

■新作聚焦 吴可彦长篇小说《茶生》

哲思的幻象与艺术的幽光

□曾镇南

《茶生》是吴可彦的第二部长篇小说。虽然在此之前,我已从他的第一部长篇小说《星期八》和《八度空间》中的部分短篇小说里,较为充分地领略了他那种内容怪诞、形式诡谲、先锋的小说风格;但在初读《茶生》时,还是有点被它更加神出鬼没、扑朔迷离的形与神吓住了。难以感知和把握的小说形式,更加难以探幽索隐的小说内核,使我几次掩卷长叹。

小说讲述了这样一个匪夷所思的、现代荒诞感十足的故事:聂荣、张兰这对大学教授夫妇,受到某个研究、开发脑控技术的神秘邪恶机构的诱感和控制,与该机构订下了献身5年的协议,抛下温馨的家庭,对外宣称是远赴外国做研究工作去了。被他们撇下的女儿聂茗和小儿子聂茗,过起相依为命的生活。作为小说主人公的聂茗,更是名副其实地成了城市里另一种类型的“留守儿童”,退学在家开了一间酒吧的姐姐聂茗成了他的监护人。小说开始的时候,父母出国已经7年,姐姐聂茗也只好去英国留学了,照料聂茗的责任交给了在酒吧打工的女大学生小林。聂茗就这样开始了现代城市或城镇“少年漂泊者”的生活,既自由又孤寂,既适意又无聊。

小说由此展开了聂茗和周遭人们或近或疏、或真或幻的关系:近的有体贴照料他的起居又不无刻意地防范他的女店员小林;神出鬼没、若即若离却又让他非爱不可的女店员陈安可;在樟树林里结识、把他引入自己的居处和工作室,对他大讲脑控技术,竭力培养他当助手,带领他走上险恶的复仇之路的大学生林颜回,还有让他领略了世俗的“商业模式”的服装店老板张宝;不时出现,显示了耽于哲思与玄想的林颜回生活中肉欲一面的欧拉;追求爱情的理想主义中学生明浩……这些人或与人或淡或淡地点缀、映照在聂茗的生活圈内外。应是最亲却又那么辽远、缥缈的关系,则有一去7年,仅凭每周一次的越洋电话表示关切的父母;还有不告而别,出国留学,只给他留下一封形迹可疑的信件之姐姐。这些生活中突然出现的空缺和疑窦,实际上一直是如影随形附着在聂茗身上的隐痛或创伤,构成了这个性格平和温顺的少年残酷的青春,时时引着他对他人生最直接也最隐蔽的思考,牵引着他去探求世俗生活、人类命运乃至宇宙的奥秘。

当然,这些经细读才能够梳理出来的小说情节主线和人物关系,在小说中展现出来的,并不具有现实生活的样态和情理逻辑,也远不像我这里重新表述出来的那样单纯清爽。小说中实际描写出的,既是一个重重叠叠、不断交叉的叙事线团,是一个梦境与现实随意拼接,可以自由飘移、穿越的梦幻故事,更是一桩向小说躯体内袭的阴冷诡异的凶杀案。不时浮现、高冷酷毙的四个手持银笛的女杀手在神秘游荡;上帝派出的白鸽带着神秘的指示飞出飞进;似真似幻的茶树林存毁未卜等,正是这些非现实的幻象和细节的推演,使小说情节线背后的生活真相逐一浮现:原来,聂茗的父母并没有真的出国搞有关脑控的科研,而是依照他们与开发脑控技术的邪恶机构所订的协议,自愿地被禁锢在自己的房间里,充当脑控仪器和设备的试验品,超期服役,一梦七年,最后在林颜回的营救下获得苏醒解脱,回到儿子身边。复活之后的聂荣、张兰却又如梦未醒,在聂茗将被绑架的胁迫下,还想为脑控机构写下将醒未醒时的极端重要的心理体验。他们的女儿聂茗其实也并未真正去英国留学,而是冻



吴可彦的《茶生》带有科学幻想的元素,也带有人类罪案侦探的元素;它具备哲学沉思的气质,更具备当代中国南方小城生活的氛围和故事多多的生活形态。

死在大冰柜中,最后化为一摊人形的水迹。陈安可则带着聂茗摆脱了邪恶机构的绑架,在一次爆炸中车被掀翻在路旁,他们也因此从梦境中跌回了人间。至于他们从此过上了“有意义的生活”没有,他们是否成了白鸽指令的执行人等等疑问,因为小说的戛然而止,我们对此的穷究也只好暂耐阙如了。

透过层层迷雾,我们可以清晰地看到,脑控技术研究机构对人类生活的破坏性影响和神秘茶树林对人的意识、精神活动生死攸关的作用,这是控制、推动《茶生》故事发展的两大枢纽。茶树林与脑控机构在小说中是作为主题的象征物来设置的,所谓茶树林,难道真的是大学校园深处那片与樟树共生、却面临着被铲除的命运的茶林?抑或是林颜回、陈安可对聂茗反复描绘、解说的那个因上帝派出的白鸽带来的茶种而发芽、滋长出来的深山幽林?粗看似乎两者都是,但细心一点探查,我们就可以从作者对人类大脑中若干生物组织的轻描淡写中发现,这种神秘的茶树林,乃是生长在人类大脑沟回深处的植物神经组织的形象化显现。人类的意识、心理活动、精神生活等正是从大脑活动中产生的。茶之生,人之醒!现实生活中的茶树林孕育出来的人类饮茶文化中,茶虽有提神益智的作用,却不具有使人从混沌中觉醒、使意识从无而生的作用,然而《茶生》中的茶树林,却正具有这种作用;因此,这是人类精神赖以发生的自然之根,也是人类尚未破解其全部神秘信息的意识之谜。

但是,作为工具的科学理性的发展,总是在人类活动中产生正负并存的双刃剑作用。层出不穷的科学技术在人类社会生活的广大领域,已经产生和正在产生许多难以预料的副作用。吴可彦将善于幻设的思维探头,转向人类脑控技术的这一晦暗危险的方面,构思出《茶生》这个有关脑控技术的黑暗面的诡异故事,使我们意识到脑控技术一旦失控,就存在被利用来破坏人类根本生存的危险。在《茶生》的故事深处幽幽闪烁着“死光”,寄寓着作者对人类命运深切的人文关怀。《茶生》深处那一束幽明闪烁的“死光”,如果我们不为它息思息幻、永无定形的幻泡外观所

惑,在对它凝视之后就会发现,它很像鲁迅在《野草》中描绘过的冻死在冰川里的“死火”,是会惊醒、会复燃的。《茶生》一面执拗地引着我们一窥茶树林上空投下的“死光”,让我们惊悚着他的惊悚;另一面,借着环绕在茶树林周围、生活在南方小城镇里的一群年轻人的生活、形象、画面,让“死光”映在这人人生结晶体的各个层面上,而且互相反映,化为无量数影,聚为一团孕含生机的“死火”。他绘出了可供小说读者凝视了又凝视的光和热、影和形,悄悄地把他也受到惊吓的哲思的苦果放到这一切之中,使我们在凝视中不经意就尝到了苦味,甚至因为奇苦而皱起了眉头。

吴可彦的《茶生》带有科学幻想的元素,也带有人类罪案侦探的元素;它具备哲学沉思的气质,更具备当代中国南方小城生活的氛围和故事多多的生活形态。作者本人当然很珍视他对人类智能发展某些现象的哲学思考。但是,在读《茶生》时,我倒想建议读者,不要过于在乎那些在小说的场景描写和人物对话中比比皆是的哲理议论,而不妨放松一点多追踪聂茗的生活与心态,他与林颜回、陈安可的友谊、他对陈安可执着的爱恋;多追踪一下聂茗那段虽然子虚乌有但仍充盈着青春的留英生涯;注意一下小林和欧拉这两个非常有现实感的女孩子形象。正是在这些青年和环绕着他们的社会环境、时代光影的铺展、捕捉上,我看到了作者的独特艺术想象力和结构组织力,看到了《茶生》诗性的、艺术的一面。

把这样一个重重叠叠、回环往复的奇幻故事精心组织起来,在读者面前巧妙地开合演示,但却较少编织痕迹,这是难能可贵的。诡异变幻的情节、触目惊心的罪恶、失家失亲的痛苦、离合悲欢的小城故事、少年逐梦求爱的心事,这种种心外心内的波澜,这些看来似乎很严重的事情,都在聂茗有点漫不经心的、带有轻松嘲讽与自嘲的神态和语气中宁静地被观照着,率性地、有时几乎是脱口而出地传达出来。这种艺术传达的流畅性,成了这个小说迷离、复杂故事的滑润剂,抵消了小说情节的某种突兀性和断裂感,使它对读者来说,变得较易于下咽。

■关注



重建新的文学

「非虚构写作」能走多远?

□杨庆祥

从字面的意思看,“非虚构写作”的直接对应物是“虚构写作”,矛头直指后者在现实参与上的萎软无力,以及社会作用的日益衰微。但是,从“底层文学”到“非虚构”,这背后折射的是中国文学的一种症候性的焦虑,这种焦虑在于对现代文学的内在于性装置的误读:文学与社会被视作一种透明的、直接的、同一性的结构。因此形成了双向的误读,社会要求文学对其进行同时性的、无差别的书写,而文学则要求社会对其书写作出回应,甚至认为可以直接改变社会的结构。这种认知的根本性错误在于忽视了文学与社会对话的中间环节——语言。语言的非透明性和形式化导致了文学对社会书写的必然是一种折射,而社会对文学的回应固然千姿百态,但根本还是建立在阅读和想象的基础之上。至于其后面的行为实践,已经不是文本所能规范的。因此,如果说“非虚构写作”有效的,它的有效性仅仅在于文学方面——它丰富了当下文学写作的状貌,而非社会学方面——悲观一点说就是,“非虚构”写作者或许能改变自己,但是无法在政治经济学的意义上改变自己书写的对象。

从传播的效应和扩散的程度上来讲,“非虚构”是近年来最重要的文学概念。虽然根据研究者的考证,早在2007年《钟山》杂志就开设了“非虚构文本”栏目,但直到《人民文学》2010年2月打出“非虚构”的旗帜,这一概念方在中国大陆推广开来。在批评家李丹梦看来,“非虚构”是在《人民文学》、创作者以及大众趣味合力作用下的产物,其内里,系“利益”的调适与妥协。”具体来说就是:“《人民文学》于此看中的是正统风格的延续,对文坛(尤指市场语境下个人写作的无序化)的干预;知识分子则趁机重建启蒙身份,投射、抒写久违的启蒙情致;大众则在此欣然领受有‘品味’的纪实大餐。三方皆大欢喜,‘吾土吾民’就这样被‘合谋’利用了。”

从观念的层面来说,这一分析有其道理,虽然某些断语带有“挑剔”的臆测。“非虚构”自提出之际,对于其命名的逻辑和合法性就一直存在争议。其中争议最大的就是如何区分“非虚构”与“纪实文学”或者“报告文学”。这样的争议在某种意义上是去语境化的,因此也就不会有合适的回答。甚至为“非虚构”在东西方文学史上找一个可以凭借的传统也是一种缘木求鱼之举:在西方,它的源头被追溯到卡波特的《冷血》,而在中国,他的源头甚至被追溯到夏衍的《包身工》。我更倾向于将“非虚构”放在严格的短语境中来予以辨别——即放在上世纪90年代以来的中国文学语境中对其进行定位。

在这个语境中,非虚构找到了自己的问题应对,概括来说有以下几点,第一,针对20世纪90年代以来“个人化”甚至“私人化”的写作成规,非虚构强调作家的“行动”,田野考察和纪实采访成为主要的行为方式,并成为“非虚构”的合法性基础;第二,针对20世纪90年代以来小说文本的形式主义倾向和去历史倾向,“非虚构”强调跨界书写,并在这种跨界中试图建构一个更广阔的文本图景;第三,针对20世纪90年代以来的消费主义和娱乐化的书写,“非虚构”强调一种严肃的作家姿态和作家立场(比如《天涯》就没有“作家立场”这一栏目),并在某种意义上强调作家的道德感,从而又让作家重新“知识分子化”的倾向。总的来说,非虚构不是“不虚构”,也不是“反虚构”,它实质上是要在“在场”的方式重新疏通文学与社会之间的对话和互动。如果说“非虚构”有一种真实性,这一真实性应该从两个方面去考量:第一是,其所描述的内容是否拓展了我们对当下中国现实的认知;第二是,在这一写作行为中作家的自我意识在多大程度上符合某种伦理学上的真诚。实际上,能够将这些两者结合起来,“非虚构”作品并不多见,李丹梦就曾尖锐批评慕容雪村《中国,少了一味药》中“不真诚”的姿态;“一副孤胆英雄的模样,跟传销窝里的‘虾米’自然不可同日而语。然而,《中国,少了一味药》究竟是呈现传销者的生存状态,还是为了成全一个‘好故事’,完成一段个人的传奇?”即使是赢得普遍好评的非虚构代表作品《中国在梁庄》和《出梁庄记》也未能免于类似的质疑。这里遭遇到的是与“底层文学”同样的困境,当“底层”被客体化的同时,也就意味着一种“非同一般”开始产生了,这个时候,作家的自我意识和写作姿态就变得可疑起来。

有必要对“非虚构”与“虚构”的关系进行辩证地理解。“虚构主义写作”以先锋小说为代表,其中尤其又以马原的《虚构》为典型文本。在这种写作里面,对元叙事的刻意追求破坏小说故事的连续性和统一性,故事的所叙时间被故意延宕和中断,“我是那个叫马原的人”成为经典的陈述,而“亮亮由此说出的‘叙述圈套’”也成为该时期流行的叙事方式。这种虚构主义写作解构的是社会主义现实主义的文学成规,在这一成规里面,全知全能的叙述者、高度统一的精神主体和与戏剧性的矛盾结构都已经无法表现“新的现实性”,一个逃逸、游移不定的叙述者由此诞生,虚构主义中断了小说与现实一一对应的关系,淡化了背景、环境和历史事实,它构成了另外一种普遍性的现实结构。自20世纪80年代中期开始,它至少影响了中国小说写作近30年时间,并在某种意义上构成一种内在的结构,以至于我们离开了马原、余华、莫言和早期的格非就无法来谈论当代小说写作。

这种虚构主义写作的经典化带来了影响深远的后果。至少从小说美学的角度来看,它导致了一种最直接的社会和历史的退隐,与这种社会与历史在小说中的消失相伴相随,是“公共生活”在小说写作中的退场,这也正是20世纪90年代“私人叙事”兴起的必然逻辑。小说变成了一种私人的自述,它在越来越深的程度上变成了一种封闭的系统,因为自恋、无力和无法应对更复杂的思想的对话而遭到了普遍的质疑。

李敬泽敏感地指出了问题的症结:“文学的整体品质,不仅取决于作家们的艺术才能,也取决于一个时代作家的行动能力,取决于他们自身有没有一种主动精神甚至冒险精神,去积极地认识、体验和探索世界。想象力的匮乏,原因之一是对世界所知太少。”也就是说,“非虚构”其实有两个指向,行动指向的是经验,而经验却需要想象力来予以激活和升华,这里面有“非虚构”和“虚构”的微妙辩证,正如我在前面提到的,非虚构不是“反虚构”,而是“不仅是非虚构”,它需要的是一个原材料,而对这个原材料的书写和加工,还需要借助虚构和想象力。遗憾的是,大部分“非虚构”作品基本上停留在反虚构的层面上,并且将“非虚构”与“虚构”进行一种简单的二元对立的区分,这导致了一些“非虚构作品”甚至无法区别于“报告文学”,作家的主体性停留在“记者”的层面,而没有将这种主体性进一步延伸,在想象力(虚构)的层面提供更有效的行为。如果说“虚构主义写作”因为对历史和社会的回避而导致了一种简单的美学形而上学和文本中心主义,那么“非虚构写作”则因为想象力和形式感的缺乏而形成了一种粗糙的、形而下的文学的社会学倾向。

从本质上讲,“虚构主义文学”所强调的文学的形式主义和“非虚构”强调的文学的社会学倾向,其实涉及内宇宙与外宇宙这样一组二元对立的关系,“虚构主义文学”强调内宇宙,世界内化为作家自我的指涉游戏;而“非虚构”试图从这一个人幻觉中走出来,寻找一个更开阔的世界。但问题在于,无论是内宇宙还是外宇宙,这个“宇宙”(世界)都只是此时此刻具体存在的环境、制度和意识形态空间。它的边界因为这种具体性而变得非常确定,它导致的直接后果是,写作者无论是内化这一世界还是外化这一世界,它都只是在“世界”之内进行经验的描述和想象的组合,想象力在这个“世界”的边界处停步了!这大概是读者们开始厌弃严肃文学的一个重要的理由,因为在既有的秩序之内的对于“失败者”的描述,既不能带来“希望哲学”,又没有疗愈的功效,无非是对既有秩序的无可奈何的忍受并舔伤口和腐肉。这样的文学难免令人绝望。写作“失败者”的文学最后造成了文学自身的“失败”,这大概是近年来我国文学中最让人惊愕的讽刺之一。

好在这亦非全部,在“虚构主义”和“非虚构”写作之外,类型文学借助网络传播的迅速、迅速生产了大量的文本并吸引了大量的读者。无需辩白的是,即使在那些出色的类型文学之中,也充满了陈旧的美学,假想的历史、浮夸的个人以及对既有世界价值观和人性原则的无差别复制是这一类写作的主要特点。它们之所以能获得读者,主要是提供了严肃文学无法提供的即时阅读快感,在这一快感之中,读者忘记了自我,同时也忘记了自我和这个世界的真实关系。对这一类文学的阅读类似于20世纪80年代日本御宅族的趣味,他们已经不再区别现实世界和虚拟世界,“即将假想现实就当假想现实来认识,并在此基础上与之嬉戏”。

■新作快评 马淑敏中篇小说《裸地》,《人民文学》2018年第7期

充盈的情感和凛冽的“关系”

□李浩

马淑敏的《裸地》有着少见的力量,这力量在内含处,在文字中。在《裸地》中,马淑敏的文字精致缓慢,仿佛是一缕缕滴落的苦艾的蜂蜜,它洋溢着气息,这气息一直在弥漫。作者大约受到玛格丽特·杜拉斯和张爱玲的双重影响,至少在文字上是。阅读《裸地》多少需要一点耐心,但一旦进入,便会让你不知不觉地参与到叙事中,参与到她的情感情绪中。我甚至听到了玛格丽特·杜拉斯在《抵挡太平洋的大坝》中使用的那把大提琴发出的回响。

《裸地》的新颖并不是技艺上的,尽管它在技艺上也的确不乏新颖之处——但在我看来更重要的是其中呈现出的新颖的“亲情关系”,尤其是母女关系,这在以往的小说中几乎是从来没有的。“‘扫把星’,她这样叫我,用一种恶狠狠的表情;或者喊我‘小扫把星’,依然用恶狠狠的表情。……我,应当也是一只被命运送到普希金妈妈手里的小动物,并不在她的期待之内,却又让她无法甩掉的小动物,而且这只小动物还哭还闹还要拉有味道的屎。她没有理由爱我,但有太多的理由厌倦和嫌弃’。这段文字提纲挈领,颇有趣味。在这里,马淑敏所建构的是另一层更让人唏嘘的母女关系;在母亲看来,这个女儿是个‘扫把星’,是让她在不甘和灾难中沉陷更深的‘小动物’,是厌倦和嫌弃的渊藪,是多余的赘物。何以如此?在小说中,马淑敏用草蛇灰线、抽丝剥茧的方式一点点向我们浸透:母亲曾在这个女儿‘思蒙’出生前算命,如果生儿子会好,生女儿则是‘扫把星’,这个女儿将会让她灾难重重;母亲怀疑她本应有个儿子,可简桐的妈妈却‘抢’在了前

面,“抢”走了她的儿子……当然这不是本质,本质是那些她未曾明说的——这个叫普希金妈妈的女人一直瞧不起几乎不识字的女儿,她在时代的逼迫下不得不嫁给父亲的父亲,这种怨恨一直如影随形;她当然想要个儿子,可生下的依然是女儿,这让心高的她更为怨恨。在嫁给父亲之前普希金妈妈也许有一段真正的爱情,可是种种原因她只得做出那样的选择……本质上,这个让人生厌、愤怒和怨恨的“妈妈”其实也是可怜人,她的内心被种种说不出的怨愤积压,惟一能让她施虐的、做出些释放的,也许就只有这个“被命运强塞在她手上的小动物”了。

这母亲和女儿的关系,竟有种凛冽刺骨的气味。如果说卡夫卡《变形记》中所塑造的母子关系是借助格里高尔·萨姆沙的变形将掩藏在所谓的爱背后的自私、吸榨、盘压和虚伪放在显微镜下得以呈现的话,那尤瑟纳尔的《何谓永恒》则更进一步,它呈现的是含情脉脉的麻木;在《抵挡太平洋的大坝》和《情人》中,杜拉斯继续向凛冽处“前行”,女儿的堕落其实是母亲所默许的,她要这个女儿从中国男人身上挣钱,以补贴两个儿子,以补贴她抵挡太平洋的无望幻想。陈染的部分小说和赵月斌的《沉疴》中,母子、母女的关系已近乎“战争”……但就我有限的阅读中,像《裸地》这样凛冽到刺骨的“母子母女关系”还是第一次见。

她源自于生活,但进入到小说她有一系列复杂而深刻的动机,马淑敏“创造”了一种真实和它的必然后果”(纳博科夫语),它让你感觉,经历了变动的、虚构的这个母亲,她身上携带有那么多强烈的生活气息,她身上有,女儿思蒙的身上也有,姐姐的

身上同样具备。这和她创造性地创造了这样一种母女关系是相匹配的,甚至,它更重要,因为惟有如此,我们才会“信以为真”,才会感同身受地溶入进去。

马淑敏的《裸地》不只是围绕着母女的关系展开,它有更多的丰厚、更多的关系和更多的线索在,个人的和历史的、性格的和命运的、关爱的和不爱的、坚硬的和柔软的……它让我们思忖天地地道的母女关系、权利和义务以及在人性深处的幽暗和光。《裸地》中,父亲是在场的,尽管是一个微弱的在场。他处在种种的夹缝之中,几乎不具备性格;小说中的姐姐始终选择站在强势的一边,施虐给弱小的和更弱小的,习惯把嫉妒、怨恨和小心计打扮得正义辞严。我以为她的小刻薄、小恶毒会贯穿始终,但当那个突然到来的哥哥在殴打过她之后,她的亲情马上有了蓬勃:“她开始叫他哥,凡事都懂得让他、护着他,包括按照他的吩咐去为他倒水……”小说最后,姐姐试图和我统一战线,目的不过是图谋母亲的房产。母亲和大伯、舅舅每一处的关系都有深意,都有延接到神经末梢处的细微与微妙。在小说中,“我”的邻居简桐一家的存在可谓是最大的亮色,这份亮色随着简桐被狼咬死而熄灭,成为暗含着不熄火焰的灰烬。

《裸地》有着多重的向度,它让我们认识了近乎极端的家庭和极端的生活。小说应当让我们认识那些我们或许并不熟悉、并不了解的“他者”和他们的生活,进而让我们思忖:非如此么?非如此不可么?有没有更好的可能?这是小说存在的要义,马淑敏在《裸地》中做到了这点。