

以象征的方式重新介入现实

——论苏童《黄雀记》的文学史意义

徐 勇

内容提要 苏童的《黄雀记》充满了隐喻与象征，其叙事空间的高度象征化及文化隐喻的丰富性、隐晦性虽造成了阐释上的困难，但同时创造了一种重新介入现实的方式，而如何以一种全新的方式表征现实、介入当下，恰恰是转型之后的先锋作家们念兹在兹的议题。自《菩萨蛮》和《蛇为什么会飞》始，苏童在现实写作方面的努力和尝试有目共睹。有趣的是，余华在《第七天》中试图以最真实的“纪实”手段表征现实、书写苦难，成就的却是浮世绘式的表象叠加；苏童反其道而行之，他以象征而虚幻的方式，用充满隐喻色彩的小说叙事完成的却是针对现实当下的最沉重而深刻的介入。

一

自先锋小说的形式实验溃散以来，文学与现实的关系重被凸显并被放大。如果说先锋写作以形式上的实验，完成的是对文学与现实间反映与被反映关系的颠覆以及重新定位与定义的话，那么，这一努力在近两年来小说（尤其是长篇小说）创作中仍有极为明显而持续的表征。其中，有阎连科“神实主义”式的现实主义写作（《炸裂志》）、贾平凹面对现实的重新浪漫化的呈现（《带灯》）和刘震云对现实喜剧性的存在主义式想象（《我不是潘金莲》），有韩少功从历史返向现实时在遗忘与回忆间的犹豫与游移（《日夜书》），马原对现实荒诞性的体认（《纠缠》），以及余华式的“现实植入”（《第七天》），洪峰的“贴地飞行”（《梭哈》），等等。可以说，如何面对并介入对现实的表象，“表现他的时代”（卡尔维诺语），成为这些作家们共同关注与关心的话题。苏童的最新长篇小说《黄雀记》正可以在这一脉络中得到理解，而就作者自《菩萨蛮》和《蛇为什么会飞》以来表征现实的各种尝试来看，其成功正在于创造出一种以象征的方式重新介入现实的有效途径；这既是对贾平凹等作家近年来小说创作的呼应，

也为文学如何面对现实发言提供了一种新的可能。若从更大的时空背景和文学史视野来看，这其实也是历史阴影或记忆下的当代性经验的再造和转化，历史与现实的纠缠仍是进入这部小说的起点。

新时期以来，历史与现实的纠缠始终是影响并困扰作家们的宏大命题，不论是在伤痕叙事、知青写作、改革书写，甚或寻根文学、先锋/后先锋的创作潮流中，概莫能外。王德威在一本名为《历史与怪兽》的专著中曾把“历史和‘再现历史’的两难”视为现代性进程中的“历史暴力”的辩证呈现：“历史是对怪兽也似的暴力的记录，或者竟是其体现？”^①综观新时期以来的小说创作，王德威式的“怪兽性”论述其实更适合于形容现实与历史纠缠下的文学叙事：历史往往以噩梦或怪兽的形式存在并制约着当下，形成了20世纪80年代以来中国文学写作中独特的“当代性”风景。这一“怪兽”的形象谱系，在李国文《花园街五号》（1983年）中的精神病人大宝、余华《往事与刑罚》（1989年）中的刑罚专家（或陌生人），以及《黄雀记》中的祖父等主人公身上有其清晰的脉络。对于大宝和刑罚专家而言，“历史”虽早已翻过并成为过去，但他们却似乎永远无法走出：“历史”就像一个怪圈，作为化石似的铭刻，他们被限定在过去，不管如何努力都无法被当下现实接

受。可见，他们的“精神分裂”既是自我想象的完满，更是历史与现实间无法弥补的“裂痕”所在，呈现或彰显的毋宁说是不同时空的交错与纠缠。

作为一部书写当下、介入现实的作品，《黄雀记》的起始处无疑已是改革开放后的中国，但擅长也钟情于历史写作的苏童似乎并未放弃对于历史的再度追忆与审视，祖父这一形象便可谓勾连起滞重的历史与轻盈的现实的“怪物”。作为文本世界中隐喻性最强的人物形象，香椿树街活得最久的一个老人，祖父无疑是一部活的历史：革命之前的士绅，革命中被专政的对象，以及革命之后的历史剩余。他犹如“实在界”的残余与碎片，提示着香椿树街最为不堪的历史记忆与创伤。如果说祖父头上那令人触目惊心的疤痕提示着“革命无罪、造反有理”的“文革”时代，那么他对于祖先骨殖的寻找并因此阴差阳错地掀起“掘金热”则使革命之前香椿树街“资本”的史前史逐渐浮出水面：“祖父挖掘手电筒的路线貌似紊乱，其实藏着逻辑，他无意中向香椿树街居民展现了祖宗的地产图。这在街上引起了一波又一波的舆论反响，传说从孟师傅家到两百米开外的石码头，曾经都是祖父的家产”，“人们在各自的屋檐下生活工作，早就淡忘了从前土地的历史，未料到祖父突然冒出来，以一把铁锹提醒他们，你们的房子盖在我的地皮上，你们吃喝拉撒，上班工作，都是在我的土地上。祖父扛着一把铁锹在半条香椿树街上走来走去，所经之处，历史灰暗的苔藓一路蔓延，他的脚步无论多么谨慎，对于沿途的居民或多或少是一种冒犯”。一场由心血来潮或蓄谋已久的谎言引发的“地道战”无意间画出了早已被历史/时代遗忘的香椿树街的“阶级地形图”：对祖宗骨殖/血缘/传统的寻找却首先寻出了祖宗的地产/资本的地理与历史，这无疑是叙事者对于“后革命时代”最深刻的理解与最刻骨的讽刺。香椿树街的居民由此陷入一场类似于嘉年华似的狂欢，祖祖辈辈生活在这里的人们对于黄金的狂热也于无意间贯通了两个断裂的时代——革命之前及革命之后的岁月——资本则成为裂谷之上的浮桥，“通过消费大众和市场经济的崛起，资产阶级终于找到了它的政治上的转世和来生”^②。

虽然叙事者在《黄雀记》中有意略去了“革命”前史，但通过对祖父的“寻找”的追溯仍能

让我们看到这其间的关联，这一“寻找”与《河岸》（2009年）中库文轩固执的“寻找”革命血缘间构成某种颇有深意的呼应与对接。如果说革命曾打断了资本的历史，使祖父成为一个无魂——记忆、历史缺失——的躯壳，那么对于库文轩父子而言，以革命为名所展开的家族血缘关系的建构/重构则成为他们现实处境和人生悲剧的渊藪。历史与现实在这里呈现出一种悖论和背谬的对应关系：祖父原本唤回历史、赓续血缘的努力却为香椿树街唤起了资本的历史与记忆，而库文轩那背负革命纪念碑的投河也终变成现实改革的有力支持与反讽铭刻。祖父与库文轩，这两个当代文学长廊中最令人费解且陷入无意义“寻找”这一行动/实践的堂吉珂德式的傻子与疯人，作为资本和革命时代历史/现实“实在界”的残片，是无法为“象征秩序”^③消化与消解的剩余与冗余，他们的存在，使曾经似乎光鲜的资本历史与曾经宏大的革命叙事显现出某种难以遮掩的纵横裂隙及难以自圆其说的尴尬。

二

虽然说《黄雀记》中有《河岸》和《城北地带》的影子在，这部小说的出现仍能看出苏童小说创作的新的变化与变故来。他此前的小说偏短，即使是长篇，也大都不超过20万字，而且以中短篇居多，这几年来的苏童，开始专注于长篇小说的创作，而且一部比一部长，《黄雀记》的诞生，书写了长度、厚度与深度互为印证的神话。

这仍是以香椿树街作为背景或前景、以青少年主人公的成长历程作为表现视景的小说，但故事发生的时代布景却于无形之中腾挪转移悄然生变。说其是无形，是因为小说的时间流转虽不甚明确，但仍能让人大致判断。小说讲述的显然不再是20世纪60、70年代的香椿树街的遥远的故事了，作者视点前移，开始专注于自己一代人的成长主题及其遭遇的生存困境。这一倾向，使人想起了余华几年前颇引人热议的小说《兄弟》（2005年）。两部小说在时间的跨度上有其共通之处，都是在“文革”前后到新世纪初的背景下展开叙述。这一时间上的跨度，既是小说结构布局的分水岭，也是制衡青少年主人公的成长视域。所不同的是，

在《兄弟》中时代的转折是以跳跃的方式呈现,而在《黄雀记》中,时代的变迁却是以明暗对照虚实相生的方式在不同的主人公身上体现或呈现:80、90年代转型的数年,既是保润陷于牢狱的刑期,也是柳生人生暗淡的“秋天”,更是仙女置身改革开放前沿深圳下海的弄潮10年。这样来看,两部小说展现的其实是跨越前后两个时代的青少年的成长的故事。时代的转折仍是理解这部小说中成长主题的关键。

在小说中,虽然我们对保润的成长背景一无所知,但从他的体验中仍能感觉到时间的发展。在他到井亭医院去陪祖父前,他的青少年时期是模糊而不明的,同样,我们对这一时期香椿树街的社会背景也是不甚明了的。就在这样一种光影朦胧明灭间,啁啾一声我们感觉到了时间的脚步。我们对时代社会和保润的认知是从他进入精神病医院——井亭医院的那一刻开始的:

保润驻守井亭医院,不知家里的变化日新月异。那天他被父亲替换回家,骑车到了家门口,一时不敢下车了。祖父的房间似乎被某个怪兽一口吞噬,消失不见了,临街的窗户与墙体经过扩张改造,变成了豪华的玻璃移门,移门里侧,是花花绿绿的时装森林。一个黑暗而衰败的世界被精心粉饰,旧貌换新颜,却是别人的世界了。

社会的发展给予保润的是一种“震惊”体验(“怪兽”)。这似乎是一种悖论。生活于日常现实中的保润并没有感觉到什么沧海桑田,时间的流转以一种潜移默化熟视无睹的方式呈现,只有在侧身于与世隔绝的井亭医院一段时间后,返回家中以一种陌生的眼光打量这一切时才会发现其中的变化。“震惊”在这里其实是一种陌生化的审美距离产生的效果。保润完全可以置于时代之外,而事实上他也自始至终生活在井亭医院或监狱之中。这正可以挪用改写王德威形容苏童的说法,“偏安在时间的逻辑之外”,保润“兀自发展了自己的传奇”^④。在保润的人生经历中,自己的内心世界日趋同外在世界呈现一种错位的关系,无论是精神病院还是监狱,均是被放逐于时间之外的“化外之境”。放逐之外的结果,必然是与时代的彻底脱节和错位。因此当他从监狱放出来后,他的“震惊”只会增加而不会减少。他活在自己的时间中,

既显得超然也格外悲壮,他之被时代所最终抛弃也就注定。在这里,“怪兽”这一隐喻已然预示了保润后来的悲谬结局。

作为疏离、震惊于时代变迁的孤独个体,保润宁愿躲在或自我放逐于精神病医院(井亭医院);时间越是罔顾向前,保润也就越是执守井亭医院;这样来看,他对“捆绑”的痴迷与执着也就有了精神分析的意义。在本雅明看来,震惊体验是一种典型的现代社会的经验方式,人们生活由震惊体验构成的社会生活中,进退失据,而为了防范或抵制震惊,各式各样的艺术形式便被发明出来^⑤,从这个意义上讲,保润的“捆绑”艺术就是一种抵制震惊的象征方式。他以他自己所能掌握和控制的捆绑方式——民主结或法制结等——创造出一个自我想象中的优游自如的世界,以防范种种可能的越位与出轨。他把对时代的“震惊”转移到对“捆绑”的执着中来,这一“捆绑”就具有了想象或镜像中自我完满的表象。但事实上,这一隐喻性的“捆绑”/禁锢只是指向他自己的幻想,欲望和时间并没有因此而停滞不前。而即使是从象征的意义禁锢了自身,他仍不能避免青春荷尔蒙的勃发与播撒。他最终因捆绑仙女而被柳生嫁祸于强奸即是这一例证。时间和欲望,在这部小说中是以异己的力量呈现出来,保润对“捆绑”的痴迷因而也就具有了自我想象和作茧自缚的双重象征意义。保润以他自己“捆绑”式的象征行为对抗时代的变迁和欲望,其最终的悲壮可想而知。

从前面的分析可以看出,保润的成长是以时代的缺席的形式出现的。但这一缺席并非全无,而毋宁说是以一种“缺席的在场”的形式影响并决定着保润。保润幻想在时间之侧冷静自守,但终被时代与欲望的“怪兽”所吞噬。那么文本中那些试图与时代社会的变迁保持同步的人们呢,他们是否可以被时代与社会接纳?机巧善变的仙女/白小姐的人生或许可以成为另一个关于现代时空中孤独个体的个案。香椿树街之外的井亭医院虽是一个精神病院,偏僻而闭塞,但生活于其间的仙女,却以她少女特有的灵动与狡黠,格外地敏感于时代的变化。她与保守偏执的保润不同,喜动不喜静,热衷于时尚与物质,始终自觉调整自我以配合时代的潮流与变迁。在文本中有一段

仙女形象的描写，虽是呈现于不谙情事的保润的懵懂视域中，却透露出一种不动声色的男性欲望：“仙女在窗后，屋里有隐约的音乐声飘出来。她或许坐着”，“只有一条腿架在窗前的桌子上，随着音乐的节拍轻轻摇晃。阳光照耀着她的腿。那条腿被流行的黑色健美裤包裹着，修长，神秘”，“她的脚尖在桌上舞动，与风对话，与阳光玩耍，脚趾甲上新涂了猩红色的指甲油，五颗脚趾不安分地张开了，像五片玫瑰花瓣迎风绽放，鲜艳夺目”。在这段文字中，音乐匣（即收音机）的象征意义十分明显。音乐匣在当代文学中，向来有其象征意义。古华的《爬满青藤的小木屋》中，音乐匣就是作为沟通大山与现代文明的象征出现。这一意象容易让人想起联结乡村少女香雪（《哦，香雪》，铁凝）与外面神秘世界的“铅笔盒”，铅笔盒既是现代知识、文明和城市梦的象征，也是幻梦的开始，如果说“铅笔盒”“唤起”了香雪们的“个人意识”，最终却“又在‘实体化’的过程中走向了它的反面”^⑥。同样，音乐匣虽然在偏于一隅的仙女与时代之间架起一座沟通的桥梁，但这并不是真正的契合或联结，而毋宁说是一种象征的关联，仍只停留在一种“想象界”中虚构完满的状态。仙女的奶奶可谓一针见血，她把音乐匣视为摄魂的东西，“从早到晚守着那个音乐匣听啊，她的魂不在身上了，让那个匣子吸进去啦！”魂魄的摄取即表明这样一种象征性的转移和关联，其意义正在于，它以想象的方式通过唤起仙女的自我意识而完成了对其浪漫气质——音乐某种程度上联系着时尚与浪漫——的塑造。表面看来，仙女时髦而实际，但她仍是处于“镜像阶段”的自恋个体，一旦被抛入现实“象征秩序”中，她的进退失据、捉襟见肘及其最终的失败也就预示于其中了。从这个意义上讲，《黄雀记》的出现，重写了当代文学中想象孤独个体与外界之间关系的象征系统。

在小说中，如果说保润的刑期是被时间放逐的数年的话，那么仙女则恰恰相反。她消失后到以公关小姐的身份重回井亭医院前的10年，则是置身改革开放最前沿的深圳的10年。一个是被时间放逐，一个是身处时间的激流之中，但他们的结果却出奇地相似。10年的深圳经历，最终以落寞失败的方式重回井亭医院，但即使是这样，她仍不被香椿树街人接纳。这里的悖论在于，她被

以音乐匣为象征的现代时尚所“召唤”或摄取，她已不再是原来的仙女了，她是以“白小姐”的身份回到香椿树街和井亭医院的。在这里，虽然仙女和“白小姐”都指向同一个人，但它们作为对同一个“所指”的不同的“能指”，其意义却是截然不同的。作为“仙女”，其联结的是屈辱和历史，人们会给予她充分而必要的同情；而作为“白小姐”，则意指当下，她出现在香椿树街就不是重返而毋宁说是以“外来者”的身份侵入，人们对她自然抱以审慎的审视了。而事实上，当她以“白小姐”的身份出现在香椿树街和井亭医院时，无意间充当了秩序的破坏者的象征，她使本不宁静的香椿树街再度波澜四起。她逼死了驯马师瞿鹰、破坏了庞先生的家庭，最后又弄得柳生被杀、保润再度受难。其必然结果，是香椿树街视其为妖精和红颜祸水，最终包围围攻她，把她逼上了逃遁之路，甚至差点要了她的命。

虽然，白小姐时尚而妖娆，她的人生理想其实十分简单、简朴。当她看到柳生为她熬粥并为她晾晒衣物时，竟然感动得不行：“她和柳生在一起，其实没什么不好。他们未经恋爱，未经婚礼，未经相处，竟然像一对恩爱夫妻那样默契了，他在天井里晾衣服，她在厨房里喝粥。她咬了一口榨菜，说，滑稽，真滑稽。怎么不滑稽呢？这是她想象过很多次的家庭生活场景，这是她心目中女人最起码的幸福，她曾经以为驯马师瞿鹰会给她这幸福”，“到头来，承诺者已经不见踪影，为她准备早餐的男人，为她洗衣服的男人，竟然是柳生，这怎么不滑稽呢？”但这其实只是她一厢情愿的想象，柳生早已决定另寻女人娶妻生子，他的这一行为至多不过是在为自己赎罪。她的带有原罪意味的“不洁”前史（被强奸过）已然预示了她的结果：她以残缺幻想完满，即使这完满是多么地微不足道其实也是枉然，最终只落得以破损造就破坏、再度出逃了。看来，仙女/白小姐的悲剧或在于她以她的最简单也最“不切实际”的想法介入现实，最终却被现实击碎。社会在飞速发展，但香椿树街上的居民却似乎仍没有变化，社会的变迁呈现于人们眼前的只是空间景象上的改变，现实似乎仍是混沌执拗而不明的。这就是社会的强大而悲凉的地方。白小姐最终被香椿树街上的人所遗弃和包围，正说明了这点。

三

王德威曾指出：“苏童一再写逃亡与回归，离乡与还乡，不是偶然。当过去与现在、新与旧无非相互循环，永劫复归，苏童告诉我们历史超越进程的徒然。”^⑦保润的两度入狱和白小姐再次出走（失踪）正是这样一种“永劫复归”的凸显。希利斯·米勒在《小说与重复》中通过分析指出，“哈代和弗洛伊德两人，借助柏拉图的思想，一个在小说中、一个在科学论文中思索着这样一个问题：每个男人或女人在跋涉他们的生命旅程时，都重复着再次回到仿佛失去了的原始整体中去这一失败的尝试。然而，依照这两位作者提出的相反的可能性，那个整体或许只是作为每个人想象中与他匹配者最初分离所衍生的一个幽灵而存在”，“和弗洛伊德的见解相同，哈代认为只有在死亡中我才能摆脱对某种失去的东西的不可抑止的欲望”^⑧。米勒的意思是想表明，不论是从残缺（即不同的人生经历）回到“失去了的原始整体”，还是从“最初分离所衍生的”整体（“幽灵”）走向残缺（“分离”），这两种看似相反的“生命旅程”都只是命运在“回返”与“分离”间摇摆与轮回的不同表现形式，其本质上是相通的，“死亡”恰恰是这种相通的象征。死亡是节点，是“回返”与“分离”的错位遇合，而至于所谓“原始整体”和“最初分离”，只有且只能在“死亡”中才能达到真正的和解和统一。如此看来，保润和白小姐毋宁说是以互为分离的镜像关系表明他们的存在。他们只是在死亡（入狱或神秘失踪）的一瞬间才最终完成镜像式虚幻的“原初”同一。他们的命运的相似最终表明了他们的和解的可能，而事实上白小姐最后也是在保润的栖居地——水塔——完成他们之间和解的象征仪式，“这样，白小姐住进了水塔”，“就这样，从前的仙女，又回到了水塔”。水塔既是受难（仙女被强奸地）的象征，也是仙女/白小姐复归原初同一的空间隐喻，一旦仙女和白小姐复归，仙女与保润也就最终和解并分头或共同走向毁灭。

这样来看，小说最后保润醉酒杀死柳生一幕值得玩味。保润出狱后，他并没有马上去找柳生和白小姐报仇；相反，他们甚至反倒似乎成了好

朋友。但在柳生的婚礼上，保润醉酒三刀捅死了柳生。保润在最有理由报复柳生的时候，却表现出延宕的姿态，这一延宕说明了什么？在这里，延宕与其说是以过程的推延否定了复仇（结果），毋宁说是不断强化并指向凸显它，而复仇的意义也在这一不断延宕中发生着悄然的变化。小说最后保润的三刀所代表的复仇，早已不复指向当初的诬陷，而毋宁说是投向柳生所代表的现实“象征秩序”的奋力一击。

相对保润的固执迂阔和白小姐的幻想气质，柳生则是彻头彻尾的现实主义者。他见证故事发展的全过程，保润和白小姐缺席的那些年，是他作为主人公出场生活在香椿树街。他是肉铺操刀手，家里又干起了个体户。当初，他为接近仙女花钱请她陪伴疯子姐姐，后又趁仙女被捆绑强奸了仙女并嫁祸于保润。他最为知晓如何把资本的逻辑同现实结合起来，从而实现利益的最大化，其虽曾因“强奸事件”而受累，但并不妨碍他作为一个成功者的典型出现。柳生虽然最终被杀死，但他背后呈现的其实是现实的强大，他的被杀死因而就是一种象征性的死亡或者说是肉体的死亡，并不损于现实“象征秩序”本身。而事实上，在他身上呈现出的毋宁说是一种现实本身的逻辑。

如果说保润和白小姐始终是依靠幻想与现实保持距离，始终生活在“镜像阶段”，那么柳生则在经历了父法的“去势”（在文本中体现为心理上的认罪与伏法，如他母亲所言，从今往后夹着尾巴做人）之后迅速结束了他的青春期，顺利进入象征秩序/现实世界。在这个意义上，保润最后杀害柳生的行为绝非仅仅是报复，而毋宁说是一次针对背叛者的复仇。在保润眼里，柳生强奸了仙女，而后又玩弄她，却去与其他的女人结婚，这无论如何都是对他牢狱10年的讽刺，是对他的坚守的嘲笑。10年的牢狱之灾，虽然令保润失去了很多，虽被时间放逐，但这种放逐于他未尝不是一次自我保护。他无法容忍的并非柳生当年的嫁祸，因为对于固执于青春期/春天的保润而言，柳生、仙女（而非白小姐）与他之间爱恨纠缠的复杂关联构成了他的完整世界，保润正是在靠着这种记忆活在了“当下”。但这样一种圆满，却被柳生生生破坏。当柳生提出要与另一个女性结婚（一种社会契约的缔结）时，即已表明了破裂的开

始,而这行为本身实际上也已构成背叛,其不仅仅是对于仙女情感的否定,更是对于三人世界、对于曾经的青春岁月、对于虚假完满的“想象界”的背叛。作为一个生活在幻想世界中的自恋主体,保润无法理解属于柳生/符号界的现实逻辑,所以他只能以毁灭他人也是自毁的极端方式维护“镜像阶段”的完满,以抵御符号“象征秩序”的入侵。如果说保润和白小姐代表的是“想象界”的镜像存在的话,那么柳生的存在则表明了现实“象征秩序”的强大。保润固守和坚守在自己内心的时间里,但其实是以幻想或虚幻的方式力求在现实生活中维持某种平衡;白小姐虽喜欢时尚和金钱,敏感于时代的变迁,但她仍旧是一个纯粹的幻想气质者:她以现实俗世的滞重幻想轻盈,终究不过如水中月镜中花。小说最后,柳生的被杀虽表明肉体的毁灭,但从另一个角度看,其实也是“道成肉身”的隐喻,自此,“现实”将以唯一可见的存在与唯一合法的逻辑长存于世。

小说由“保润的春天”、“柳生的秋天”和“白小姐的夏天”上中下三部分构成,这既是三个人间的故事,也是时间上的隐喻。不是从“春天”经由“夏天”而到“秋天”,而是经由“秋天”从“春天”过渡到“夏天”。这并非四季的递变与循环,而毋宁说是一种穿插和突变,着实昭示着命运的无常与无望。弗莱曾把春天、夏天和秋天分别视为喜剧、传奇和悲剧的交替^⑨,虽然说《黄雀记》的结尾是以主人公们的死亡或失踪为标志,但整部小说并不给人以悲剧的感受。而事实上,在这部小说中,“保润的春天”和“白小姐的夏天”,也最是神秘和最具传奇色彩的部分。祖父的丢魂和寻找,保润家鬼魂的游荡,白小姐被香椿树街民围困后逃亡中的幻觉,都是构成小说中最具神话色彩的元素。小说以神话开头和结尾,中间缀以现实意味最为浓厚的时代变迁风貌,这一三段论式的结构无疑意味深长,表明了叙述者/作者针对现实的某种认识与态度。保润的祖父这一形象,恰恰是这一现实观的象征呈现。这是一个生命力极度旺盛的人物,在他身上集中代表了春天、夏天和秋天的综合气质。他多次寻死却仍然活着,而保润和柳生这些年轻人,却一个个前仆后继地奔赴黄泉。他的魂魄丢了,没有了精神,但却顽强而固执地活了下来。他一生寻找,虽无

所得,但“寻找”这一行动/实践本身,却赋予他以可怕的活力。他就像一个“怪物”——犹如历史的“怪兽”——足以抵抗时代历史的变迁与无常。现实逻辑本身的强大恰恰是这样一种灵魂或精神缺无的象征呈现。

在苏童的香椿树街系列中,作者向来偏好于青少年主人公的成长的表现,但也像他所说,“我所有的成长小说没有一个以完成成长而告终,成长总是未完待续”^⑩,这种“未完待续”的成长,在这部小说中往往是以被现实抛弃表现出来。他的小说的青少年主人公总不能按照现实“象征秩序”所要求于他们的那样去生活。综观苏童的成长写作,便会发现,苏童以他的“未完待续”的成长呈现出来的,其实是不同时代针对现实的不同态度的表征。如果说他的《你好,养蜂人》、《刺青时代》以及《城北地带》等小说以青少年主人公们的“反成长”姿态表现出针对象征秩序的拒绝和疏离的话,那么《黄雀记》中的成长则是面对现实变幻的无望与无力的隐喻。

现实表象虽看似风云变幻,但其背后的“象征秩序”本身却是一以贯之的坚实而恒定,保润和白小姐的悲剧似乎正在于面对现实表象与象征秩序之间错位时的失落与失重:他们既被现实的表象所迷惑,又不能真正进入“象征秩序”,其结果可想而知。在这当中,只有祖父才是永远的胜出者。他以他的从寻死、丢魂到不死的过程,彰显出现实逻辑(象征秩序)本身的强大。他的“丢魂”的时段,正好是20世纪80、90年代的转折期,这一看似巧合之处说明,时代的转折在小说中是以“丢魂”的形式表现出来。面对时代变动不居令人费解的巨变,最安全的做法或许正在于“丢魂”,柳生虽最为现实而浑浑噩噩,但他还有“魂”:他有廉耻心和罪感意识——他想赎罪,代替保润照顾他爷爷,白小姐出现后又不断讨好她——他最后被保润杀死,或可谓为一种象征性的死亡。而像保润的爷爷,魂都丢了,即已意味着“人”的真正死亡,但“人”之死换来的却是肉体生命的生机勃勃,这不能不说是我们时代的最为深刻的隐喻与悖论。

在我们的传统里,“人”的发现以及“人”之为“人”,是与对“人”的灵魂的充分肯定息息相关并以为之前提的。休谟之所以要去证明“灵魂

的非物质性”(《人性论》),正在于“灵魂”有优于物质或身体的地方。作为主体性的“人”,首先在于他的“灵魂”的纯正与伟大,灵魂是“人”的理性的寄主所在,舍此“人”便沦为动物。这就像加缪所说,“真正严肃的哲学问题只有一个,那就是自杀”^⑩。祖父之不断地寻死,其实已表明了现实的无意义。但自杀对于“人”而言,只是意味着“身体”的毁灭,而“灵魂”却可以永存,祖父以他的“自杀”表明“身体”的舍弃之于对抗现实的无意义;但反讽的是,他的“身体”还没有毁灭,他的“灵魂”却先于“身体”而失踪了。这无异于行尸走肉,并不是真正意义上的“人”,祖父的丢魂某种程度上即已意味着现代意义的“人之死”。但作为行尸走肉——没有灵魂的“人”——却可以永存,可以具有极其顽强的生命力。小说《黄雀记》中以祖父的“丢魂”一方面表明了现代意义上的“人”的死亡,另一方面也表明了现实的涅槃重生。这是现实的强大的表征。现实以它的物质性存在,一再显示出它的强大、顽强和极具生命力的表象。小说借柳生的肉体的死亡对照祖父的精神的死亡,以象征的形式从两个侧面表现了我们这个时代最深刻的认识和最伟大的洞见。

这无疑是我们的时代的悲剧。如果说对“象征秩序”的疏离与反抗永远都只是一种过渡状态的话,那么如何面对理想主义和精神死亡后的强大的现实就成为一个问题被凸显。苏童以他的《黄雀记》,揭示出理想主义溃散后面对强大的现实的窘境和困境。这既是苏童一代人必须面对的难题,也是始终困扰我们当今时代的共通的议题。而这当中,不论是保守拒绝抑或是不切实际都终将被现实所抛弃。现实的强大面前,任何幻想或顽固都将被粉碎,只有现实本身才是最后的胜利者。这或许正是书名“黄雀记”中“黄雀”的真义:不是柳生,不是宿命,亦非写作者或叙述者,无所不在的现实逻辑本身方才是这幕后真正强大的“黄雀”!

四

虽然说贾平凹等作家创造了面对现实经验的新的表象方式,但就文学与现实的复杂关系而论,以余华和苏童为代表的小说写作某种程度上构成了我们这个时代面对现实当下的最有症候性的两

种倾向。在《兄弟》和《第七天》这两部小说中,余华创造了一种“现实景观”的表象方式,现实事件被以一种“景观”的方式植入或置入小说叙事进程。这是一种把现实变为“事件”的形式“植入”小说,而不是反映现实的方式。反映现实的小说,就“现实”的规定性而言,其必须构成一个相对自足的整体,必须有自己的现实逻辑可循,有相应的“社会分析”的空间。余华既想表象现实而又不想落入反映现实的窠臼,故而他选择了现实以“事件”的形式进入小说的方法。

就“事件”与“现实”的关系而言,“事件”表明停顿,“事件”是“一种产生或发生,它并不关联着某物而续存,而只发生于某一特定的时间间隙的某处”^⑪,而“现实”则表明“续存”与“合乎理性”,“某种现实的事物是按照它所从属的种的内在合理性而充分发展的”^⑫。《第七天》并非现实主义之作,但现实在小说中的投影却是醒目而惊心动魄的。这仍可以用余华自己所说的“真实”和“虚伪”来形容,“我不再忠诚于所描绘事物的形态,我开始使用一种虚伪的形式。这种形式背离了现状世界提供给我的秩序和逻辑,然而却使我自由地接近了真实”^⑬。出现在这部小说中的“虚伪”的“现实”,都是以“事件”(也可以视之为“倒影”)的一种形式(有些甚至是新闻事件)存在。细言之,小说中杨飞遇到的众亡灵,他们所指涉的生前的现实(故事)之间几无任何联系,这些故事出现在小说中,皆因叙述者“我”的存在,是(亡灵)“我”的游荡认识了众多亡灵,并使得他们生前的现实得以被记忆、连缀和表象。就这些被呈现的现实而言,它们并不能构成一个相对完整的整体,它们只是现实的片段或碎片;但它们又有自身的表象,故而各自得以以“事件”的形式被拼贴在一部小说中,形成现实的“倒影”。

相对于这种“现实景观”的表现,苏童在《黄雀记》中则更倾向于以虚入实的表现方式。这是一种以象征的手段重新介入现实的做法。用卡尔维诺的话说,这也是“运用不同的逻辑和崭新的认知、核实方法”,“换一个角度看世界”^⑭的方式。虽然说,苏童曾一度被认为是“新历史写作”的代表,对现实的关注仍旧是他的写作生涯中的重要一脉,从其近几年的创作——从《菩萨蛮》、《蛇为什么会飞》到《黄雀记》——来看,这一倾

向更其明显。在这三部小说中,苏童相继探索了表现现实的不同方式。《菩萨蛮》中的亡灵叙事容易让人想起《第七天》,所不同的是,《菩萨蛮》中的亡灵世界同现实世界间彼此两隔互不相通,亡灵华金斗在天上看着子女一个个遭难,任是万分悲愤或伤心欲绝也无计可施无可奈何。这与余华《第七天》中现实世界和亡灵世界间的“互文式”关系明显不同。而《蛇为什么会飞》中,苏童则开始尝试一种反讽的方式表现现实,作者/叙述者以一种反讽的介入的姿态穿插出现在叙述中。虽然说,这两种尝试都有助于作者对现实的表现或认识,但总体上却并不成功。毕竟,不管是亡灵抑或反讽的叙述者/作者本身,他们作为现实之外的观察者或审美者的形象,虽然明智或通达,但终究与现实间构成某种紧张的关系:在《菩萨蛮》中是华金斗对现实的充满情绪的批判,《蛇为什么会飞》中则是反讽的叙述者对主人公们的冷嘲热讽;在这些小说中,时代现实并不能以一种恰当而完美的方式被表象。直至《黄雀记》的出现,苏童才真正发明并成功地创造出一种以象征的手段重新介入现实的方式。

象征的方式,虽然看似隐晦而充满歧义或多义,但正是这种丰富性本身开启了表象现实的多种可能。“象征”在这里,毋宁说是一种“中介过程”,它表明的是“不同层面之间象征性同一性的确立”,以及“每一层面借以与下一个层面重合的过程,从而失去其结构独立性,发挥其表现它的同类物的功能”^⑩。《黄雀记》中,祖父从寻死、丢魂到不死的过程,集中或重叠呈现出保润、白小姐和柳生的不同命运:这一形象本身实际上已成为三个主人公多种命运的共同象征。可见,象征,在这里,并不是外在或脱离于现实逻辑之外的异己的元素,相反,它是作为现实的组成部分之一,被嵌入到现实的表象之中。这就像魔幻现实主义写作中魔幻并不仅仅是手法或手段,而其也是本体论一样,在《黄雀记》中,象征也是一种类似本体论式的存在。

虽然说,象征的方式造就了一种亦真亦幻的“魔幻现实”的色彩,但用卡尔维诺的话说,这也是一种类似于“轻”的文学表意策略。卡尔维诺曾以预言式的口吻告诉我们,“匮乏”并不代表空无,而恰恰是相反。“谈到匮乏,这匮乏变成轻,从而有可能飞入另一个王国,在那里一切需要都

可以神奇地得到满足”,“事实上,它(指空桶——引注)愈是填满,就愈不可能飞翔”^⑪。余华以似乎最真实的现实表象方式(甚至被嘲笑为新闻体式的写作),成就的却是浮世绘式的现实反照;苏童反其道而行之,他以象征而虚幻的方式,完成的却是对现实的最沉重也最深重的介入。苏童《黄雀记》的文学史意义似在于以这样一种重新介入现实的方式,来表征现实、介入当下。他以他的象征的方法重新介入现实,完成的正是这样一次伟大的飞翔!

①王德威:《历史与怪兽》,第5页、第9页,麦田出版社2004年版。

②张旭东:《批评的踪迹》,第305页,生活·读书·新知三联书店2003年版。

③“实在界”、“象征秩序”和“想象界”等概念借鉴自拉康,参见帕特里克·富瑞:《危险的增补与凝视的妒羡》,吴琼编:《凝视的快感》,第90—98页,中国人民大学出版社2005年版。

④⑦王德威:《南方的堕落与诱惑》,《当代小说二十家》,第107页,第111页,生活·读书·新知三联书店2006年版。

⑤参见本雅明:《发达资本主义时代的抒情诗人》,第129—175页,生活·读书·新知三联书店2007年版。

⑥罗岗、刘丽:《历史开裂处的个人叙述——城乡间的“女性”与当代文学中“个人意识”的悖论》,《文学评论》2008年5期。

⑧希利斯·米勒:《小说与重复》,第154页,天津人民出版社2008年版。

⑨参见诺思罗普·弗莱:《批评的解剖》,第232—324页,百花文艺出版社2006年版。

⑩苏童、王宏图:《苏童王宏图对话录》,第80页,苏州大学出版社2003年版。

⑪阿尔贝·加缪:《西西弗斯神话》,第1页,中国对外翻译出版有限公司2013年版。

⑫⑬尼古拉斯·布宁、余纪元编著:《西方哲学英汉对照辞典》,第338页,第21页,人民出版社2001年版。

⑭余华:《虚伪的作品》,《上海文论》1989年5期。

⑮⑯伊塔洛·卡尔维诺:《新千年文学备忘录》,第6页,第31页,译林出版社2009年版。

⑰弗雷德里克·詹姆逊:《政治无意识》,第29—30页,中国社会科学出版社1999年版。

[作者单位:浙江师范大学人文学院]

责任编辑:刘艳