亲经常跟母亲吵架,训斥小孩,暴躁无常,没有掩饰。承认生活中的美好和残缺,就是最大的公正。既不是简单的赞美,也不是简单的批判,而是饱含着一种对生活的仁慈,超越了善与恶的仁慈。不因为有一些优点就高声赞美,也不因为有一些缺点就觉得某个人很不堪,他没有强烈的道德判断。这是对生活的更高认识,宽容生活的各个方面,知道每一个方面都有存在的理由。好的作家应该更多的去理解现实,而不是判断现实。

李育善不会有意地在散文中抒情,能够节制自己,这是很好的自我控制,但我也发现,他并没有勇气节制到底。他喜欢总结,大多数散文的结尾都有一个总结,有意的升华,比如,下乡回来心里面有一丝甜意,或者感慨做农村工作不容易,解决农民矛盾不容易,习惯性地有一个总结和升华。这可能和他的工作习惯有关,就工作而言,一件事情如何总得有一个结论,可写作是不应该有结论的,更多是把那个状态呈现出来。李育善的一些散文,把最后一段去掉可能会更好。结尾保持一种开放性,反而会给人很大的想象空间。不要每一篇都追求完整,太完整的散文结成集子或许就不太出彩了。李育善老实、憨拙,他总想把事情做到完美,写文章也是这样,求整全,还放不太开。其实可以更大胆一点,一旦自由了,李育善的散文就不单有好的材料、好的视角,还会有更好的神采。