

章泥的小说世界

□胡平

章泥是鲁迅文学院的学生,她写的并不多,不以“创作丰富”自娱,也不像有些作者那样,一落笔便几十万字攻长篇。她的作品只是些中短篇,但一篇是一篇,绝无滥竽充数之作,我欣赏这种态度。当然,你不要以为领略她的中短篇就容易些,许多情况下,你会读得很慢,不敢放过一字一句,因为你休想一目十行地了解她在讲述什么,内容于何处发生转折,人物正把你带向何方,一般你需要读上两遍,才可以悟出意旨之一二。同时你不敢随便轻视和放弃文本,因为作品的整个行文是流转自如的,闪烁着不绝如缕的意象;大部分词句是精致的,时不时挑动你的神经;而全篇形成的意境又富于画面感和音乐的节奏,这使你感到遇到了一篇好东西,只是一下子难于梳理和破译。

传统小说的魅力,多在于人物活跃的形象和性格、人物关系的纠缠和难解难脱、故事的困境和引人入胜,细节的幽深和发人深省,尤以外部呈现的生动面貌取胜。这是很有道理的,对于多数读者来说,外部形象永远来源于他们最熟悉的、倍感亲切的生活体验,一部以外部形象为主塑造的小说,也是多数读者喜闻乐见的。

而章泥走了另一条路子。她小说里不乏形象,但所有形象都只是心理世界的折射。如果说,心理世界是与外部世界并存的另一个世界的话,对她来说更重要的是后者,这也是她的小说有点接近诗歌的缘故。从取材起,她便与多数小说家不同,她的题材在别人看来也许不算什么题材,可是到她手里却可以展开得有声有色,触目惊心。其实,这也是女作家与男作家的一种区别:男作家更喜欢醉心于社会场面的宏大,女作家的写作则偏于发掘内心。所谓传统小说,其规范一开始是男人建立的,到了女人来接手,小说就变得更接近现代性了。

章泥早期最出名的小说是《荒山菊》,这篇寓言化的作品好似迷宫,产生许多不确定性,容易导致读者的困惑和迷茫,却又是灵动和耐人寻味的。作品虚构了一座名为科根的城市,讲述了这座城市尚“署”的传统(“署”即赌博,而这个用语的发明很是有趣),以及城内善于长跑的隶姓家族的往事。这几乎是一个鬼故事:郊外一片长满菊花的荒山下,有一片坟地,埋葬有隶家祖爷爷的曾祖隶云山等,隶云山曾是“神行太保”式的传奇人物,也是祖爷爷心目中的偶像。在署跑之前,祖爷爷穿过坟地的栅门找到了他的曾祖,当发现曾祖竟是一个侏儒式的人物时,他的精神被击垮,违背誓约输掉了一场赌局。多少年过去,隶家一位同样善跑的女婿小易,在赢得全国赛跑比赛金牌后,却因在领奖台上看到缀满荒山菊的台布,而顿时丧尽奔跑的能力。

也许,作者在作品里刻画了有关信念的力量,它比体格、肌肉和耐力更为重要,决定着竞争的胜负和命运的逆转;当一个人的信念被冥冥的力量击垮时,他会变得那样孱弱和不堪一击。生活中,的确有许多人,仅仅依靠着虚幻的自信使自己显得强大,而这种自信是怯于面临真相的。作品似乎还告诉了人们一个关于时间的秘密,那就是,拥有最强大的力量才能够战胜时间。祖爷爷在全城人的攻击和咒骂声中屈辱而顽强地活了下来,活过了100岁,抵达了人生长跑的终点,最后仍然成为了胜利者。科根城

终于承认他为全城有史以来最伟大的人,连当年放弃他而去的女人殉鲜也在冥间回到了他的身边。

对于《荒山菊》的寓意,读者可以给出多种阐释,不存在标准的答案,或者连作者自己也不说清她想表达什么。重要的是,作品出色地渲染出一团神秘的涉及荒山菊和“署”的氛围,广造取中注意融化和贯通,将古代、西学的学养“百川”,汇成自己的“心海”,以此作为诗歌遨游之所。与古代的学人之诗相比,创作主体的新变,带来了全新的精神气象,他举首性情,次学问,诗歌的内容得以丰富,题材因之得以拓展,境界因之超拔。更为难得的是,他的近作不似其他的学人之诗般诘屈聱牙,相反有着质感强烈的具象。

正如朱光潜曾言,“不通一艺莫谈艺”,在诗学研究上,罗振亚少年成名,其后更见精纯,与此同时他坚持诗歌创作与诗学研究同步修炼。在罗振亚看来,诗歌与诗学从来不是僵死的存在,均与天地同在,与人生亲如伴侣。罗振亚经常要求学生多读诗多写诗,唯此才能身处境诗与诗学的生命场域中。于新世纪第一年结集出版《挥手浪漫》后,罗振亚的诗歌创作从显到隐,将诗歌作为“如切如磋,如琢如磨”的艺术品,在岁月的景深里更见精进。

罗振亚多年来诚笃真心,圆融其艺,做到了刘勰所说的“酌奇而不失其真,玩华而不堕其实”。他的诗歌数量虽不多,大多吟咏自我,率性展心。其诗语言应用笔随心至、兴会神到,一如秋水呈碧,自成芳华。“感人心者,莫先乎情”,罗振亚思力深邃,却始终彰显情感诗学。在诗集《挥手浪漫》后记里,罗振亚先生将诗歌譬喻为“鸽子”,“任浪漫的鸽子定格为心灵深处一尊圣洁的塑像”。青春,是他诗歌的常项。满溢《挥手浪漫》其间的是青春味道,诗人描绘的青春起于青涩,却弃绝了灰色。诗作《铃儿叮当》跳脱灵动,描绘趁年华之意跃然纸上。这部诗集题材繁杂,而体式上全为短诗,皆为倾吐青春思绪的便利使然。这些诗作以朴实无华的语汇,感造化之功,叹奇丽之景,没有华美之词和炫目技巧,诗意径直坦露。从16岁到36岁的青春胸襟,20年的岁月赋予诗人更多的精神源动力,阅历不断广博,而诗境初心如一。即便阅尽山川,罗振亚的诗歌葆有一种昂扬青春的力量,唤醒丢失的自己,在岁月消磨中鼓荡起丰沛的激情。借助青春咏叹的酒杯,罗振亚浇心中之块垒,唯此人品与诗格的高度统一,让读者更清晰地见到了血肉丰满的至情至性的罗振亚。罗振亚愿意择用具体化的诗歌质素,增添诗歌丰盈的人间属性,为青春和美的流逝歌哭吟唱。

一贯相承的真与纯,是罗振亚咏叹青春、致敬青春的主脉。《挥手浪漫》涉及怀乡、情爱、历史等主题,但诗歌运思趋于聚合,情感抒发浓烈深挚。这些篇什以核心意象构造诗境,散发着清雅纯正的青春气息。难能可贵的是,罗振亚早年的诗作挣脱了彼时朦胧诗的重压(尽管他如此熟稔朦胧诗),形成了个人化的诗风。或如“田边 阵阵鲜脆的蛙鸣旁/蹲着他 and 月光(《夏夜》)”等诗句,其陌生化手法容易让读者辨别出写作的时代,领略到彼时一代文学青年的精神风貌和审美追求。而“1957年 洪迅予归家/历史便把拇指翘向了天空”(《防洪纪念碑》),则含藏了多种美学可能,显示了罗振亚诗歌创作的不凡禀赋。

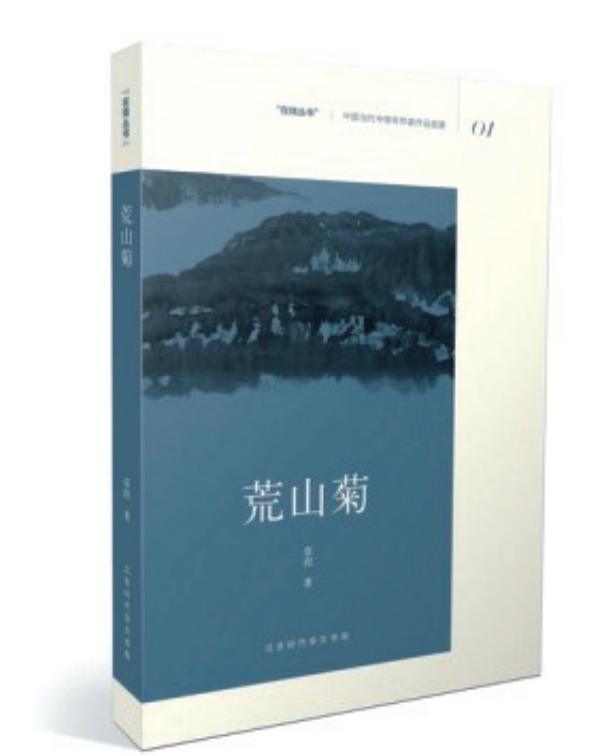
文学作为人类情感的符号,表现为情感的知觉形式。应该理解,纯粹的情感是无法陈列的,它必须借借与情感共同结构的艺术符号象征出来。虽然情感是内验的,但表现情感却需要从客观对应物中去抽象,抽象出来的就是某种“情感的形式”。对此,艾略特做过很好的说明:“以艺术形式表达情感的唯一途径,就是探寻一个‘客观对应物’。换句话说,一系列的物、一种情景、一连串的事件,都应作为那种特殊情感的程式;由于这些外在事物必然以感觉经验为终点而宣告结束,所以它们一经提出,感情立刻被唤起了。”在《悬浮的清晨》里,“偷钱”正是这样的“对应物”,对它的发现和运用都是天才的,显露了章泥的真正水平。

这部小说中,“轻轻一分钟”,也是一个难得的“对应物”。当男人向女人告别时,她冲出去被窝,跑过去抱住了男人,一个穿戴齐整的男人与一个赤身裸体的女子拥抱着不舍别离的瞬间被凝固住了。在她的提议下,他们变成了一

整个小说在格调上就能够维持住平衡。普通读者想象庙宇总是难免与庄严肃穆之类的气氛挂钩,可是,汪曾祺对“荸荠庵”完全是照日常生活的样子来描摹的,对和尚也没有另看一眼。“他的家乡出和尚。就像有的地方出刺猬的,有的地方出织席子的,有的地方出箍桶的,有的地方出弹棉花的,有的地方出画匠,有的地方出娘子,他的家乡出和尚。人家弟兄多,就派一个出去当和尚。当和尚也要通过关系,也有帮。”和尚在他笔下也就是一个行业,而将性工作者娘子和禁欲者和尚放在一起则是神来之笔。所谓张力由此产生。放纵性欲和禁欲无不是为了谋生糊口,无高下之分,道德服从于现实。经过这种铺垫,荸荠庵的神圣性被消解了,明海与小英子的恋情也就显得顺理成章。但小和尚明海与小英子如何一见钟情,在哪里谈恋爱仍然是个问题。按照经济的原则,最省事的见面方式是小英子来烧香,刚好明海接待,于是暗送秋波,一来二往的,这固然符合情理,但显得庸俗。毕竟烧香是虔诚敬之事,不能心有杂念,何况小英子是这么伶俐、纯洁的小姑娘。

《受戒》为他们的相识、相知精心安排的情境就照顾了男女主角的身份、年龄。明海认识英子是搭她家的船去庙里,一般这船是她爸爸掌舵。但后来明海熟了,就是他来帮划船,英子坐船。在他们相熟的过程中,到寺庙偷鸡的铜蜻蜓曾当过道具,明海拿到英子家来,英子对这个东西非常感兴趣,试验了一回。这是很有生活气息的一幕,小英子的妈妈也喜欢明海,要认他当干儿子。后来深入交往一是因为明海有半本《芥子园画谱》,大英子要绣嫁妆需要明海来画;另一方面是明海不断帮英子家干农活,在这两种不同的劳作过程中,少男少女渐渐心相印。作者描写了小英子田间地头的小脚印带给明海的情感荡漾。情感从慢慢铺垫走向高潮。认识从船上开始,小说也从船上结束,明海乘坐英子家的船去受戒,心乱的明海快速划船遮盖弥费社会,各种信息终于查来,阅读文学作品时同样贪多、贪根深,我们希望现学现卖,能够在言辞之中展现自己的眼力之独到与视野之宽阔。我们信奉外来的和尚,却忽略了近处的风景,我们只知道增量却忘记阅读也需要减法。

从《倾庙之恋》的篇幅看,我们就知道毕飞宇读得有多仔细,对这个小短篇爱得有多深。到底读过几次反而不重要了。经典常常读新,他揭开了《受戒》的美学之谜:写庙宇时用戏谑的口吻将调子往下拉,而描写世俗生活时却稍稍往上提,这样一来



座雕塑持续了一分钟,在这一分钟里,男人和女人精神上走过了漫长的旅途。男人终于发现,他其实很疼她。让他惊心的是,他“觉得他从来没有像疼此刻的她一样疼过其他任何一个女人,包括之前不在此刻的她”。作品在这里出现长长一大段心理描写,描写得堪称经典,文字在此时不仅丝毫不嫌絮繁,而且充满心理动态,摄人心魄。至此,作者完成了全篇最艰难、也最激动人心的转折,实现了她的心理小说的完整构造。

对比《荒山菊》,章泥迈出的这一步意义非常,她终于使两种小说要素——形象的和心理的,完美地结合在一起,彻底地征服了读者。

章泥小说的语言是明显具有诗性的,恰与小说的气质契合,带给读者新鲜和别致的体验,一些语句,如“他的笑容一层层掉在了地上,又一片片飞溅了去”,如“就从这一夜开始,她那么乖巧恭顺地学会了在光明的缝隙里艰难硬泡”等,都有诗意的传达。当然,她有些文体是“困难”的,迷惑了读者,但这时读者也需要适应,这是因为一些情况下,背离了正常的精神生活引起的精神激动必须有一种背离正常用法的语言去表达它,如施克洛夫斯基所说:“艺术的技巧就是使对象陌生化,使形式变得困难,增加感觉的难度和时间长度,因为感觉过程本身就是审美目的,必然设法延长”。我们把它视为艺术的技巧,就会有耐心等待在艺术的感受中。

作为学人的罗振亚,在中国现代诗歌、先锋诗歌研究、新世纪诗歌等方面颇有建树,形成了学思与生命体验高度融合的研究范式。他的诗歌鉴赏美学独出机杼,重视诗歌文本的情感体验,而非纯粹诗歌理论的阐释。他的当代诗学研究始终不离生命体验,坚持在场的生命观察,针对诗歌之弊,均有一叶知秋的诊断与标本兼治的疗救方案。

在《辍辍录》里,方贞观认为学人之诗是“博闻强识,好学深思”,彰显了学识渊博、思想深邃的特点。罗振亚的晚近诗作感性与理趣并存,语言的天然浑成和学问润饰共生,实现了“学”与“诗”的统一。“气正斯有我,学贖乃相济”,罗先生将学问富赡转化为诗歌艺术的不断进益,在广博博取中注意融化和贯通,将古代、西学的学养“百川”,汇成自己的“心海”,以此作为诗歌遨游之所。与古代的学人之诗相比,创作主体的新变,带来了全新的精神气象,他举首性情,次学问,诗歌的内容得以丰富,题材因之得以拓展,境界因之超拔。更为难得的是,他的近作不似其他的学人之诗般诘屈聱牙,相反有着质感强烈的具象。

正如朱光潜曾言,“不通一艺莫谈艺”,在诗学研究上,罗振亚少年成名,其后更见精纯,与此同时他坚持诗歌创作与诗学研究同步修炼。在罗振亚看来,诗歌与诗学从来不是僵死的存在,均与天地同在,与人生亲如伴侣。罗振亚经常要求学生多读诗多写诗,唯此才能身处境诗与诗学的生命场域中。于新世纪第一年结集出版《挥手浪漫》后,罗振亚的诗歌创作从显到隐,将诗歌作为“如切如磋,如琢如磨”的艺术品,在岁月的景深里更见精进。

罗振亚多年来诚笃真心,圆融其艺,做到了刘勰所说的“酌奇而不失其真,玩华而不堕其实”。他的诗歌数量虽不多,大多吟咏自我,率性展心。其诗语言应用笔随心至、兴会神到,一如秋水呈碧,自成芳华。“感人心者,莫先乎情”,罗振亚思力深邃,却始终彰显情感诗学。在诗集《挥手浪漫》后记里,罗振亚先生将诗歌譬喻为“鸽子”,“任浪漫的鸽子定格为心灵深处一尊圣洁的塑像”。青春,是他诗歌的常项。满溢《挥手浪漫》其间的是青春味道,诗人描绘的青春起于青涩,却弃绝了灰色。诗作《铃儿叮当》跳脱灵动,描绘趁年华之意跃然纸上。这部诗集题材繁杂,而体式上全为短诗,皆为倾吐青春思绪的便利使然。这些诗作以朴实无华的语汇,感造化之功,叹奇丽之景,没有华美之词和炫目技巧,诗意径直坦露。从16岁到36岁的青春胸襟,20年的岁月赋予诗人更多的精神源动力,阅历不断广博,而诗境初心如一。即便阅尽山川,罗振亚的诗歌葆有一种昂扬青春的力量,唤醒丢失的自己,在岁月消磨中鼓荡起丰沛的激情。借助青春咏叹的酒杯,罗振亚浇心中之块垒,唯此人品与诗格的高度统一,让读者更清晰地见到了血肉丰满的至情至性的罗振亚。罗振亚愿意择用具体化的诗歌质素,增添诗歌丰盈的人间属性,为青春和美的流逝歌哭吟唱。

一贯相承的真与纯,是罗振亚咏叹青春、致敬青春的主脉。《挥手浪漫》涉及怀乡、情爱、历史等主题,但诗歌运思趋于聚合,情感抒发浓烈深挚。这些篇什以核心意象构造诗境,散发着清雅纯正的青春气息。难能可贵的是,罗振亚早年的诗作挣脱了彼时朦胧诗的重压(尽管他如此熟稔朦胧诗),形成了个人化的诗风。或如“田边 阵阵鲜脆的蛙鸣旁/蹲着他 and 月光(《夏夜》)”等诗句,其陌生化手法容易让读者辨别出写作的时代,领略到彼时一代文学青年的精神风貌和审美追求。而“1957年 洪迅予归家/历史便把拇指翘向了天空”(《防洪纪念碑》),则含藏了多种美学可能,显示了罗振亚诗歌创作的不凡禀赋。

罗振亚的晚近诗作感性与理趣并存,语言的天然浑成和学问润饰共生,实现了“学”与“诗”的统一。“气正斯有我,学贖乃相济”,罗先生将学问富赡转化为诗歌艺术的不断进益,在广博博取中注意融化和贯通,将古代、西学的学养“百川”,汇成自己的“心海”,以此作为诗歌遨游之所。与古代的学人之诗相比,创作主体的新变,带来了全新的精神气象,他举首性情,次学问,诗歌的内容得以丰富,题材因之得以拓展,境界因之超拔。更为难得的是,他的近作不似其他的学人之诗般诘屈聱牙,相反有着质感强烈的具象。

正如朱光潜曾言,“不通一艺莫谈艺”,在诗学研究上,罗振亚少年成名,其后更见精纯,与此同时他坚持诗歌创作与诗学研究同步修炼。在罗振亚看来,诗歌与诗学从来不是僵死的存在,均与天地同在,与人生亲如伴侣。罗振亚经常要求学生多读诗多写诗,唯此才能身处境诗与诗学的生命场域中。于新世纪第一年结集出版《挥手浪漫》后,罗振亚的诗歌创作从显到隐,将诗歌作为“如切如磋,如琢如磨”的艺术品,在岁月的景深里更见精进。

罗振亚多年来诚笃真心,圆融其艺,做到了刘勰所说的“酌奇而不失其真,玩华而不堕其实”。他的诗歌数量虽不多,大多吟咏自我,率性展心。其诗语言应用笔随心至、兴会神到,一如秋水呈碧,自成芳华。“感人心者,莫先乎情”,罗振亚思力深邃,却始终彰显情感诗学。在诗集《挥手浪漫》后记里,罗振亚先生将诗歌譬喻为“鸽子”,“任浪漫的鸽子定格为心灵深处一尊圣洁的塑像”。青春,是他诗歌的常项。满溢《挥手浪漫》其间的是青春味道,诗人描绘的青春起于青涩,却弃绝了灰色。诗作《铃儿叮当》跳脱灵动,描绘趁年华之意跃然纸上。这部诗集题材繁杂,而体式上全为短诗,皆为倾吐青春思绪的便利使然。这些诗作以朴实无华的语汇,感造化之功,叹奇丽之景,没有华美之词和炫目技巧,诗意径直坦露。从16岁到36岁的青春胸襟,20年的岁月赋予诗人更多的精神源动力,阅历不断广博,而诗境初心如一。即便阅尽山川,罗振亚的诗歌葆有一种昂扬青春的力量,唤醒丢失的自己,在岁月消磨中鼓荡起丰沛的激情。借助青春咏叹的酒杯,罗振亚浇心中之块垒,唯此人品与诗格的高度统一,让读者更清晰地见到了血肉丰满的至情至性的罗振亚。罗振亚愿意择用具体化的诗歌质素,增添诗歌丰盈的人间属性,为青春和美的流逝歌哭吟唱。

一贯相承的真与纯,是罗振亚咏叹青春、致敬青春的主脉。《挥手浪漫》涉及怀乡、情爱、历史等主题,但诗歌运思趋于聚合,情感抒发浓烈深挚。这些篇什以核心意象构造诗境,散发着清雅纯正的青春气息。难能可贵的是,罗振亚早年的诗作挣脱了彼时朦胧诗的重压(尽管他如此熟稔朦胧诗),形成了个人化的诗风。或如“田边 阵阵鲜脆的蛙鸣旁/蹲着他 and 月光(《夏夜》)”等诗句,其陌生化手法容易让读者辨别出写作的时代,领略到彼时一代文学青年的精神风貌和审美追求。而“1957年 洪迅予归家/历史便把拇指翘向了天空”(《防洪纪念碑》),则含藏了多种美学可能,显示了罗振亚诗歌创作的不凡禀赋。

罗振亚的晚近诗作感性与理趣并存,语言的天然浑成和学问润饰共生,实现了“学”与“诗”的统一。“气正斯有我,学贖乃相济”,罗先生将学问富赡转化为诗歌艺术的不断进益,在广博博取中注意融化和贯通,将古代、西学的学养“百川”,汇成自己的“心海”,以此作为诗歌遨游之所。与古代的学人之诗相比,创作主体的新变,带来了全新的精神气象,他举首性情,次学问,诗歌的内容得以丰富,题材因之得以拓展,境界因之超拔。更为难得的是,他的近作不似其他的学人之诗般诘屈聱牙,相反有着质感强烈的具象。

正如朱光潜曾言,“不通一艺莫谈艺”,在诗学研究上,罗振亚少年成名,其后更见精纯,与此同时他坚持诗歌创作与诗学研究同步修炼。在罗振亚看来,诗歌与诗学从来不是僵死的存在,均与天地同在,与人生亲如伴侣。罗振亚经常要求学生多读诗多写诗,唯此才能身处境诗与诗学的生命场域中。于新世纪第一年结集出版《挥手浪漫》后,罗振亚的诗歌创作从显到隐,将诗歌作为“如切如磋,如琢如磨”的艺术品,在岁月的景深里更见精进。

罗振亚多年来诚笃真心,圆融其艺,做到了刘勰所说的“酌奇而不失其真,玩华而不堕其实”。他的诗歌数量虽不多,大多吟咏自我,率性展心。其诗语言应用笔随心至、兴会神到,一如秋水呈碧,自成芳华。“感人心者,莫先乎情”,罗振亚思力深邃,却始终彰显情感诗学。在诗集《挥手浪漫》后记里,罗振亚先生将诗歌譬喻为“鸽子”,“任浪漫的鸽子定格为心灵深处一尊圣洁的塑像”。青春,是他诗歌的常项。满溢《挥手浪漫》其间的是青春味道,诗人描绘的青春起于青涩,却弃绝了灰色。诗作《铃儿叮当》跳脱灵动,描绘趁年华之意跃然纸上。这部诗集题材繁杂,而体式上全为短诗,皆为倾吐青春思绪的便利使然。这些诗作以朴实无华的语汇,感造化之功,叹奇丽之景,没有华美之词和炫目技巧,诗意径直坦露。从16岁到36岁的青春胸襟,20年的岁月赋予诗人更多的精神源动力,阅历不断广博,而诗境初心如一。即便阅尽山川,罗振亚的诗歌葆有一种昂扬青春的力量,唤醒丢失的自己,在岁月消磨中鼓荡起丰沛的激情。借助青春咏叹的酒杯,罗振亚浇心中之块垒,唯此人品与诗格的高度统一,让读者更清晰地见到了血肉丰满的至情至性的罗振亚。罗振亚愿意择用具体化的诗歌质素,增添诗歌丰盈的人间属性,为青春和美的流逝歌哭吟唱。

罗振亚诗歌的中年况味表达

□姜超

里下河文学研究专栏

里下河文学的继承与突破

——从毕飞宇讲稿《倾庙之恋》谈起

□申霞艳

毕飞宇的讲稿《倾庙之恋》被多处转载,也被里下河文学研究的专刊收录,这篇是关于里下河文学流派的旗手汪曾祺先生《受戒》的讲稿,也是他对同行前辈汪曾祺的敬意。我印象很深是毕飞宇曾经说过一句俏皮话“汪曾祺是用来爱的,不是用来学的”。毕飞宇是多么骄傲的人,他对汪曾祺的评价可以说是“高不可攀”了。按说经过新时期先锋小说的沐浴,应该信奉“诗和远方”,应该开口博尔赫斯闭口马尔克斯才是,但毕飞宇没有忘记中华文化悠长的传统,没有忘记脚下这片深厚的江南大地。长文《苏北少年“堂吉珂德”》中可以看到他成长成熟的痕迹,他们这一代人都在中、西之间兜兜转转,过后重新意识到丹纳“三要素”的重大意义。毕飞宇重新打量老舍施耐庵和汪曾祺的文学价值,重估士大夫传统的当代意义。

传统无所不在的力量,歌德、艾略特等已经说得非常透彻了。格非在《汉语写作的两个传统》中也结合现状谈道:“整个中国近现代的文学固然可以看成是向外的学习过程,同时也是一个更为隐秘的回溯性过程,也就是说,对整个传统的再确认过程。”毕飞宇的《小说课》恰好印证了这一点,既有对外的敞开、吸收、徜徉,也有对内的回溯、摩挲和确认。从这个角度说,全球化时代我们谈论“里下河”文学也是为了重识并重本土传统。

勃兰克斯在谈论巴尔扎克时将写作比喻为马拉松,一场无数人参与的盛大游戏,到最后冲刺时所剩无几。我的编辑经验也印证了这一点,很多才华横溢的人都没能“熬成婆”,中途改弦易辙了。当代很多作家都很有才华,最后有勇气和力气冲向高峰的人并不多,能够给世界文学增添奇葩的尤其少。我以为这不是因为不够勤勉,因为勤劳是中华民族的传统美德,而是因为营养不良,是我们的阅读出了问题。我们习惯了狼吞虎咽,一目十行,都知道充分咀嚼对于消化食物非常重要,然而阅读时难免囫圇吞枣,暴殄天物。我们处在一个贪婪的消费社会,各种信息终于查来,阅读文学作品时同样贪多、贪根深,我们希望现学现卖,能够在言辞之中展现自己的眼力之独到与视野之宽阔。我们信奉外来的和尚,却忽略了近处的风景,我们只知道增量却忘记阅读也需要减法。

从《倾庙之恋》的篇幅看,我们就知道毕飞宇读得有多仔细,对这个小短篇爱得有多深。到底读过几次反而不重要了。经典常常读新,他揭开了《受戒》的美学之谜:写庙宇时用戏谑的口吻将调子往下拉,而描写世俗生活时却稍稍往上提,这样一来

求大众化写的庸俗不堪,如何游刃于二者之间,让深雅浅俗者均能各得其所,《受戒》别开生面,堪称典范。

看上去毕飞宇是在谈写作技法,但技法背后是作家的思想情感和理解人生的方式。所谓知人论世,毕飞宇认为汪曾祺是“活化石”,他的“文人气”悠远、淡定、优雅、暧昧,他追求的是“格调趣味,而不是彼岸、革命与真理”;汪式幽默是“会心”,是体量很小的幽默……这都是毕飞宇独到的发现。他还谈到汪氏的轻盈、唯美、诗意,这一切都取决于作家的人生态度,他是古典文人不是现代知识分子。现代知识分子的写作是批评、是力;而古典文人的写作是沉浸、是美。

由于现代性建构的总体要求,20世纪中国文学的主流是崇尚批判、启蒙和反抗,而忽略了继承和扬弃,忽略了传统文化中五彩斑斓的宝藏和绵延不绝的生命力。正因为这种大的时代背景,1980年发表的《受戒》才会那样叫人耳目一新。改革开放之初,西方五花八门的流派让文学界目不暇接,《受戒》提醒我们要注意被忽视、被革命切割的文献,也提醒我们那怕是“受戒”这样神圣的仪式也无法压抑人类最原始最根本的欲望,和尚也和我們每个人一样有肉身,有七情六欲,该吃肉时吃肉,该赌博时赌博,该赚钱时赚钱,该谈恋爱得谈恋爱,始终以人性而不是以符号来对待笔下的人物。

《倾庙之恋》展现了一个当代作家对前辈的爱与温习,他的谦逊和骄傲在其里。他也谈到汪曾祺的“风俗画”,那是非常迷人的,是汪老对故乡里下河地区的款款深情。我们也知道毕飞宇在创作谈中讲过:他写《平原》曾经有上万字的风景描写,但是后来他按下了回车键。于是,我们所期待的“风俗画”在平原上消失了,但是,《平原》依然成立,它不仅是里下河地区的平原,也是整个中国的平原。我想,毕飞宇在按下回车键的瞬间也曾想起他的前辈汪曾祺,但是,他知道最深的是孕育新生,而不是简单的模仿。“和实生物,同则不继”。一个作家对另一位作家以及整个文化传统最好的继承方式不是复制而是建构,不是被同化而是转化。

如果说毕飞宇现象是弯道超车,那么我觉得这得益于他对经典的反复细读,得益于继承和吸收,而不是叛逆和抛弃。他的《小说课》全面呈现了他对传统和经典的咀嚼、消化与吸收,《倾庙之恋》对《受戒》的反复把玩和妙悟值得我们再三玩味,这或许正在融化为文学里下河的新鲜血液,汩汩流淌。