

通过历史重构现实

三部长篇,三个维度

□刘永春

近年来,越来越多的长篇小说通过重新建构记忆而开辟新的当代视阈。张炜《独药师》、格非《望春风》、葛亮《北鸢》等都以各自的方式重新建构某个历史阶段的生活史和精神史,对长篇小说史诗性的超越则是它们共同的特点。

这些长篇小说聚焦于某个历史背景中的特定人物,从他们的视角而非宏大的主流视角出发,打量历史的变迁,也打量人性的各种状态。其中的人物形象,如《独药师》中的季昨非、《望春风》里的“我”,都是嵌入历史深处的潜望镜。这几部长篇小说都采用了历史见证者的叙事角度,以当代意识重构、重审各自所面对的历史形态。这两部长篇各自选取的历史形态也都较为独特:《独药师》聚焦辛亥革命中的胶东半岛,呈现徐竟(徐镜心)对于辛亥革命的重大意义;《望春风》以江南小村儒里赵村为缩影,重构了当代中国乡村的变迁史与消亡史。这些历史内容都是以往较少被书写的。

《望春风》将时间跨度设置在解放初至2007年,地点则是南方长江边的儒里赵村。小说以叙事者“我”为视角串联起儒里赵村的生活史、情感史与变迁史,以碎片化的回忆还原乡村生活的历史真实,以当代中国乡村无可逆转的衰败史作为主线,细致入微而深情款款地呈现了隐藏在个人生活史背后的历史逻辑。故乡,是所有这些情节发生的原始场所,在小说结尾,也变成了无法返回的记忆彼岸。萦绕在其中的“故乡”构成了这部小说的关键环节,连通着小说的叙事结构和核心主题。附着在“故乡”之上的怀旧气息——对那个时代乡村生活的追挽、对乡村空间崩解的叹息、对苦难生活的难以忘怀等,是这部小说的叙事基调,也是其鲜明的艺术特征。可以说,这部长篇具有典型的“世纪初”特征,是站在世纪初对上世纪的深情回望,它对20世纪乡村及其历史进行建构所采用的立场、视角、方法、结构、语言等都是将近20年中国当代小说创作中常见的。但是,格非凭借其卓越的艺术才能使得《望春风》流露出怀旧氛围沉重感人,深刻而灵动。或者说,格非在一个常见的主题架构中呈现出了鲜活的人物形象、多样的艺术风采与独特的叙事形式,因此,小说的主题内涵也就更加深邃。

为这种艺术成就提供保证的是格非对自己以往叙事形式的全新超越。因此,时间的无情推移改变着人物命运的同时,也不断书写着强烈的怀旧氛围。迅速变化的社会生活无情地带走了人们对生活的依附感和安全感,耗光

了生命激情,也催生出了强烈的宿命感。这些叙事氛围都指向纷繁的历史和鲜明的现实。故乡,成为一个复杂的情感磁场,一个深刻的叙事符号。显然,这里的故乡既是写实的,也是象征性的,寄托着格非站立在当下对中国乡村历史的深沉追挽。在21世纪逐渐走向历史深处的时候,这部小说中流露出的舒缓而强烈的怀旧意识展现了格非对历史、对生命的全新理解,也展示了格非站在当下立场对20世纪乡村历史的重新建构。这种文化怀旧所具有的历史性诗意、现实性反思与精神性悲悯



使得小说丰盈动人,在进行阔大深远的历史反思的同时具有柔美感性的诗学特质。将人物命运与历史进程自然而然地结合起来,是长篇小说叙事是否成功的最核心的判断标准,在这个维度上,《望春风》超越了格非以往的长篇小说,尤其是“江南三部曲”。这部小说可以视作格非长篇叙事诗学开始转变的某种征兆。

《独药师》是张炜继《你在高原》之后的长篇力作。小说以胶东半岛养生世家季家的传人季昨非为线索,将其个人命运与1905年至1912年间胶东半岛风起云涌的革命浪潮相融合,将大时代中独特的人物命运以及由其折射出来的革命全貌刻画得淋漓尽致。与以往的小说相似,张炜仍然延续了将人物形象深深植根于文化土壤的做法,但是《独药师》在这方面走得更远、更深。张炜以极其认真的态度和丰富多样的手法写出了这部充满魅力的长篇小说。陈晓明认为“这部作品是在和世界很多优秀的作品对话,起点非常高”;施战军从小说中看到了浓厚的理想主义色彩和人文思想;李敬泽则坦言,张炜通过这部作品“让我们看到了我们生命的根底”。

张炜《独药师》、格非《望春风》、葛亮《北鸢》的历史叙事形态在近年长篇小说的历史书写中具有典型性,都以各自的方式重新建构某个历史阶段的生活史和精神史,对长篇小说史诗性的超越则是它们共同的特点。这三篇小说代表了未来长篇小说的趋势与走向,也意味着中国文学从世纪初多样的诗学探索中逐渐稳定下来,形成某种带有普遍性的历史诗学。沿着这个方向,长篇小说的历史叙事将更加锐利深切,对现实的指称强度将不断加强,通过历史重构现实将成为群体性的写作策略。

葛亮的《北鸢》是其“中国三部曲”的第二部,大量借鉴了中国古典小说的笔法来重构民国历史,尤其明显的是对《红楼梦》的借鉴。有评论家将其中所流露的传统美学精神概括为“叙事传统”、“抒情传统”与“精神传统”三个层面。《北鸢》对民国历史进行重构所采用的方式与所形成的叙事效果都是令人瞩目的。因此,《北鸢》对于作家本人的创作历程而言具有极其重要的意义。对历史的新的言说方式本身所具有的诗学意义与小说所聚焦的历史本身所具有的诗学价值紧密结合起来,使得《北鸢》呈现出近年来历史书写中极其少见的文人气息和温柔气质。这种气质与大量采用古典小说的技法密不可分。或者说,葛亮在借鉴吸收的基础上形成了属于自己的新古典主义历史诗学。其核心就是通过历史走进当下,建构新的历史意识与当代性。

近年来的长篇小说在历史书写中进行了多样的叙事创新与观念调整,对历史的介入深度有所增强。尤其注重当下性与现实意义,是上述长篇小说的共同特征。总体来看,这些历史叙事在诗学形态上的探索主要沿着以下三个维度进行。

首先,多层次的叙事结构。《独药师》的叙事结构以季昨非为核心,分为三个层次:最内层是季昨非的生活史、情感史与心灵史,融合了季昨非对养生术的传承与突破、对情欲的疏离与沉迷、对革命的迷惑与接受,三个方面分别以邱琪芝、文贝等女性人物以及徐竟为对接点,核心命题是现代人如何安放自我的身体与精神;中间层是家族史,主要通过季昨非对独药师身份的困惑与领悟、对父亲与祖辈文化使命的反思与承担、对家族产业的守护与处置来体现身处乱世的季昨非所承担的家族使命,核心命题是现代人如何获得自己的身份认同;最外层则通过季昨非这样一个辛亥革命的既边缘、又起到重要作用的同路人展现胶东半岛纷纭复杂的革命过程,同时展示在这个过程中季昨非对革命的人道同情与心理抗拒,这种悖反性的叙事角度赋予整部小说以浓厚的复调色彩,从胶东一隅侧面反映了辛亥革命的另一面历史真实,作家在这个层面处理的核心命题是现代人如何确认自己的历史使命。自我、现实、历史,张炜三管齐下地深入到人性的最深处,那些最幽微、最痛彻、最沉重的生命体验纤毫毕现,散发出激动人心的多彩光

谱。立体的叙事结构带来的是人性刻画的深刻与决绝、人物与历史的紧密贴合,为小说带来巨大的情感力量。

其次,时间本身成为诗学手段。《望春风》的主要突破之处在于时间的线性形态被碎片化、拼贴化、内心化的时间镜像所替代,时间不再作为实体性的存在而成为了叙事者怀旧意识的外化产物,成为了黑暗的存在之境。小说中的时间序列主要有三个层次,由内到外分别是从解放初到2007年左右由全体人物形象的生活所形成的故事时间(内层)、随着“我”的故事而不断推移的叙事时间(中间层)和伴随着“我”对文本进行修改而发生的写作时间(外层)。其中,内层时间与中、外层时间的界线较为清楚,而后两者互有交叉,但并不完全重合。三个层次的时间序列都在表现怀旧意识中起到各自不同,但都无可取代的作用。总体来看,三个序列之间是一种对话与反思的关系,使得小说呈现出一定的复调特征。《北鸢》借鉴古典小说的双线结构,在并行的两条线索中讲述彼此相关的情节,然后合而为一。

再次,强烈的主体意识。格非在《望春风》中表达着自己的“责任感”。张炜对胶东半岛的深厚情感和执著书写人所共知,到了《独药师》,这种情感自然又增厚了许多。这样的历史书写就不仅仅具有诗学意义,而是对当下生活的另一种再现,历史是现实的投影,现实是历史的依据。

上述三部长篇小说的历史叙事形态在近年长篇小说的历史书写中具有典型性,代表了未来长篇小说的趋势与走向,也意味着中国文学从世纪初多样的诗学探索中逐渐稳定下来,形成某种带有普遍性的历史诗学。沿着这个方向,长篇小说的历史叙事将更加锐利深切,对现实的指称强度将不断加强,通过历史重构现实将成为群体性的写作策略。

(作者系山东大学文学院副教授)

继续穿越时间隧道

□项 静



王安忆

如果最初的小说形式是讲述远方的故事,在其日臻完善和发展的过程中,它越来越具有基于模仿人类生活本身的对话属性。王安忆在《纪实与虚构》一书中回顾“我”的写作,提到小时候的看图说话《白兔和灰兔》。她写得非常长,大大超过了100字的要求,为灰兔和白兔编写了很多对话,他们一句去一句来,总也结束不了了,“其实我是在和自己说话啊!”

与独白的自我圆满不同,对话源于孤独、困惑和寻求,对话需求是王安忆小说特别重要的叙事动力。有时候那个对话者是自己,比如《雨,沙沙沙》里敏感的女孩雯雯,留给读者的形象就是在柔和亲切的橙黄色中走着,走走停停,停停走走,心里充满了期待和各种思绪;有时候对话者是写作共同体中的前辈作家们,《叔叔的故事》《乌托邦诗篇》都是以作家为主角,对正在进行的写作经验进行毫不留情地清理和反思。最近的长篇《匿名》,借用失踪者的故事来讨论人们的在生状态:因为失踪才获得关注,从一个匿名者变成了重要的人,那些隐藏在时光里的自我和人类痕迹重新被唤醒。正是对话属性让我们在王安忆的创作中看到了那么阔达的世界以及一种颠覆式的纯正,所有那些不肯轻易屈服之处都锻造出了异样的花朵。

王安忆的写作在1980年代以来的历次文学思潮中都有参与其中的踪影,“雯雯系列”、《本次列车终点》《小鲍庄》《纪实与虚构》“三恋系列”《弟兄们》《流水三十章》《米尼》《富萍》《上种红菱下种藕》《遍地枭雄》《启蒙时代》《长恨歌》《我爱比尔》等在“知青文学”“寻根文学”、“现代主义”、“女性主义”、“欲望叙事”、“张爱玲热”、“上海怀旧”、“文化研究”、“底层叙事”等等文学事件中都有一席之地,成为许多理论与思潮寻找的恰逢其时的解读对象。王安忆的创作大部分是现实主义的,她所热爱的小说世俗性当中,有一个重要位置是留给作家的,她关注同时代人的叙事和经验,这是她的一个重要立足点,所以在对写作本身的自我反思和自主意识上,王安忆可能是自己写作最好的阐释者,她在中国当代文学史中堪称作家中的作家,不仅著有《故事与讲故事》《心灵世界》《我读我看》《王安忆说》等文论作品,而且小说也直接以正在进

行的当代写作为质料,比如对新时期自“伤痕文学”以来的写作进行解构和梳理的《叔叔的故事》。小说以两代匿名的集体性的“作家”为对象,讲述了一个充满主观色彩和议论的故事,但这个故事非讲不可,“假如不将这个故事故讲完,我就没法讲其他的故事”。她有一篇散文《以谁的名义》,把这个时期界定为赶超世界先进而带来的不平衡发展的时代,“我们”这样的新一代作家和以“叔叔”为代表的上一辈作家幸运地身处一个幸福的局部,这就是现代化在第三世界的假象,大家都有快乐的需求和可能。“叔叔”们借助自己的历史比我们的更有说服力,在许多历史的关节点上,编了很多安慰灵魂得救的故事,把梦做得很结实,骗取了几代人的信任。《叔叔的故事》之力度不仅仅在于她解构了“叔叔”们的叙事和人生神话——“我们”这一代干脆回避了灵魂,我们在反对伪理想主义的同时,把孩子和污水一齐泼掉了,或者说我们把真正的理想主义弃之如草芥——而这一切恰恰是“叔叔”潜意识里想做而不敢做的。解构掉叔叔故事的同时我们也是不幸的,也就是《叔叔的故事》中所宣称的“我不再是快乐的孩子”。

王安忆把文学当作创造世界的必备武器,这

可以解释她何以把对文学的种种操练和认识悉数交代在作品中。而对于“作家”这样的创造者和身份,在她也绝不是一个自然而然的观念,它是一个需要慎重对待和在写作中萃取、解构和建设的形象与理想。

王安忆在《乌托邦诗篇》中把信仰、理想、古典等情怀的渴求,放在台湾左翼作家陈映真身上,她先于知识界“发现”了陈映真对中国当代文学写作的另一种视野,把自己与陈映真对比,“我承认世界本来是什么样子的,而他却只承认世界应该是什么样子的。我以顺应的态度认识世界,创造这个世界的一种摹本,而他以抗拒的态度改造世界,想要创造一个新的天地。”这些掷地有声的句子,把梦做得很结实,骗取了几代人的信任。王安忆出人意料地塑造了一个有道德、有理想、更加崇高的作家形象,一个在新时期文学的人物谱系里很难找到同类的非虚构性人物形象。

1980年代末到1990年代初王安忆写出的

王安忆更多地关注作家作为反思力量的“存在”而不是一个单纯的叙事者。王安忆是中国当代作家中直接塑造“作家形象”最多的小说家,并且他们为对象再造象牙塔,抵达了当代中国作家对写作自觉意识的很难达到的高度。

一系列作品:1988年的《神圣祭坛》、1990年《叔叔的故事》、1991年《乌托邦诗篇》以及1992年的《纪实与虚构》等,分别探讨了写作与现实、历史、未来,尤其是与个人生存的关系,并以深刻的自剖性与连续性形成了“作家的故事”系列,王安忆更多地关注作家作为反思力量的“存在”而不是一个单纯的叙事者。王安忆是中国当代作家中直接塑造“作家形象”最多的小说家,并且以他们为对象再造象牙塔,抵达了当代中国作家对写作自觉意识很难达到的高度。

以上大部分是王安忆的实验性文本,但在大众接受的层面上,人们对王安忆的认识与获茅盾文学奖的《长恨歌》密不可分,一个细腻成熟、印染了浓重城市味道的女人故事更容易攫取众人的心。独特的叙述风格,萎靡的上海意象,一个被遗留下来的女人,在时代的前行中顽固地保持着自己的尊严和生活方式,一时就是上海和那个时代最好的注脚。王琦瑶唤醒了大众对上海的各种怀旧想象,也把对王安忆的解读固定化和上海故事化了,比如频繁地把她与张爱玲对照,但王安忆对此并不认同,她引入了鲁迅做一个参照,鲁迅是要问清楚为什么是这样子,张爱玲则是很简单地:“人生就是要走下坡的”,鲁迅是

一定会回到中国的历史、中国的近代、中国人的处境、中国人的性格等具体问题中去,正是这些具体的问题把鲁迅推得很远,推到虚无的境界里去。可能鲁迅最后没找到答案,但他已经走进去了,而张爱玲缩回来了。“我说我与张爱玲不像是因为,我要说虚无我也达不到鲁迅那么远,我是在中段嘛,我是在现实这一段里面,但是我还是肯往前走,往前走不是凭勇敢就能走得到的,需要思想的锐度。”思想的锐度除了那些实验性文本中持续的文学探索,以及以作家为对象的虚构行为的纪实性呈现,还有另一个现实感的支脉。特里林认为现实感是思想最宝贵的成就,而且也是最不容易获得的成就,“理解绝对的精神并非困难无比的任务,但精神却不可避免地存在于充满着真实而微小事件的现实条件当中”,王安忆对此心领神会。

王安忆躬耕于过去与现在的诗学中,她说“我”是我们看世界的立足点,“我”也是我们想象世界的立足点。“知青下乡”、“文革”、“改革”都是她的作品中重复出现的具有社会共鸣的历史事件,我们可以她在她众多的小说中还还原出一个个共和国“故事”,找到时间上连贯的叙事模式,我们甚至可以受制于逼真性的逻辑,去一一解释历史上的秘密。她从不讳言自己是共和国的产物,她的小说也是一种共和国文学。正是由于以“我”为想象世界的立足点,共和国历史中那些曾经恢弘一时的重要事件,在王安忆的小说里就不仅仅是背景,还是一种夯实的底子,仔细地渲染在一个“想象的世界”的结构中,而且因着“真实”的态度,这个“想象的世界”摆脱了“众生合唱”的诱惑,有一种农耕文明的美学。

在建立某种文化、文明的正当性中,小说也一定会形成自己的精神。《天香》把历史的遗址选在了明朝,王安忆自己说,之所以选择明代的上海,是因为彼时市廛繁荣,市民阶层兴起,于小说这样的东西极为相宜。小说不是诗词赋,而是曲,它表现的是俗情。《天香》说到底是一个有关“生计”的故事,它极简主义地把一个时代写进一个家庭与一种生计方式,同时又以繁复的笔墨写出了一个个家庭生计的繁复。它不是在意宣扬一种商的精神来印证当下的市场社会,它所倚重的仍然是一种由生计而来的精神。王安忆在《当下小说的处境》一文中说:“小说中的‘生计’问题,就是人何以衣食?说到底,我靠什么生活……生计的问题,就决定了小说的精神的内容。”王安忆说她的写作是因循了自己的自然成长,这成长包括年龄、经历和经验,《天香》《匿名》好像一个浓重缓慢的序幕,在穿越黑暗的时间隧道之后,与自己的对话总是越说越长。

(作者系《思南文学选刊》副主编)