

细节是自由对必然的偏离

□张 柠



叙事意义上的“解放”和“压抑”，是一个同时存在的“雅努斯式”的两面神。回归“情节整一性”的梦想和期盼，作为一种新的救赎力量，似乎正在来临。

20世纪以来，作为叙事文学的基本要素的“情节”概念，不断地遭到质疑和贬损，“细节”成了叙事文学的新宠。“细节”就是“细小的情节”，或者说是一个时间长度不够的动作或行为。亚里士多德在讨论悲剧情节对行动的摹仿时指出，情节必须是“严肃、完整、有一定长度”的，甚至认为它“越长越美”。动作持续时间太短，就只能是“细节”了。

这种“细节”，跟静止的“描写”又不相同，它属于动态的“叙述”。比如，“绿色的叶子”不是细节，它可能是一个“意象”。“花园的叶子发绿”则是细节，其中包含了动作。接下来可能发生的行为是：“棕熊入侵花园，棕熊不喜欢绿叶，棕熊用脚去踩踏绿叶”，这就属于“情节”。紧接着还可能出现这样的行为：“看护花园的田园犬，为保护绿叶，跟棕熊展开殊死搏斗，最后，田园犬跟棕熊同归于尽”，这就属于“故事”。“故事”是对情节和行动的进一步完形化和寓意化。在这个案例中，故事大于情节，情节大于细节，它们都属于“行动”或者“动作”的范畴。“细节”这种短时间的行为，呈现在空间之中，丰富多彩，但缺乏可理解的连续性，也缺少阐释的历史总体性。

叙事文学中的古典风格，无论中国还是西方，都注重“情节”完整性和连贯性。故事主导情节，情节主导细节，这种等级秩序的稳定性，也导

致了叙事的稳定性。直到19世纪中后期，长篇叙事文体的“史诗感”，依然是王道，还没有彻底被“细节”取而代之。这是因为，那个时代还残存着确定性，残存着对世界、他人、自我的理解的确切性。如果这种“确定性”消失了，那么，情节的完整性和连续性，还有结构的稳固性和明晰性，统统都要崩溃。

情节完整性的背后包含着一种确信，一种素朴的信念。比如童话故事、初民的神话传说、思维稚嫩的民间传奇等等，其“情节”都是连续、完整、简洁的。文明的成熟，导致了人类行为的复杂性，也就是情节的复杂性。宏大的情节，拆成了细小的情节，甚至逐渐被蜂拥而至的细节所淹没。问题并不出在“情节”本身，而是出在“情节”的源头，也就是“行动”。一般而言，人类的“行动”具有很大的盲目性，除非你给他指明一个方向，否则他们就on只能像空气中的微粒一样，做自由任意的“布朗运动”。

人类为了使自己的行为有秩序，便试图设定行动的总方向。行动的总方向大致分为两类：第一类指向过去的“黄金时代”，并渴望时间循环，以便转回到神圣的过去。第二类指向未来的“乌托邦”，并设想时间是直线的和进化的，他们关注社会实践和历史进化。后面这一种行为方向，成了近500年来世界范围内的主导叙事模式

和核心情节。现代主义文学始于一场针对“情节”的“细节暴动”，或者说是一场针对“理性”的“感官革命”。“理性”和“情节”的权威性丧失，也就是人类总体行动的方向感丧失的征兆，它导致叙事总体性的丧失和情节完整性的丧失，以及支配情节的理性权威丧失。在“理性”高昂着头颅和“情节”沾沾自喜的年代里，陀思妥耶夫斯基用“细节”做武器，在地下室里操练着现代主义小说技巧，引来了一大批学徒，卡夫卡、普鲁斯特、乔伊斯等。在所谓现代派作家那里，“情节”被“细节”所吞噬，“叙述”与“描写”的边界也模糊了。在文学形式演变史中，“细节”和“情节”和“故事”之间的复杂关系，包含着特定历史时段中，人类精神生活的演变史，以及认识观念的演变史。

细节和情节的关系，还可以从哲学的角度来理解。马克思在他的博士论文《德谟克利特的自然哲学与伊壁鸠鲁的自然哲学的差别》中，讨论了古希腊哲学家提出的原子三种运动方式：垂直的下坠运动、偏斜的自由运动，原子的相互碰撞运动。马克思指出，承认原子脱离直线下坠规律，做出排斥和对立的偏斜运动，是伊壁鸠鲁跟德谟克利特的重要区别。通过将自由阐释为必然性的对立面，马克思将“自然哲学问题”（原子运动规律），成功地转化为“精神哲学问题”（自由和对抗），将物质内在结构和运动方式的分析，转化为对精神现象的分析。

文学形式的内在结构要素分析，同样也可以通向精神现象的分析。原子垂直下坠运动所包含的必然性、规定性、秩序性，相当于“情节”。原子偏斜运动和碰撞运动所包含的自由性、对立性、散漫性，相当于“细节”。“情节”就成了叙事的“物质规定性”，“细节”偏斜运动对“情节”秩序的不服从，完成了叙事的“形式规定性”。没有这个偏斜，叙事或者情节就没有完成。

我们到底怎么看待或者评价“细节”？或许我们可以给“细节”下这样一个定义：“细节是感官对外部世界的反应。”那些被我们看到、听到、闻到、尝到、触摸到的东西，都成了细节。作为“人学”的现代文学中的细节，伴随着日常生活及其变异形态，伴随着个人的成长和遭遇。因为这种眼耳鼻舌身意，这些“受想行识”的行为，是人之

所以为人的根本所在，是我们经验、把握、理解、表达这个世界的通道，也是承载“情节”的基础，是个人欲望满足的中介和通道，更是人类知识和观念赖以产生的基础。它具有主观性和变异性，因此不是“真理”，而是对真理的遥望和期盼。用“人的真实性”取代“诗的乌托邦”，用日常生活取代神话传奇，是现代文学和古典文学的重要分歧之一。

传统东方哲学家，对感官有不同的看法。他们认为感官经验所得到的那些“色相”，都是“空无”（佛家），或者认为并不是什么好事，因为“五色令人目盲，五音令人耳聋，五味令人口爽，驰骋畋猎令人心发狂，难得之货令人行妨。”（道家）。韩愈和朱熹为代表的唐宋儒家更极端，他们大概认为，感官闭锁状态才是最好的状态，才是仁者应有的样子。韩愈在为《论语》做注的时候就讲，木讷的样子，就是仁者的样子。

20世纪初的“五四”新文化运动，是一场针对传统文体的革命运动。新文化运动秉承文艺复兴运动的方向，以及现代革命的反帝反封建的历史实践，提倡个性解放或者叫人的解放，其中就包含着“生命觉醒”和“感官解放”之义，而且这个层面上的“解放”是更为根本的。所谓“感官解放”，就是恢复感觉器官的“初始功能”，或者叫“纯功能”。如果人的感觉器官的“纯功能”被压制或者被禁锢，就会出现变异，出现“附加功能”。那些“附加功能”被不当地夸大，人就会扭曲变态，就会出现狂人、孔乙己、祥林嫂、闰土、阿Q、王胡、华老栓、魏连衰、吕纬甫……阿Q悲剧的根源之一，就是他有着一副顽固地遵循感官纯功能的执念。他试图吞米便吞米、割麦便割麦、撑船便撑船、吃饭便吃饭、睡觉便睡觉、求爱便求爱，然而却不能够。阿Q的所有小动作（细节）都不符合“克己复礼”的要求，不符合伦理规定性。听觉、视觉、嗅觉、味觉、触觉这些感官的纯功能，成了“礼教”仪式的组成部分，而不是生命展开的过程。阿Q的所有小动作（情节走向情节的冲动），都遭到了赵太爷们的打压，于是，这就刺激了他，以至于打算要搞大动作：进城或者革命。但这两个大动作，都属于没有完成的“情节”和“故事”，它夭折在中途。

感官在实践中无法充分展开，并不意

味着感官的“欲望”消失了。这就催生了感官功能的变异。一般而言，感官功能会朝着两个方向变异：方向一是精神失常、疯狂，变成《狂人日记》的主人公。方向二是精神升华，朝着文学艺术方向变异。这就是常言所说的，文学艺术是生命力受到压抑的苦闷的象征。文艺其实是一种想象和虚拟的感官解放，它跟实践意义上的细节展开相比，只能说是聊胜于无。但它也不可小觑，它是“启蒙”（唤醒）事业的重要组成部分。在“诗”的层面，它主要表现为修辞意义上的“通感”，它以“细节”的形式进入想象虚构的审美领域，音可观、色可闻、味可触。在“文”的层面，不但不同的感官经验能够相互串通，合二为一，不同的物种也逆向进化为浑沌一片了，人的感官成为神奇的感官，人也就在想象中变成了神仙、妖精、精灵、鬼魂。这种神秘经验以“情节”的形式进入故事和传说。这是一种没有科学逻辑支撑却充满魅惑的虚拟想象。

所谓的“唤醒”，只不过是前奏，并不意味着在实践意义上的感官解放或者欲望满足。因此，鲁迅面临的问题（唤醒之后无路可走）其实并不奇怪，或许也是常态。历史和现实，依然在寻找各种压抑感官或规训“细节”的理由。常用的手法就是“叙事延宕”，用拖延的手法，给人以“未来”的承诺。与此同时，那些从禁锢之中解放出来的恣意妄为的“细节”，也留下许多后遗症，比如“细节”的“无政府主义”状态，比如“细节暴动”导致“情节碎裂”遗留下来的“废墟景观”。

当代的时髦理论，将琐碎的词语构成的这种“废墟景观”，视为一种文学艺术新的“风格学”，并对它进行复杂的理论阐释，这也只能算是“救赎的无望”或者“无望的救赎”。那些被“解放”宠坏了的“细节”，享受着“自由”的喜乐，同时它也必须承担起收拾“细节废墟”残局的任务。可见，叙事意义上的“解放”和“压抑”，是一个同时存在的“雅努斯式”的两面神。回归“情节整一性”的梦想和期盼，作为一种新的救赎力量，似乎正在来临。



■第一感受

“小”的故事与“大”的书

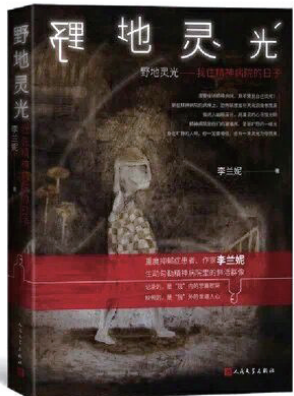
——评李兰妮《野地灵光——我住精神病院的日子》 □李 壮

李兰妮《野地灵光》有个引人注目的副标题——“我住精神病院的日子”。精神病院是一处特殊的空间场域，精神问题、精神疾病也是一种特殊的经验域，在我们日常生活的世界里，此二者都被有形或无形的围墙圈锁着、包裹着、隔离着——它们占据着自己被严格限有着的“名”与“实”，很少向我们熟知的世界溢出。然而，《野地灵光》却带来了一种“溢出”。这部非虚构作品的信息容量和意义接触面，比我们想象的更大——它绝非是简单的对特殊群体的猎奇性管窥，也不仅仅是对被遮蔽的极端经验的打捞呈现，而是在更宽阔的意义上，涉及对现代人精神困境的表征、结构及其根源的思考与关切。

换言之，它多多少少与我们每个人都有关系。我们从中看到陌生的经验，也于陌生中迎面撞上微妙的共情。

首先，精神困境甚至精神疾病与我们的距离并没有想象的那么远，它跟我们很多人都有关系，只不过程度或方式不同。今天个体的内心、情感、精神所面对的困难或者疑难，一定是具有普遍性的。从忧郁、或者压抑、或者拧巴、到抑郁，再到抑郁症，它们其实属于同一个问题谱系，其间的分野或许也并没有那么泾渭分明，而是呈现为新变的、暧昧的动态过程。因此，虽然这本书的副标题是“我住精神病院的日子”，但并不是说这个话题只跟精神病院有关，它可能会出现在每个人的日常生活空间里。从更广大的意义上看，这本书讲的不仅是病，更是问题——文学要面对和言说的问题，甚至是文学理论所要面对的问题。相关的理论性的思考有很多，从弗洛伊德到福柯，从荣格到拉康，相关讨论所涉及的话题，其实远比医学意义上的某一特殊病症更大，它关乎记忆、经验、情感结构，涉及话语和知识的权力、涉及集体无意识。抑郁和精神疑难，显然关涉着更大的文化话题，甚至可以拥有开阔的文明阐释视野。《野地灵光》以更加微观的切入点，从更加身体化、感官化的入口，赋予诸多巨大话题以具体的形态；其背后要探讨的东西，其实具有某种的本源性。

其次，精神的疾患状态在今天成为了一种时代病，大家普遍困扰于此。因此，《野地灵光》所涉及、探讨的话题，非常具有时代感，并且这种时代感背后潜藏着有非常大的需求。这同今天整个社



会的环境氛围和经验模式有关。我们今天面对着如此精细的社会分工，如此复杂的社会运转结构以及如此幽微繁复的人的内心结构，我们的生活因此变得精彩繁华，但这种繁华也导致一种繁华的重负，很多时候越是适应这个结构的人，越是在此结构中扮演重要角色的人，就越容易深陷到网中，他所面临的情绪问题或者情绪需求也就会更加突出。书里有一个故事：李兰妮在北京病房忽然被患者“小澳洲”认了出来，他说他在澳洲的时候读过《野地无人》，看过李兰妮参加央视节目的视频，而且他身边好多人也都看过。我们的作家、我们的写作，尤其是处理到具有时代感和现实感的问题的时候，其背后隐藏的需求、隐含的读者、那些看不见的受众，其规模可能远远大于我们的想象。这也反映出这本书在阅读接受层面上的重大意义，它涉及很多人的生活，满足很多人的需求，非常具有现实感。我在这本书里读到了很多极富时代性的话题关注，比如里面写到老年人的精神问题。这类经验在以前不太被重点关注，但其量和普遍性正变得越来越突出。现在科技进步了，“活到很老”变成了很平常的事情。在中学时代我曾在书上见过一位作家的悲叹，他说想到自己未来死去的时候，心灵依然旺盛但肉身已经衰老，清醒的靈魂要为这衰朽的身体殉葬，这是巨大的悲剧。但是今天，这种悲剧颠倒了。一个人得了重病也可以被有效地抢救。今天我们要面临的问题，是依然健康的身体，很可能要为已经衰老的大脑殉葬。今天我们的社会面临着巨大的老龄化压力。李兰妮很敏锐地捕捉到精神疾患问题与“老龄化”问题的连接点：大脑的自然衰朽所引发的老年人精神问题。我们从

中亦能看到她敏锐的时代经验捕捉的能力。

再次，李兰妮抑郁症相关作品的推出和广受关注，侧面反映了人们对待精神疾病的态度转变。直接谈论对方的精神抑郁话题，曾经具有冒犯性：你说我精神有问题，这就如同是一种侮辱。但在今天，在“90后”一代人这里，我们完全不会觉得“讨论自身的异域”是很奇怪的事情或有某种贬义。当然，更不会像以往一些故事中那样，用歧视性的眼光来看待陷入情绪问题的人。事实上，这本书里一条很重要的暗线，就是梳理我们对精神疾病的理解和态度，不断走向文明、走向进步的过程。这条暗线的存在，使这本书对精神疾病及其患者的观察观察和书写表达，不再是隐喻化、象征化、猎奇化的，而是“让石头成为石头”，以非常贴近又非常真实的、既平实又平视的方式去书写，这本身也是一种很大的进步和突破。

最后，简单说说《野地灵光》这本书的写法。作者本身就是患者，所以写他们，也是在写自己。而在布局构思上，这本书里穿插了不同的时态。主体部分是进行时，现在在我的眼睛看到的、我此刻身边住着的是什么人、有什么故事，他说什么、做什么，这些构成了这本书的主体。同时，又有过去时态，书中的历史闪回，从广州第一家精神病院讲起，一直讲到新中国精神卫生事业如何不断发展进步，甚至还涉及人类精神病的发展史和治疗史，很有纵深感。此外，就是无时态的部分，也即“科普”。这是很好很专业的科普，里面涉及一些知识点的具体坐标定位。此外，就是这本书的表达风格：多用短句，干净利落，而且表意精准。整本书都在很“飒”的节奏之中，推进非常顺畅，完全不拖泥带水，读起来没有障碍感、强制感。顺畅的表达，使得痛感很完整地呈现出来：那种巨大而真切的疼痛感，能够穿过纸面到达我们。另一方面，光感也有有力地呈现了出来：书里反复写到希望，尤其最后，患者用歌声表达对光的向往，传递出了深陷困境但依然保持飞翔姿态的灵感的巨大渴望。这种困境里的渴望，在精神病患者身上获得的表达是有力，但很真实，它又不仅仅指向特定的疾病或人群——因为“痛”与“光”，终究是人类永恒而共享的经验主题。

■评论

清歌散新声

□柳 琴

《清歌》是项静的第二部文学作品，与第一部《集散地》相比，主题和空间都更加集中，从人人人往的广阔天地回到一个具体村庄。村庄是文学中熟悉的事物，读《清歌》自然有亲切感，仿佛走在熟悉的夜路上，不需要任何路标和放歌壮胆。但在这个熟悉的巷道上，也能读出一些新意和锐气，恰如陶渊明那句话“清歌散新声”。《清歌》在熟悉地带擦出新的界面，它匀速缓慢为我们塑造了一批她熟悉的人物形象。小说塑造了灾祸起伏、人与人之间砥砺出很多牵绊与暖意的人情社会。小说中的人物是精神性的，他们的人生即使坍塌过，也依然是坚韧务实有精气神的，如星云在夜空摇曳。小说集《清歌》以稠密的语法，建造了自己完整的小世界。

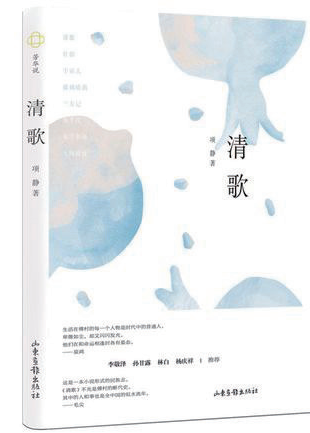
项静以“傅村”为笔下人物生活的主要场地，勾勒出一批我们很少能看见的“乡村小人物”：与乡村生活习惯渐渐融为一体的乡村教师，心怀壮丽的梦想的电影放映员马林，在乡村生活到老想壮游一次的老“巫婆”、行医、为人，经历迥异的三位乡村医生，远赴打工东寻生存之道、命运几度沉浮的打工人……这些不起眼的人物不仅徐徐走出一幅多维动态的人物画卷，也借此勾连起傅村内外乃至延伸至整个民族的中国人生活图景和心灵志。在这部小说里，几乎没有我们司空见惯的农民形象和修辞方法，或者说也可以说，作者并没有把乡村看作一种特殊的景观，而是碰巧她遇到了这些人物的事件，如果他们生存在城市，她依然会用相同的语法和视角去表达，这是项静的创作自觉性。

秉持着这样的写作信念，没有压抑沉重的苦难叙事和过度煽情，人物成为最重要的落脚点。小说集中最吸引我的是《宇宙人》里的电影放映员、多才多艺的青年人马林，电影放映员带有特定的时代气息，他自小以自己的天才哥哥马山为偶像，完美的哥哥在远方一直召唤着他对他未来的无限美好想象，但哥哥的忽然牺牲击溃了他的内心，随之出现了自己内心壮丽的梦想的陨落，他学会了面对现实妥协承担起家庭的责任，娶了自己并不怎么喜欢的女孩，但他也不至于一蹶不振，他还会振作精神继续生活，而生活也会带给他珍贵的礼物——比如拥有孩子的喜悦。悲伤的事情变成他心中的情感暗流，不再轻易示人，“他仰起头忍住滑落的眼泪，看到头顶上

群星闪烁的清亮天空，他觉得哥哥是其中一颗星星，那一天他理解了心事浩渺连广宇的意思。”这是马林告别了心怀壮志、心思细腻的青春时期，开始向成年的转变。

傅村大概是富村的谐音吧，代表着对物质器物的诉求，像那个时代所有此类空间一样，承担着贫穷、生长、动荡和转型的压力，“傅村人”的生活却是相互扶持充满人情味的，这种底色帮助他们度过一层层磨难。人们在生活中挥洒其脾性和心志，也在显现其精神和风度、独立和自尊。从人物出发是最切近现实生活的方式，彼此之间互动始终流淌着足够美好温暖的人情，也不乏伤痛与选择，接受与忍耐，是一个村庄长期砥砺出的英勇底色。这些朴素寻常的人物在长期生存中建立了自己的精神图腾和人生哲学，有着面对诡异命运的灵活应变，有面对艰难时事的隐忍和沉默，更有顽强不息、精神蓬勃的风度气质。失学了也就失学了，失恋了也就失恋了，没有什么事比生活本身更重要，也没有人完全垮掉，即使是得病的梁帆也在努力向上生活。就像《壮游》里写的“出不了事儿，高压锅不会爆炸，会自动跳到保温的。”事实上小说还暗示了另外的向度，爆炸了也就爆炸了，生死有命，比如猝然逝去的振国，唏嘘感叹之后，生活还要继续的，人们私下赶紧去买保险。在任何一个空间中，生老病死都不会停歇，那些惊心动魄的哀痛和凄惨不是没有，而是被小说低音处理了，被小说中的人们在无数个暗夜默默消化掉，轻轻淡写中承受命运的重担。

《清歌》因其书写的生活和人物，难免具有追忆乡村往昔岁月的挽歌成分，多是逝去的人和事，鲁迅在《呐喊·自序》中说，所谓回忆者，虽说可以使人欢欣，有时也不免使人寂寞，使精神的丝缕还牵连着已逝的寂寞的时光，又有什么意味呢，而他偏苦于不能忘却。不能忘却的部分往往诉诸笔端，成为写作的起点。项静在书写过程中是尽力克制挽歌与怀旧，自己的态度和情感不干扰小说里的人物走向，但我们的也会发现，在小说的文字行间尤其是结尾她会忍不住感叹几句故乡在时代大潮下的几度变迁和消逝。傅村人像插花一样搬进附近城区的各种社区中，难以再聚，“我们都慢慢脱离了自己的故地，成为远离故地的人，与过去渐渐音信不通，再也没有



手写的字迹让我们如同晤面。”作者即使在这种当口也不会做出一个简单的判断，过去还是未来到底哪一个更美好，项静在其中又潜藏了矛盾与困惑，在回望乡土家园中，人与人之间亲密的关系未必没有虚假和压迫的成分，一边又流露出对这种相互扶持的眷恋。在“傅村”这个空间容器里，我们还会清晰地看到中国历史尤其是新中国成立后历史的曲折表现，作品并不止于刻画这些不一样的小人物小历史，还在试图去折射时代的大变化。或者说，时代的巨变必然会呈现出每一位普通人的个人经历中去，传递给他们生活和命运的高低起伏，人与历史从来都是唇齿相依，不分彼此的。

在写作中，项静也有她的观点和疑惑，她在后记里坦陈，在写作的过程中总是不由自主地滑向虚构与纪实的临界状态，介于小说与散文之间，但她决定不考虑小说和散文的界线，延续了部分散文的外貌，充实进去背景、人物、细节和场景，想通过这种写法，固定下那些几近消逝的人与事。在这一点上也释放了作品的生活内容，谱熟的生活的里人事，他们的说话内容和语调，带着活泛的气息，一群榆木脑袋开不了窍儿、鞭子不响学不长、茶嘴配茶壶，一物降一物、时间又不值多少钱……小说里不时蹦出的“土话”，读着十分爽快、接地气，富有节奏感。每一篇小说里都有一个“我”，一个统一又低调的声音，这份声音显示着“我”与乡村社会的融合、离开乃至背离的过程，提示读者潜藏在文本内、来自作者的情感暗流。

小说家一直承担着照亮他人的职责，能够烛照晦暗不明的人生，能够将其混沌不明的生活状态赋形。这是一项古老的传统，也是一项很难穷尽的事业，只有不断地逼近，在逼近中不断发挥小说家的创造性，因为难以穷尽而持续地吸引后来者不断投身其中，也因为难以穷尽而散发着恒久的魅力。期待项静以后的创作，展现更加扎实和更多面向的叙事能力。