

从“传奇”到“故事”

——《繁花》与上海叙述

黄 平

上帝不响,像一切全由我定……

——《繁花》扉页题记

讲得有荤有素,其实是悲的。

——《繁花》,第四百四十二页

不知是/世界离去了我们/还是我们把她
遗忘。

——《繁花》,第二百零二页

一、“传奇”之外

《繁花》^①后记,金宇澄以“旧时代每一位苏州说书先生”自喻,表示“我的初衷,是做一个位置极低的说书人”。^②这部三十五万字的小小说叙述方式很特别,以大量的人物对话与繁密的故事情节,像“说书”一样平静讲述阿宝、沪生、小毛三个童年好友的上海往事,以十岁的阿宝开始,以中年的小毛去世结束,起于六十年代,^③终于九十年代。其写法,如作者在后记中的概括,“口语铺陈,意气渐平,如何说,如何做,由一件事,带出另一件事,讲完张三,讲李四,以各自语气、行为、穿戴,划分各自环境,过各自生活。对话不分

行,标点简单”。^④

在“上海叙述”的历史脉络里,《繁花》这种特别的叙述方式值得深入分析,通过形式分析,有可能洞察宰制“上海叙述”的历史哲学变化。这也是笔者读完《繁花》后极感兴趣之所在。不过对于《繁花》,无论作者还是评论家,都不自觉地将指认为一部地方化的“上海小说”,将小说的历史性笼罩在怀旧的氛围中。比如金宇澄在后记中谈及自己的写法后,马上讲起贝聿铭以上海话接受采访的故事,由此引出感慨,“在国民通晓北方语的今日,用《繁花》的内涵与样式,通融一种微弱的文字信息,会是怎样”。^⑤程德培谈《繁花》延续金宇澄这个思路,开篇即谈到,“摆在我们面前的《繁花》无疑是一个特殊的文本,那是因为你如果要感受到其特殊性,就必

① 金宇澄《繁花》,上海,上海文艺出版社,2013。该小说首发于《收获》2012年秋冬卷(长篇专号),单行本比《收获》版增加约六万字,本文据单行本。

②④⑤ 金宇澄《繁花》第444、443、443页。

③ 小说第18页,写到沪生与阿宝正式交往,同时去买电影票排队中认识了小毛。“有天早上,沪生去买票,国泰电影院预售新片《摩雅泰》。”《摩雅泰》系徐韬导演,上海海燕电影制片厂1960年出品,由此可推算小说开始时的历史时段。

须要用‘上海话’去阅读”。^①坦率地讲,笔者觉得这种读法把充满丰富性与先锋性的《繁花》读“小”了,把小说单单读成了语言的艺术。容笔者直言,上海文学的一个致命伤,就是从对于上海话乃至上海风俗文化的无限热爱出发,吊诡地把上海文学变成了地方文学。

正如张屏瑾对于《繁花》的看法,其上海叙述远远超出地域意义,“上海无疑就是研究中国现代转型中的人性和社会过程的实验场所,而就一个移民城市来说,划地为界也没有多大意义。相反,这一百多年来的现代历史,为上海叙事注入了不可替代的国族寓言意味,这也是今天,在文化、经济和政治建设各方面有所迷惘的我们,依然觉得上海经验与上海叙事是如此重要的原因”。^②《繁花》既不能被限定为一部仅仅关乎上海的地域小说,也不能脱离“上海叙述”的历史脉络来理解。换句话说,笔者尝试在文学谱系而非地域文化中解读《繁花》。

在文学谱系的背景下,《繁花》以“故事”隐隐对抗着“上海叙述”的“传奇”,但却不是重复“传奇”所对抗的“史诗”的写法。众所周知,张爱玲在著名的《谈音乐》中,以交响乐比喻五四运动“大规模的交响乐自然又不同,那是浩浩荡荡五四运动一般地冲了来,把每一个人的声音都变了它的声音。”这种交响乐的写法属于史诗,深植于对于社会总体性想象的自信,构建一个统一的世界。关于上海的史诗,最典型的是《子夜》——在这张宏伟的施工图上,各个人的位置是固定的,“每一现象的生命和意义是通过分派其在世界结构中的位置而直接赋予的”。^③《子夜》的阶级分析,就像层层叠上的格子间,把每一个人物的语言、神情、思想、命运安妥好了。借用卢卡奇对于总体性文学的分析,“史诗可从自身出发去塑造完整生活总体的形态”。^④张爱玲以“流言”对抗“呐喊”,将“史诗”转为“传奇”,用“传奇”解构“史诗”的总

体性根基,在历史巨手的指缝间,重点描摹从坍塌的“史诗”世界中逃逸出来的“个人”,将尘世男女的纠葛写得惊心动魄。世界因为意义的离散已经干枯下去了,守得住的似乎只有寄寓肉身的一点真心。降落到尘世中、沾染着烟火气的爱情,吊诡地成为唯一可靠地摆脱尘世的通道,成为离开失火的伊甸园后一处栖身之地。难得的是,张爱玲老辣的文笔再翻一层,在写作的同时不断拆解,反讽地重写“倾城之恋”,嘲讽这可怜的情爱小宗教。还是借助卢卡奇的说法,张爱玲笔下的人物把世界的某个小角落看作井然有序、百花盛开的花园,并颇受感动地把它提升为唯一的现实,同时张爱玲又让读者看到这个小角落的周围,是无边无际和混乱的天然荒地。^⑤毕竟,史诗世界里璀璨夺目的意义已经黯淡下去了,“在新世界里做一个人就意味着是孤独的”。^⑥

卓越的张爱玲之后,一切“上海叙述”都要回到张爱玲并再次出发。可惜在“上海叙述”的尺度上,有充沛的艺术能量、可以和张爱玲真正对话的作家不多,笔者就此能想到的是王安忆,从《长恨歌》写到《启蒙时代》,对于作家本身不亚于一场战争。这场战争很吃力,毕竟我们仍然生活在张爱玲凛冽笔触所揭示的“现代”,个人的孤独无法仅仅通过文学而获救,张爱玲所展开的“现代”将格外漫长。大多数作者,只不过学到张爱玲的皮毛,自怜、自恋地渲染老上海的风情,这类旗袍小说在本质而言都是通俗小说,无法承担任何严肃的历史哲学的考量,毫无能力回应人类的精神史。

在此我们回到《繁花》,小说结尾,阿宝

① 程德培《我讲你讲他讲,闲聊对聊神聊——〈繁花〉的上海叙事》,《收获》2012年秋冬卷,第159页。

② 张屏瑾《日常生活的生理研究——〈繁花〉中的上海经验》,《上海文化》2012年第6期。

③④⑤⑥ 卢卡奇《小说理论》,第71、53、41、27、441页,燕宏远、李怀涛译,北京,商务印书馆,2012。

与沪生依照小毛的遗言,去帮助法国人芮福安和安娜,这两位法国青年借宿在小毛的房子里,雄心万丈地准备写一个上海剧本:老上海一九三〇,苏州河畔,法国工厂主爱上了中国的纺织女。这场对话对于流水般的小说整体显得生硬,这对法国作者对于《繁花》的世界仿佛天外来客,但作者把如此重要的小说结尾交给他们来展开,看中的是这对人物所附着的寓意。阿宝、沪生与芮福安、安娜的对话,作者写得让人忍俊不禁:法国青年满脑子上海传奇,阿宝们不断据史实提醒苏州河畔有中国厂,有日本厂,当年独无法国厂;法国青年安排纺织女轻驾扁舟,阿宝劝道这个女孩子没办法逆流而上;法国青年安排男女主角在装满棉花的驳船里做爱,阿宝表示当时的棉花船上都养着狗,如何避过恶狗耳目,此事殊为不易。安娜辩驳说剧本需要虚构、想象,阿宝与沪生吃几口茶告辞,出门一声叹息“活的斗不过死的。”^①

结尾处这个故事像一出寓言剧,作者暗讽时下流行的上海传奇,不过是一些滥俗的套路,仿佛出自外国人的手笔,对于真实的上海很隔膜。作者以“故事”对抗“传奇”,希望借此写出活的生活,活的上海。然而,何为传奇?何为故事?在《传奇》中,张爱玲认为自己就是在讲故事,“拟说书”的方式在张爱玲的小说中并不鲜见,且回忆:

请您寻出家传的霉绿斑斓的铜香炉,点上一炉沉香屑,听我说一支战前香港的故事。您这一炉沉香屑点完了,我的故事也该完了。

——《沉香屑·第一炉香》

我给您沏的这一壶茉莉香片,也许太苦了一点。我将要说给您听的一段香港传奇,恐怕也是一样的苦。

——《茉莉香片》

胡琴咿咿哑哑拉着,在万盏灯的夜晚,拉过来又拉过去,说不尽的苍凉的故事——不问也罢!

——《倾城之恋》

无论张爱玲怎样认为自己写的是“故事”,这些故事依旧是“传奇”。“故事”与“传奇”的分野,就像“传奇”与“史诗”的分野一样,归根结底在于文本对于人自身的理解、人与世界关系的理解,这是小说的灵魂,并非来自作家的天赋灵感,而是暗地里受着历史潜意识的操纵。张爱玲的小说世界虽然疏离了宏大的意义说辞,但并非没有意义,尘世男女以魔力般的情爱自我灌注,“克林、克赖”的电车声取代了教堂里的管风琴而成为俗世的赞美诗。曹七巧与欲望的搏斗,单凭生命力的蛮悍,活脱脱一个古希腊式的悲剧英雄,“麻油店的女儿”这副皮囊不过是英雄的尘相。

故而,张爱玲哪怕写到菜场,瞩目的还是从菜场呼啸而过的少年。^②《繁花》则不同,小说第一行,沪生就来到了菜场,被卖大闸蟹的朋友陶陶拉进摊位攀谈。陶陶对沪生大吐苦水,抱怨性生活过度亢奋的老婆。“引子”结尾处,沪生再次在菜场被陶陶拉住,这次陶陶津津有味讲起弄堂里的捉奸故事。这个疲沓的男人没有力气超脱,陷在满地鱼腥与皮渣的菜场里了。小说临近结尾时陶陶幻想借小琴的爱情奋力一跃,作者却冷冷地通过小琴的日记告诉大家,这场陶陶心中壮丽的私奔,不过是小琴虚与委蛇的圈套。而真实的小琴,又在陶陶和发妻芳妹离婚当天,天谴般地撞上松动的栏杆坠楼而死,这也是飞身一跃,却慌乱狼狈,毫无意义。

^① 金宇澄《繁花》第441页。

^② 张爱玲《更衣记》,《古今》半月刊第34期,1943年12月。

这个引子奠定了《繁花》的味道与气息，大上海这纸醉金迷的国际大都会，却像二十年前的《废都》一样，骨子里自有一股颓败。面对废弃的长安城，贾平凹写下“百鬼狰狞，上帝无言”；在上海滩的《繁花》中，作者写下了很有意味的扉页题记“上帝不响，像一切全由我定……”

这句题记十分重要，查小说全文，共出现两次：

第一次在《繁花》第三百零六页，春香结婚“我对上帝讲，我要结婚了。上帝不响，像一切全由我定。”

第二次在《繁花》第四百三十七页，小毛去世“小毛动了一动，有气无力说，上帝一声不响，像一切全由我定，我恐怕，撑不牢了，各位不要哭，先回去吧。”

何为“上帝”？一方面可以解释为基督教话语体系中的上帝，春香是虔诚的基督徒，作为丈夫小毛也受其影响；另一方面更指向高于自身的价值律令，生老病死，婚丧嫁娶，上帝从凡人的世界中脱身而去。“上帝之缺席意味着，不再有上帝显明而确实地把人和物聚集在它周围，并且由于这种聚集，把世界历史和人在其中的栖留嵌合为一体……由于上帝之缺席，世界便失去了它赖以建立的基础。”^①回到卢卡奇《小说理论》的卷首，像地图一样指引我们的星光黯淡了。自我与世界变得彼此陌生，诸神升天，上帝无言，在现代社会中，个体选择与承担各自的命运。

意义的悬空导致传奇的瓦解，《繁花》是上海叙述中罕见的从“老上海”结束的时刻讲起的小说，阿宝这群少男少女，算年龄都是共和国生人。由于生活意义的空洞化，这部自叙传式的“五〇后”成长史，进入九十年代的故事所标志的成人世界后（小说偶数章）越来越变得扁平：从一场饭局到另一场饭局，无论李李的“至真园”还是玲子的“夜东京”；从一场偷情到另一场偷情，无论阿宝与李李、

陶陶与小琴，还是康总与梅瑞、徐总与汪小姐。作为小说的外在形式，传记小说往往指向对于自我的发现，“小说内部形式被理解的那种过程是成问题的个人走向自身的历程，是从模糊地受单纯现存的、自身异质的、对个人无意义的现实之束缚到有明晰自我认识的过程”。^②而在《繁花》中，人物在各自人生的跋涉越来越凝滞，最终原地不动，虽生犹死，无聊地消耗着对于孤独的个人过于沉重的时间。阿宝与李李在一起的那一夜，李李在阿宝怀中痛忆堕落风尘的往事，阿宝讲起他心中的天堂真相：

阿宝说，佛菩萨根本是不管的，据说每天，只是看看天堂花园的荷花。李李不响。阿宝说，天堂的水面上，阳光明媚，水深万丈，深到地狱里，冷到极点，暗到极点，一根一根荷花根须，一直伸下去，伸到地狱，根须上，全部吊满了人，拼命往上爬，人人想上来，爬到天堂来看荷花，争先恐后，吵吵闹闹，好不容易爬了一点，看到上面一点微光，因为人多，毫不相让，分量越来越重，荷花根就断了，大家重新跌到黑暗泥泞里，鬼哭狼嚎，地狱一直就是这种情况，天堂花园里的菩萨，根本是看不见的，只是笑眯眯，发觉天堂空气好，蜜蜂飞，蜻蜓飞，一朵荷花要开了，红花莲子，白花藕。李李说，太残酷了，难道我抱的不是阿宝，是荷花根，阿宝太坏了。阿宝抱了李李，觉得李李的身体，完全软下来。^③

这个残酷的寓言再次重述了一百年来关于上海的核心意象之一：上海，造在地狱上的

① 马丁·海德格尔《林中路》，第281页，孙周兴译，上海，上海译文出版社，2004。

② 卢卡奇《小说理论》第70页。

③ 金宇澄《繁花》第239-240页。

天堂。这个母题在《繁花》中的重现,没有往昔的阶级批判或都市迷惘,而是显示着个人与意义的断裂。《繁花》中成年男女欲望的放纵,不过是贪恋“荷花根”以摆脱黑暗的泥泞,希冀攀上天堂,反而跌下地狱。《繁花》中出场人物繁多,但相貌模糊,面孔浑沌,像一个个影子,交织重叠,绘成一片灰。合乎逻辑,李李在小说最后堕入空门,削发为尼,意义的虚无过于沉重,苦海迷航,在宗教中寻求安慰成为唯一的可能。

二、上海故事的讲法

上帝无言的历史情境,锻造了《繁花》的艺术形式。小说大量使用短句,停留在人与事的表面来描摹,几乎没有任何心理独白,也没有经典现实主义的景物描写。作者在后记中表示,他要放弃“心理层面的幽冥”,向话本小说致敬。但笔者觉得和话本小说比较,《繁花》形似而神非,《繁花》多用三至七言,基本不用“的”字,这些特征如程德培指出符合上海话的句式与口气,注重“对话”对小说的推动,符合话本小说的特征。但是,话本小说引人入胜的对话与情节,一直围绕“礼教”在旋转,作为一种低级的史诗文类,或者说史诗的残余(如卢卡奇说的主人公不再是国王,而是国王的子民),情节的因果性服膺于伦理的因果性。话本小说无论怎样喧哗,依然是一个秩序井然的世界。诚如赵毅衡的精辟洞见,“俗文学实际上是使中国成为一个礼教国家的强大动力”。^①

《繁花》颓然的喋喋不休,则呈现了故事与伦理、人与世界离散后的破碎,《繁花》与其说是“俗文学”不如说是“先锋文学”。在现代的世界里“讲故事”并不容易,金宇澄所引用的“心理层面的幽冥”,即来自本雅明著名的《讲故事的人》,这一点论者不可不察。在《讲故事的人》第八节,本雅明开篇写道:

“使一个故事能深刻嵌入记忆的,莫过于拒斥心理分析的简洁凝练。讲故事者越是自然地放弃心理层面的幽冥,故事就越能占据听者的记忆,越能充分与听者的经验融为一体,听者也越是愿意日后某时向别人重述这故事。”^②对于本雅明的这一分析,不能简单地就这一段来理解,联系上下文来看,本雅明并不是说放弃“心理层面的幽冥”,就能重新变成一个“讲故事的人”。本雅明想说的是“讲故事的艺术行将消亡”,强调一种原本对我们不可或缺的东西消失了:交流经验的能力。交流经验在现代社会之不可能,在于个人与共同体的疏离,这种疏离最核心的在于“智慧(真理的史诗方面)”^③的灭绝。这里所谓的“智慧”,可以置换为《繁花》中的“上帝”:维系共同体、支撑我们生活的意义轴心。智慧灭绝,上帝无言,不再有所指教。正是在这个逻辑上我们才能理解本雅明的判断“讲故事者是一个对读者有所指教的人。”^④沿着这个逻辑,本雅明比较了“小说”与“故事”的不同“小说诞生于离群索居的个人。此人已不能通过列举自身最深切的关怀来表达自己,他缺乏指教,对人亦无以教诲。”^⑤

在本雅明的意义上,金宇澄自认为在讲“故事”其实是在写“小说”,在写真正的现代小说。“故事”与“小说”的分野,与其说是心理层面的探索,不如说是柄谷行人所谓的“内面的人”的出现——也即作为孤独个体的现代人的诞生。本雅明的文论,归根结底在追索“现代”的“文学”的处境。在《繁花》中,作者既痛惜讲故事的艺术行将消亡,又不愿重复“现代文学”向人的内在深度的开拓,结果面临双重的“荒原”:其一,人物的内在

① 赵毅衡《礼教下延之后:中国文化批判诸问题》,第18页,上海,上海文艺出版社,2001。

②③④⑤ 本雅明《启迪:本雅明文选》,第102、98、98、99页,汉娜·阿伦特编,张旭东、王斑译,北京,生活·读书·新知三联书店,2008。

感觉变得麻木,《繁花》中都是缺乏深度内心生活的人;其二,世界变成模糊的背景,《繁花》中的世界是一个无法细致打量的世界。

像深秋时分苏州河弥漫的水雾,《繁花》中的一切都是朦胧的,都只可感,不可触,像一个灰暗的梦。在《讲故事的人》的逻辑上,我们的经验彼此分裂、不可分享,我们可以共享的只有感觉。真正富于现代意味的讲故事的艺术,属于二十世纪的叙事机器:电影。西飏在《坐看时间的两岸——读〈繁花〉记》中,触及到了《繁花》和电影的相似,“这是看电影长大的一代人,他们的意识中渗透了电影的种种元素。关于蓓蒂在旧货店寻找钢琴的往事,在沪生和阿宝的回忆里,是镜头的走势,兼顾到色彩、服饰,甚至字幕,他们所描述的马路的画面中,‘好钢琴坏钢琴,摆得密密层层’。他们的回忆,经过调整和渲染,非常电影化了。也比如樊师傅巧手将钢板做成流行的美女汽水扳头,在小毛眼里,是‘一段动人的纪录电影’。梅瑞讲到姆妈落泪时,康总马上就用‘像电影’来形容。有时还没等到回忆,眼前就已经是电影了:李李削发为尼的剃度仪式,在阿宝的感觉中当场转化成‘西方电影’中‘我愿意’画面。在闪烁的瞬间,《繁花》的人物仿佛已在电影中,有时是一个镜头,有时是一组画面”。^①

《繁花》少年往事与疲沓中年的对照结构,可以被视为一组“平行蒙太奇”:奇数章表现六十年代,偶数章表现九十年代。爱森斯坦认为蒙太奇是电影艺术的基础,电影的魔力不在于单一的镜头(这与照相术不同),而在于镜头和镜头的关系,如路易斯·詹内蒂的概括,“涵义在镜头并列中,而不再单一镜头中”。^② 以此来读《繁花》的对照结构,其奥妙也在于两组镜头的参差对照。而在每一个大段落内部,则是细碎的分切镜头,表现着几乎无事的生活,因过于安静而有一种甜蜜的忧伤,窗外则是轰轰烈烈的上海史。《繁

花》的追忆,由于既告别了“上帝”,又匮乏对于深度个人的坚信,故而是双面的单薄。这里的“单薄”不是一个贬义词,而是将一切都细密地编织在人与物的表象。在《繁花》中,生活的河流平坦地流过一切,而不是像《追忆逝水年华》围绕玛德莱娜点心那深不可测的旋转。

值得进一步讨论的是,《繁花》的“表面化”,不是一个偶然的选,而是历史的结果。《繁花》解构了人物的深度模式,拒绝对于内心世界的追问,在小说结尾沪生和阿宝站在苏州河畔,沪生问道“阿宝的心里,究竟想啥呢。”阿宝笑笑大家彼此彼此,“搞不懂沪生心里,到底想啥呢”。^③ 在九十年代的故事里,他们无论穿越怎么热闹的生活,骨子里也是沉默的,这份内心的沉默也维系着成年的阿宝与沪生唯一的尊严。无论阿宝还是沪生,他们对于内在自我描述的能力、语言与欲望,遗留在童年的边界。

这需要对照阿宝们的童年与成年去阅读,潜意识没有历史,对于潜意识的压抑则是高度历史化的——这是杰姆逊在《政治无意识》中对于弗洛伊德著名判断的超越。在《繁花》中,正是“文革”的暴力,冲击着阿宝一代人童年的消逝。“人”与“上帝”的解约,在金宇澄这代人看来,是“文革”的结果——某种程度上,“五〇后”的一代作家无论写什么故事,都和“文革”有关。这不仅体现在阿宝的口头禅“我不禁要问”,“文革”腔调的语言铭刻在灵魂内部;更是在精神分析的意义,上体现在“父亲们”的缺席中。在奇数章的童年往事中,作者貌似闲笔地交待着阿宝们的父亲:他们都是是一群失败的革命者。沪生

① 西飏《坐看时间的两岸——读〈繁花〉记》,《收获》2012年秋冬卷,第169页。

② 路易斯·詹内蒂《认识电影》,第158页,崔君衍译,北京,中国电影出版社,2007。

③ 金宇澄《繁花》,第442页。

的父亲由于是和林彪集团纠葛密切的空军干部,在“文革”后期被打入异类;阿宝的父亲作为大家庭的少爷背叛了自己的出身,投身大革命的洪流,却由于被捕入狱过而遭到无端地怀疑,在“文革”中被发配到曹杨新村的“两万户”。“文革”对于秩序的颠倒,导致阿宝、沪生对于“父之名”(Name of the Father)的秩序认同混乱。而且,阿宝、沪生们爱恋的女孩,无论姝华、蓓蒂,还是雪芝,都是文静、精致,带有冬妮亚气质的,^①而这种“爱”被“文革”所禁止。小说中作者写得十分动情的情节,就是蓓蒂在“文革”中无望地寻找她的钢琴。

故而,无论对于“父亲”的认同,还是对于“爱”的渴念,都被“文革”压抑了。阿宝们无法进入“语言”的世界,他们无法言说,只能沉默。作为对照来读小毛的故事,小毛的父亲——曾经的电车司机、上钢八厂的工人——在小说中近乎不存在,小毛娘则信仰天主。小毛工人家庭的出身使得他可以不受“文革”影响,唯一近似父亲角色的拳头师傅是一位习武之人,小说很巧妙地写了一个细节:这位师傅不仅和女徒弟不干不净,而且在师徒聚餐中津津乐道他当年的老师傅怎么让弟子去看女人的裸体。小毛不自知地陷入一种过于自由的处境中,他的欲望因没有约束而沸腾,结果被邻居、海员的妻子银凤所挑逗,在这段偷情中被成人的欲望所焚毁吞噬。

“文革”之后的九十年代,无力重建“父之名”,而是以经济建设为中心,刺激并引导欲望沿着无形的资本流水线流淌。在偶数章的九十年代故事中,无序的、高度欲望化的生命实践,无法赋予小说以形式,《繁花》的偶数章仿佛讲了很多事,骨子里只是周而复始地重复,除了一场又一场饭局,就是一场又一场偷情。这种基于食色的欲望化的生活既是高度流动的,也是高度静止的,小说意义上的“人”不复存在,生命的成长已然终

结,一切支离破碎,狰狞可怖——在腥气阴森的汪小姐的故事中,她怀上的不是孩子,而是双头蛇般的怪胎,对于欲望的追逐最终让人沦为了兽。欲望的故事最终必然走向虚无,临终前的小毛像一个濒死的哲学家一样慨叹,为一代人作出了总结:“上流人必是虚假,下流人必是虚空。”^②

三、上海的花朵,或诗意

值得补充的是,《繁花》不是关于上海的“恶之花”,上海的花朵,或者说小说的诗意,悄然开放于阿宝们的少年时代。作者写起倍蒂、雪芝这些少女,笔端充满温情,和他笔下的成年男女比起来完全是两套笔墨。小说中有两处魔幻笔法,其一是汪小姐怀上怪胎;其二是倍蒂变成金鱼,对比如此显豁。作者就这样让天真的倍蒂与沧桑的阿婆消失在“文革”的喧嚣中。见到她们最后一面的姝华,向阿宝重述了当晚神奇的蛛丝马迹:

阿宝不响,心里想到了童话选集,想到两条鱼,小猫叼了蓓蒂,阿婆,乘了上海黑夜,上海夜风,一直朝南走,这要穿过多条马路呢,到了黄浦江边,江风扑面,两条鱼跳进水里,岸边是船艄,锚链,缆绳。三只猫一动不动。阿宝说,这肯定是故事,是神话。^③

这个例子可以被写入卡尔维诺《未来文学千年备忘录》“论轻逸”一章,卡尔维诺通过精读柏修斯(Perseus)斩断美杜萨首级的神话揭示文学的“轻”,“只要人性受到沉重

① 比如小说中如此描述姝华“姝华翻了翻,另一本,同样是民国版,编号431,拉瑪爾丁《和聲集》,手一碰,封面滑落,看见插图,译文为,教堂立柱光線下,死後少女安詳,百合開放在棺柩旁。姝华立刻捧书于胸,意识到夸张,冷静放回去”(《繁花》第71页)

②③ 金宇澄《繁花》第437、169页。

造成的奴役,我想我就应该像柏修斯那样飞入另外一个空间里去”。^①在蛇蝎爬行的世界里,金鱼被小猫叼住,像飞起来一样轻盈地掠过又一个又一个屋顶,消失在黄浦江中。这是“故事”飞翔起来后的样子,无论被叫做“童话”还是“神话”。套用纳博科夫的名言,没有这样的童话,世界会显得不真实。

同样,阿宝的少年恋情,也像一个童话故事。他第一次见到雪芝时,作者以古典口吻形容“吐属温婉,浅笑明眸。”^②

雪芝也确实像从古典时代穿越到上海的少女,喜欢临帖、打棋谱、集邮,称呼对联为“堂翼”。小说中其他人物都很暗,但是作者笔下的雪芝仿佛被一束光照亮,一切栩栩如生、气韵流动。作者写起雪芝就像雕琢一件艺术珍品,反复回想,似乎渴望雪芝在小说中活过来,贪心地不放过每一处细节:

雪芝背了光,回首凝眸,窈窕通明,楚楚夺目,穿一件织锦缎棉袄,袖笼与前胸,留有整齐折痕,是箱子里的过年衣裳,蓝底子夹金,红、黄、紫、绿花草图案,景泰蓝的气质,洒满阳光金星。^③

而当雪芝与阿宝最终分手时,小说满含深情,回归一种古典式的写法,这是小说中极感人的段落之一:^④

雪芝靠近一点,靠近过来。阿宝朝后退,但雪芝还是贴上来,伸出双手,抱紧了阿宝,面孔紧贴阿宝胸口。阿宝轻声说:松开,松开呀。雪芝不响,阿宝说,全身是油。雪芝一句不响,抱紧了阿宝。阳光淡下来,照亮了台面上,阿宝寄来的信。雪芝几乎埋身于阿宝油腻的工装裤,轻声说:阿宝,不要难过,开心点。雪芝抱紧阿宝。复杂的空气,复杂的气味。阿宝慢慢掰开雪芝的手,朝后退了一步,

仔细看雪芝的前襟与袖口。

有意味的是,小说结尾,少年时代的繁花近乎枯萎,作者神来之笔地又布施一点希望,雪芝和阿宝经历了各自人生的历练,在凝滞的中年似乎又出现一丝可能:

此刻,河风习习,阿宝接到一个陌生电话,一个女声说,喂喂。阿宝说,我是阿宝。女声说,我雪芝呀。阿宝嗯了一声,回忆涌上心头。阿宝低声说,现在不方便,再讲好吧,再联系。^⑤

尽管雪芝已然嫁作商人妇,但这里的重逢不涉及道德评判,更像是一处隐喻:现代的、太现代的上海人,对于古典时代的怀念。在卢卡奇看来,古典时代是极幸福的时代:“世界广阔无垠,却又像自己的家园一样,因为在心灵里燃烧着的火,像群星一样有同一本性。”^⑥借用特里林在《诚与真》中的论述,那是现代之前的时代,是自我尚未分裂的时代,是高于“真实”与“真诚”的时代。^⑦在古典的秩序中,“心灵的每一行动都变得充满意义”,^⑧上帝所代表的超验秩序的解体,固然是作为现代意识形态核心的个人主义“世界的祛魅”的必然结果,标志着现代小说诞生的鲁宾逊式的“外在于社会而成为完全胜任的人类主体”的个人固然也有其伟大的进步性,但查尔斯·泰勒也深刻地指出:“人们过去常常把自己看成一个较大的秩序的一部

① 卡尔维诺《未来千年文学备忘录》,第5页,杨德友译,沈阳,辽宁教育出版社,1997。

②③⑤ 金宇澄《繁花》,第278、371、442页。

④ 另一处是小毛的妻子春香难产而死,“感动”总是要和“爱”与“死”这类笼罩在“上帝”世界中的永恒主题相关。在“上帝”即核心价值维系的世界里,个体和他人是彼此联系的,我们能够感知陌生人的喜怒哀乐。

⑥⑧ 卢卡奇《小说理论》,第1、2页。

⑦ 见莱昂内尔·特里林《诚与真》,刘佳林译,南京,江苏教育出版社,2006。

分……借助于怀疑这些秩序,现代自由得以产生。但是,这些秩序在限制我们的同时,它们也给世界和社会生活的行为以意义。”^①

只有在和少年初恋的重逢中,在和少年老友的重聚中(比如《繁花》第三百八十八页唐传奇一般的小毛宴客),从这些现代世界的罅隙里,永恒的光才会透进来,让不成熟的、病态的现代自我与更大的价值相遇,卢卡奇意义上的星光铺就的道路重新出现于天宇。相反,成年男女的世界矫揉造作、逢场作戏,空气中充满着腻腻歪歪、令人厌恶的味道,这个小世界让人窒息。《繁花》是一部献给上海童年的小说,像一封成年后寄出的信,寄给消逝的上海。

完稿于二〇一三年三月
上海 二三书舍

(上海“晨光计划”即上海高校青年科研骨干培养计划成果之一,项目编号:11CG29,上海市教育发展基金会资助)

【作者简介】黄平,华东师范大学中文系副教授,兼任中国现代文学馆客座研究员等。

(责任编辑 李桂玲)

① 查尔斯·泰勒《本真性的伦理》,第3页,程炼译,上海,上海三联书店,2012。

《作家》杂志目录

主编 宗仁发 二〇一三年六月

长篇小说夏季号

《后土》 叶 炜

与我的所有农村题材的书写一样,这部小说呈现的依然是我所熟知的生活在家乡土地上的父老乡亲。因此,在小说中,他们的念想和追求,他们的命运和遭遇,他们的生活和情绪,都是具体可感的,都是浸染着我生命的体温的。

《水仙》 何葆国

有一天我面对盛开的水仙,突然想我可以写一写水仙一样的女子。这可能是我写作生涯中唯一不需要所谓体验、搜集素材的写作,因为我就生活在她们身边,水仙可能就是我的某个亲人某个朋友。

《女神跑道》 王 棵

这部小说看起来是在写一个特殊的圈子,实际上,写那个圈子,并不是本意。我的本意,是借一个特殊的圈子去写最常规的人性。但因为这个圈子具有非比寻常的力量,可以使梦想、欲望、自尊、承诺,爱与恨、情与仇在瞬间最大化地释放,使它们间发生最强烈的化学反应,所以,最常规的人性立即都变得波峰林立。

《作家》杂志邮局订阅代号 12-1,国外代号 M751,每月 1 日出版,月定价 14.80 元,全国各地邮局(所)均可订阅。如欲邮购,可汇款到长春人民大街 6255 号《作家》杂志社(邮编 130021)免收邮资。联系电话:0431-85691416

《作家》杂志网址:www.writermagazine.cn
《作家》杂志信箱:ccwriter@263.net