

陈福民

# 破局者:金宇澄和他的《繁花》

勃兰兑斯用“德国的浪漫派”“法国的反动”“英国的自然主义”“法国的浪漫派”“青年德意志”等概念去定位和呈现他那个时代的欧洲文学在自己眼中的来龙去脉,并且将它们归结为《十九世纪文学主流》。他的这个认知和方法显然是有效的,而且影响力巨大。某种意义上,勃兰兑斯的这种影响波及甚至主导了中国现当代文学的进程及其表述,以至于今天的文学教科书或者一般文学常识性传播,都在借用勃兰兑斯。

肇始于1980年代的“新时期文学”,至少在形式上与勃兰兑斯的描述有不少相似之处。“朦胧诗”以及稍后的先锋小说,是对“狂飙突进”的德国浪漫派的致敬与呼应,尽管它们使用了“凌波微步”和“隔山打牛”的手法,身形飘忽不定,但它们解剖历史并希望借此重建历史叙事的隐形冲动,让它们在很多时候更像是“青年德意志”的翻版。“寻根文学”很像是讲究“内练一口气”的历史逆行者,一

宿命。只不过当它们以某种粗鄙的形式莅临时,大部分精英人群都不认识或者不愿意认识他们。这种“承认的政治”也非常好理解,毕竟大众文化、商业文化或日常审美常被认为是一种消费主义至上的文化制品,或者说,它们是一种受一部分人群欢迎而被另一部分人群厌憎的事物。严肃文学(或者精英文学、纸质文学、纯文学)尽管面临困局,但这个局面仅仅依靠大众文化还不足以看到文学更为内在的生机。当代文学需要获得自己内部的成长空间与可能性,也在等待这个机遇。

很难说金宇澄和他的《繁花》究竟是不请自来还是如约而至。他的写作方式及其骤然“出现”,是中国当代文学一个非常特殊而有趣的现象。这位事实上的老作家,在2012年以一个“文学新人”的姿态写作并出版了长篇小说《繁花》。文学界和读者猝不及防之后,对于金宇澄及其《繁花》的欢迎,几乎到了一个“白热化”的程度。小说面世之后,相继收获了当年的中国小说学会长篇小说排行榜第一名、中国图书评论学会2013年中国好书第一名、第十一届华语文学传媒大奖年度小说家奖、第二届施耐庵文学奖、首届鲁迅文学奖年度长篇小说奖等各项荣誉,更于2015年不出意外地获得了第九届茅盾文学奖。这种现象和成绩,在新世纪的中国当代文坛,至少可以说是很难复制的。然而需要指出的是,在一个更值得玩味和深究的层面上看,金宇澄不是1980年代以来所形成的文学格局的自然顺位继承者,尽管他与这个传统纠缠甚多,尽管当代文学以前所未有的热烈程度接纳和欢迎了他,他仍然在勃兰兑斯的意义上游离出了这个传统。

他是一个破局者。作为破局者,金宇澄是个职业的文学编辑。他在这个行当里干了30年,所见所闻应该多多。从1980年代他曾经写过的一些作品来看,他是有“文学梦”的。按照这个逻辑,我们常见的剧本是,编辑与作者打成一片彼此援引同气相求,但从现有的资料看,他似乎很少利用这个身份与声名显赫、炙手可热的任何“大作家”或者大潮流亦步亦趋。这个耐人寻味的动作肯定有金宇澄性格气质方面的个人原因,很可能他不是个热衷于个人交往的人,但他还是难免揣度,更大可能是他在对潮流的文学认同方面,一直保持着相当独立的个人态度。在《繁花》之前,鲜有人知道他是谁,也正因为如此,《繁花》写得行云流水,在结构与表现方面毫无焦虑感,就是完全合乎逻辑的。它不在“新时期”的传统中,不是那种可以被稳定定义的凌波微步、气定神闲,也不是势大力沉。当然,《繁花》也不是“英国自然主义”的。如果一定要在比喻意义上找到

某种可理解的渊源,它大概是“法国自然主义”的,因为除了狄更斯的《艰难时世》之外,《繁花》更容易令人想到福楼拜和他的《包法利夫人》。

《繁花》这部小说,从内容上看似乎算不上新奇。借用一句通俗到接近套路的话说,它是一部个人史,同时也是一部浓缩的时代史。应该说,从新时期到新世纪这40年来,有此种趣旨和立意的作品层出不穷,然而也只有《繁花》能脱颖而出,成为文学界与读者喜闻乐见、影响巨大的作品。小说既没有强烈的戏剧性冲突和传奇故事,也放弃了对哲学精神、秘籍奥义的表面追寻演绎,相反,小说以一种与生俱来的平凡真实的气质娓娓道来,叙述人间故事,既不煽情,也不滥情,尤其不做怪力乱神之语。这些评价听起来无比寻常,但要实际上做到,却需要开山之力。

1980年代发展起来的新时期文学,在其业已形成的优秀传统中,也有节外生枝之处。譬如,以想象力的名义在文本中刻意添加一些超自然、超历史的矫情元素装神弄鬼;又譬如,生吞活剥搬运一些冷僻生硬的“哲学思考”自欺欺人;再譬如,以“盗墓式”的大规模历史涂抹代替严肃的历史思考;当然,还有那些执着于微言大义的心理习惯等等。对此,金宇澄究竟是经过谨慎反思规避开了,还是艺术修养天性使然令他夺路而走,这个很难讨论,但他和他的写作不在这些传统中,却是显而易见的事实。《繁花》在沪生、阿宝、小毛三个主人公之外穿插了男男女女各色人等,时间从1960年代写到了1990年代,少年的友谊与朦胧情感,在一个兵荒马乱的年代中青年的阅读与社会观察,在转型社会中红男绿女们不断切换于真实欲望与虚情假意之间,所有这些都在时代与人物的经纬纵横交错中。那些合乎人性、触碰人心的精妙故事,真实妥帖地如同上海这座城市的每一条弄堂和每一座阁楼。换言之,小说的叙事于人性合情合理,于世情毫无违碍之处。这是一个写作者对于现实与历史的尊重,也是对文学差异性的尊重。

当代文坛一些作家及其作品,总是一经问世就好评如潮媒体跟进有甚嚣尘上之感,这是人们都很熟悉的操作套路了。然而那是不是一部真正的好作品,它能不能真的在文学史上留下来,并且有益于世道人心,其实很少有人愿意认真负责讨论。极而言之,当下绝大部分成名作家及其新作,都没有经历过真正的文学批评。每年几千部的长篇小说写作出版,其中能为人们记住并且喜欢的,两相比较完全不成比例。而《繁花》出世时,金宇澄完全没有“著名作家”这种象征资本可以利用,也不是个有其他市场号召力的人,他的《繁花》在文坛最终拥



金宇澄

有的地位,是真正的文学批评与热爱文学的读者用口碑树立起来的。鲁迅在谈到《红楼梦》时说,“全书所写,虽不外悲喜之情,聚散之迹,而人物事故,则摆脱旧套,与在先之人情小说甚不同。……盖叙述皆存本真,闻见悉所亲历,正因写实,转成新鲜。……至于说到《红楼梦》的价值,可是在中国的小说中实在是不可多得。其要点在敢于如实描写,并无讳饰,和从前的小说叙好人完全是好,坏人完全是坏的大不相同,所以其中所叙的人物,都是真的人物。总之自有《红楼梦》出来以后,传统的思想和写法都打破了。——它那文章的旖旎和缠绵,倒是其次的事。”以鲁迅的论点看待《繁花》从新时期小说传统中的出走,或者庶几近之。

金宇澄在谈及《繁花》在弄堂网连载更新时说,“起因是我想在网上,写一些无名无姓者的市井事迹,于是起了网名,上去开帖。我经历了80年代的手写稿时代,小说写在格子稿纸上,编辑阅读手写稿,得到读者反馈,过程更缓慢,等得更久。现在匿名写到网上,就有了意见,带来奇怪的促进作用,与闭门面壁的感觉完全不同。”作为一个作家,他的这种出场姿态也十分值得玩味。他从一个事实上的老作家变身“文学新人”去愉快地匿名写作,后来人们都知道,《繁花》的写作过程完全是自由自在无功利的。这一点主要是说,金宇澄不必背负成名作家对自己“下一部”的期待与压力。在写作过程中,他尤其不会考虑小说叙事艺术之外的其他因素。当然,金宇澄这次极为特殊的写作体验看起来也很难复制,但它所提示的创作无功利的审美自由,显然有着重要的启示意义。

作为一位上海写作者,金宇澄对于自己和《繁花》呈现出来的城市文明经验认同感非常自觉,这一点其实也可以理

解为金宇澄与新时期文学传统的相悖之处。这方面不仅是文学经验与文学观念的差异,从根本上说,金宇澄毫不隐晦地表达过对于城市文明的热爱以及对乡土文明的拒绝,在一次对话中,金宇澄开诚布公:“要我正经地讲,《繁花》的起因,是向这座伟大的城市致敬。对于‘城市无文化’的论调,我一向不以为然”。中国文学一直以来都对自己悠久深厚的农业文明传统感到自豪和念念不忘,都声称是养育了生命与精神的富足源泉,而从现代的“乡土文学”迄今,却一直盛开出各种悲凉贫困的“恶之花”。这个历史文明的吊诡馈赠给文学的礼物,无论牧歌还是挽歌,迄今仍然不绝如缕。对于这种深刻的内在矛盾的疑惑与省察,并不仅限于金宇澄自己。作家魏微也曾表达过类似的感受:“中国的小说尤其是乡土小说,因为观念陈旧,土味太重,我已经很多年不读了。其实土味有很多,但在中国,最后弄得只剩下一个苦味,这当然干涉一个民族的过往,苦难成了集体记忆,但用之文学,我还是觉得作家不力,不愿动脑子,少有新发现。或许这些年有所改观?”

《繁花》之后的金宇澄,能否再次绽放,读者在期待中并不奢求。毕竟,能与金宇澄和他的《繁花》相遇一次,已经是文学的意外之喜。《繁花》的写作过程完全是自由自在无功利的。这一点主要是说,金宇澄不必背负成名作家对自己“下一部”的期待与压力。在写作过程中,他尤其不会考虑小说叙事艺术之外的其他因素。当然,金宇澄这次极为特殊的写作体验看起来也很难复制,但它所提示的创作无功利的审美自由,显然有着重要的启示意义。



金宇澄(1952~),原名金舒舒,上海人。1969年赴黑龙江农场务农,1977年回沪。1988年起任《上海文学》杂志编辑、编辑部副主任、副主编,编审,1985年开始发表作品。2006年加入中国作家协会。著有中短篇小说集《迷夜》,随笔集《洗牌年代》等。长篇小说《繁花》获第九届茅盾文学奖。



欢迎关注中国作家网  
www.chinawriter.com.cn  
本专刊与中国作家网合办



“当下的小说形态,与旧文本之间的夹层,会是什么。”金宇澄在《繁花》跋中审视疑问的时候,将小说的兴趣回溯到“说话”传统,“做一个位置极低的说话人”是创作初衷的深情告白。后来在与阿城的对话中金宇澄追忆,《繁花》接受的影响部分也来源于中国古代笔记的简洁性和“碎片化的短叙事”。细观《繁花》,逗号、句号的高频隔断了旧式笔记的短小灵活,但除文体意义之外,小说同时也创化了中国古代笔记的重要一支,即“博物”。借用形式的极简,以“博物”的方式通向极简的另一端:极繁。他说,她说的言语推进中往往荡开一笔,“物”的充沛图景拓展了小说的长度,减缓了口头叙事的速度,对话本小说文体形态形成了明显的溢出。由此,《繁花》对“博物”美学的回望显示着古典力量的又一印记。

连续不断生成的风物陈列及其工笔描摹嵌入叙事或游离故事之外,“必有可观”的生活素材构成城市文明谱系的纷繁要件,为《繁花》确立了一个“广闻见”的知识角度与表述光阴的话语路径。小毛居住的大自鸣钟弄堂,阿宝家被抄的洋房与匆匆入住的曹杨新村,沪生家的英式公寓与上世纪70年代武定路旧房,梅瑞的上海老式石库门前厢房,关乎外景与室内陈列的繁密笔法点染着上海的居室空间形态。罗列上世纪60至90年代男女典型装束名称、样式、质地,甚至关注裤脚挽起的高度与袜子露出的颜色,各式各样的着装作为文化符号为历史变迁提供了周详的注解。过去的时间以何种方式被写入当今,是小说一直在处理的问题,《繁花》则是以“博物”趣味作为增强时间印象的主要方式之一。金宇澄在《不说教,没主张,讲完张三讲李四》中自述“那些生活的风貌、场景已经过去了,那些细节不再被使用了,逐渐被遗忘,那么我写这个小说,应该把它补上,把当时生活的场景还原出来,告诉读者,因为它代表了那个消失的时代”。地理、建筑、服饰、交通、饮食、玩器、日用等日常生活情形以及物体性的丰腴琐屑尽在其中,一器一物虽小,却是上海旧时的光辉和回声。物质痕迹的特殊观照中,“细节是细微的时代史,私人具象的生活流水账”(《洗牌年代》),60至90年代的上海首先得以作为一部城市发生史现身。

日常经验素材在小说中的美学转换,其繁简、藏露、连断和浓淡也作用于金宇澄对现实上海风貌的寻找,或称称杂意义的建构。关于文学对上海的想象和书写,现代性诉求将地方感逼近一个关键词“都市经验”,金宇澄则在此之外,对都市之外的物象表现出写作热情。“两万户”民居楼宇千个厕所单元,单

白欢

# “博物”美学与情感记忆的光泽

——论金宇澄《繁花》

元中数千块间隔板壁,板壁之上数万洞眼和塞纸。工厂机器的摩擦与声响,冲床压制铁皮构架的过程,机修工人的罐头种类,菜场小摊的水产品相……上海“是深不可测的一座原始森林”,他力图“站在有限范围里,看清一点附近的轮廓”(《我写了《繁花》,却越来越不明白上海》)。郊区生活即是其中一部分,当它被锁定在物象范畴并不断以显微镜精神放大、细化时,理解上海的另一条通道徐徐打开。纯粹的都市性或纯粹的市民性立即失效了,《繁花》通过“上只角”“下只角”的交际、劳动和生活状态,带出了上海更为糅杂的社会学意义,富裕与困苦、雅致与通俗、潮流与过时……时代中的上海景色渐趋参差,《繁花》的“博物”美学不止在于追寻“广”与“博”的踪迹,而是在踪迹的皮表之下,通过文字与手绘,找寻物象的排列次第,解剖物象的肌理内在,用秩序化的方式来关联个体经验与情绪记忆。

《繁花》在《收获》发表之初,收录了金宇澄配合小说内容亲自手绘的12张插图。单行本出版时,插图从12张增添至20张。2017年,上海举办了为期3个月的“金宇澄小说《繁花》插图展”,除小说插图之外,还展出了一些历史旧物、老照片和模型等。之所以关注文本之外的内容,是因为“物”在被文字赋形的同时,也在图像媒介中收获具象感和秩序感。手绘插图中有1963至2000年的上海城市版图、大自鸣钟附近地图、上世纪70年代沪西局部图、上海卢湾区局部图等。江河、草木、街道、铁路的文字叙述在地图中得到同步,“博物”的空间观念进而体现为地点与方位的移换、图示的放大与缩小。上海老弄堂三层居民楼空间示意图让楼上楼下的窥视和情事的发生一目了然,1950年代工人新村“两万户”内部规划图使得阿宝与5室阿姨、2室阿姨和10室小珍的来往活动有迹可循。建筑示意图和地图的重要意义不仅如作家在出版之初所说,是为了“从视觉上增加一点情趣”,从整体向局部和细节的发力更是对文字的又一次覆写。当“博物”的程度广阔无垠之时,跃出文字序列的超文本拼贴可以从浩瀚里打捞重要建筑与地标。当对物象的感知摇摆在有无之间时,对空间、位置、顺序的强调对语言表意模糊的又

一次修正尝试,同时也可以重建对《繁花》地理学的印象强度。

“博物”文字与图像的互文关系还体现在金宇澄对器物形成步骤的热衷。上海民间流行的不锈钢汽水扳手在钳工手中打磨、刮铲、搓光,天鹅、奔马与美女等图案一点点凿刻,工具、手势、精度与步骤精细地晕染着“匠心”锤炼的功夫。手绘开瓶器式样配文:“手法精湛,拙笔实难表现于万一。”器物手艺在有“《繁花》素材本”之称的《洗牌年代》中有更详尽的讲述和绘制,房梁制琴、打马蹄铁、割麦捆麦等环节要点娓娓道来。无论是小说与散文集夹涉的劳动细节,或是作家亲笔手绘的劳动本身,都源自金宇澄生命体验的一个现实痕迹。1969年,金宇澄赴黑龙江农场生活了8年左右,《“向伟大的城市致敬”——金宇澄访谈录》中提到,在东北,他所在的是“基建”连队,“各种各样的事都做过”,“房子也盖,农活也干,手工业比如做豆腐、做粉条”。在《答〈城市中国〉袁菁问》中,金宇澄回忆“怎么做白酒,怎么鞣制牛皮,造镰刀怎么打铁,怎么夹钢,怎么肢解一头牛,怎么做一把吉他”也是当时的旁观经历。而他画图的爱好也可以用于记录和回顾这些劳动经验。多年之后,金宇澄自述对于农场劳动的回忆,已说不清是喜欢或是不喜欢,但他确信这是一种熟悉的感觉。熟练技艺进入小说中演化向“物”的内部实行谛视的方法,“博物”书写由此支撑着个人鲜明的记忆,即强烈的经验封存于器物成型前的每一步调,固定为一种私人的情感见证。

言说“物”的存在和围绕是观察“博物”传统在当代的复活的一种途径,但如果将《繁花》的“物”剥离到“纯物”层面,“博物”进入当代小说的意义将被论入不幸。这样的偏狭和僵化在时代、城市与个人经验中被松绑,也同样可以在“物一人情”的对话关系中得到化解。

物象的迭代与人物的“你方唱罢我登场”共同组成小说的结构,如末尾所说的“灌木”形状,特征在于“密密麻麻,短小的,连在一起,分开的”。而在人与世界的纠葛关系中,“物”的具体存在紧密钩连着人的生命形态。芳妹同离离婚时,陶陶“栏杆拍遍,一手铁锈”。本是陶陶与小琴庆祝之时,二人追逐打闹,见证

新生活的栏杆突然断裂,小琴坠楼而死。栏杆破碎与小琴生命的终止,既是前后因果,又是同频发展。蓓蓓的失踪宛如志怪小说片段的闪现,蓓蓓梦中阿婆与蓓蓓两个人变成两条金鱼,或游走或被野猫叼走。当蓓蓓向阿宝讲梦境时,两条金鱼的命运成为老少二人失踪的预叙。李李膝下的玫瑰刺青是在澳门遭遇羞辱的标记,自此她憎恶听到“玫瑰”二字,也盼望玫瑰的消失。而当红火热烈的一篮玫瑰再次出现时,却是李李通人空门前为自己预定的。玫瑰的消失与重现,隐喻李李心境和生活状态的更新。“栏杆”“金鱼”“玫瑰”作为她们的意象反复出现,“物”从来不言语,却回答了所有关于命运的问题。这张写法在古典小说《红楼梦》《金瓶梅》《镜花缘》中可见其踪影。

概念之“物”如何经由“人”而进入文学文本,这是中国抒情传统关注的核心问题。在这一向度上,《繁花》可以让无数的物和人无限地交汇,但金宇澄可以始终避免泛滥的抒情。他几乎很少触及人物庞杂的心理状态或情绪,遭遇离散或死亡时,众人的情感也在平滑的叙述里点到为止。抒情的限度在作家的不介入也不评判下得以确立。金宇澄在《〈繁花〉创作谈》中说:“《繁花》的结尾不是很讨喜的,一种如今少见的结尾,但我不是表现悲哀或者虚无,是更客观地注重人生。”这里表现出近乎清除情感成分的写作意图和气质,但实际上,金宇澄在抒情的节制里设置了一个抒情的深渊。“至真园”正是瞬息人生的另一种描述方式,它失去色彩、变暗,跌入不可阻挡也无法停止的忘却过程。时间让个体生命走向衰败,也让再聚遥遥无期。借用学者张清华教授对中国传统时间修辞的观点分析《繁花》,可见《繁花》的时间逻辑在此已形成了“有一无”的链条。但在尾声处,阿宝对雪芝的回忆“再讲好吧,再联系”,给了时间长度一次“增生”,温柔同眠的人生故事把时间重新指向将来,时间观念进一步演化为“有一无一有”。《繁花》的历史观念进入循环往复的运行法则和必然归宿。就此意义上,《繁花》从一些物、一群人的范围里超越出来,接通了中国传统时间观念和叙事方式,在与整个民族的集体经验与情绪记忆的同构共感中,激活东方美学与韵味。

“做一个位置极低的说话人”的尝试初衷在于“取悦读者”(《繁花·跋》),但从“博物”视点观察,密集、充沛和繁复却增加了文本的复杂性和读者进入的难度,创作意图在“话本”传统中确立,又在“博物”传统中解构,作家姿态的一组悖论由此生成。但无论悖论如何,正是由于悖论的实显,《繁花》才有繁简相成的磁力,也让“中国经验”和“中国气派”有了更多讲法。