

论王安忆小说的时空背景

马 超

(甘肃天水师专中文系)

从符号学的角度讲,小说的文本结构其实可划分为三个层次:即作为“能指”的叙述,作为“第一所指”的故事,和作为“第二所指”(即由叙述与故事的复合体作为能指而负载的语义信息)的人生经验。换句话说,小说是小说家通过自己的叙述行为述说好一个故事来达到对人生经验洞幽烛微的把握。小说与历史在发生学上联系的实质,也在于小说对不乏某种人生真迹的故事的依凭。因此,当亨利·詹姆斯提出“小说乃是历史,这是唯一相当准确地反映着小说本质的定义”^①时,他所强调的无疑也是对故事的一种叙述。小说所叙述的故事及其所负载的人性符码,又都是被规定在特定的时空背景上。现代物理学把立体的、有长宽高的三度空间(或称三维空间)同所谓“第四向度”(dimenesion)的时间紧密联结起来,构成一个“四维时空”,一个“时空连续统一体”。劳伦斯在《道德和长篇小说》一文中正是借用“第四向度”一词来指涉他所向往和重视的一种境界:人们在生命火焰的照耀下,同周围的人和物、同生气勃勃的世界形成自然而和谐的统一,这样,人们就获得了“有机的”存在,自己的生活也有了光彩。他在《艺术与道德》一文(1925年发表)里还说:“艺术构思,就是认识到[生命的]创造流程中各种事物、各种成分之间关系。你不可能空想出一种构思。你只是认出它来,在第四向度里。就是说,凭着你的骨和血,也凭着你的眼睛认出它来”。^②可见,时间和空间既是世界的存在方式,又是人感知生命存在的秩序状态。对此,王安忆在其小说创作中也有清醒的认识:“对我来讲小说就是人和人、人和自己、人和世界之间关系的形式,……我考虑的只是人和这个世界是什么关系。我觉得人是处在一个坐标的点上:纵向的历史和横向的社会关系,也就是时间和空间交叉的点上,这种关系本身就具有形式感”。^③如果说王安忆的小说是在叙述着人性故事的话,那么这种故事是建立在怎样的时空背景上的?她小说中的时空设置又意味着什么?

王安忆是伴随着“沙沙沙”的温柔、清新的雨声

走上当代文坛的。1980年她的短篇小说《雨,沙沙沙》以饱满的浪漫诗情和少女所特有的纯真、稚气和幻想赢得了人们的青睐,并奠定了她前期创作的基调。她先后创作了一批以雯雯为主人公的系列作品,如《幻影》、《在广阔天地的一角》、《在疾驶的车窗前掠过》、《命运》等等,构造了一个可爱的雯雯形象系列,即使是在那些雯雯不曾出现的作品中,我们仍然能强烈地感受到雯雯生活世界的情绪氛围。王安忆的第一部长篇小说《69届初中生》给我们描画了一个相对完整的雯雯形象。从孩童时代表露的对客体世界的探求,到因身高而萌发的羞愧感和烦恼感,从早恋的突然降临到莫名其妙的“心理对抗”,从告别家庭到去安徽淮北插队,一直写到她的结婚,她的儿子呱呱坠地。囊括了雯雯30年的人生道路和心灵历程。作为长篇小说,《69届初中生》暴露了作者驾驭体裁的诸多弱点:人物形象的平面化,无论对社会生活的概括还是对人物心理的开掘都显得肤浅,小说的叙事由于琐碎、冗长有时甚至显得无聊。但是,我们可以从这个尝试性的作品中看出王安忆创作构思的基本模式:在生命的自然流程中表达对生命的感受和对世界的领悟。流年似水的时间意识,左右着王安忆许多小说观察生活、摄取题材的视角,正象她自己说的:“我的写作是因循了我的自然的成长,这成长包括年龄、经历和经验”^④王安忆的三部“三十岁”长篇(《69届初中生》、《流水三十章》、《米尼》)在写法上有惊人的相似:以一个女孩为主人公,细腻而不厌其烦地体察出她在心理、生理两方面走向成熟过程中反映在精神领域里的种种苦恼、骚动,这种“成长的烦恼”总是被作家编入徐徐流淌的生命之河中。三部中,《流水三十章》无疑更为成功些,小说从主人公张达玲的呱呱坠地写到她三十岁成年,从人性的浑沌未开写到她的人性复苏。比起《69届初中生》那种硬是将中篇拉成长篇的缺陷,《流水三十章》开始懂得了在这流水般的叙述过程中,如何制造必不可少的变化、节奏与整体的匀称感。作为小说叙事的一种时

空操作方式,记录似水流年无疑是小说创作的大忌,是一步险棋,可是王安忆靠着她的聪慧和悟性,靠着她对人生、对生命的深切体验,一步步走过来了。从一个少女的烦恼,到青年女性的困惑,再到成年女性的焦躁、沉沦乃至堕落(如《荒山之恋》、《锦绣谷之恋》、《逐鹿中街》、《米尼》等),从生命成长的忧思,到情感的迷失,再到性的迷乱,中间还有对“我的来历”的追根问底……,王安忆总是把不同年龄的人物(主要是女性)的人生事项和生命体验按生命的自然流程纳入小说。这种操作方式,固然有时舒缓、冗长,有时紧凑、简洁;有时是从出生到长大的一一道来,有时则截取生命的某一时段;有时离作者的经历更近些,有时则将笔触稍稍荡开些。但无论如何,大抵是沿着线性渐进的方向来展开的。

我们再来看王安忆小说展示的空间背景。事实上当我们说到时间的时候,是无法脱离开空间的。时间和空间是一切物质(包括生命)形态的基本存在方式,尽管二者是两个不同的概念,但彼此总是互为依存,无法在实际上被分开。用查希里扬的话说:“时间仿佛是以一种潜在的形态存在于一切空间展开的结构之中。”⁷⁵如果说在生命的自然流程中表达对生命的感受是王安忆小说叙事的基本时间设置模式的话,那么,城市和乡村的交错和反差则是王安忆小说的基本空间设置模式。

王安忆靠自己的生活经历,构建起她创作的三角背景:上海—安徽淮北农村—徐州文工团,其中文工团生活亦乡亦城而更趋于城,我们姑且将它划入城市,那么按照王安忆自然生命的流程,表现在空间的转移上,则是城市—乡村—城市,这是她全部的“生活根据地”,她的小说或隐或现地总是与此保持着对应关系。

如果仔细考察王安忆的经历和她小说的关系就会发现,淮北农村生活虽然给这个“69届初中生”留下了较深的印象,给她带来都市生活不曾有的新奇感、陌生感,但两年的插队生活毕竟十分短暂,这段生活也总是外在于她真正的生命体验。早期的知青生活作品除《本次列车终点》因为提出了知青返城后该怎么办这个重要人生课题而影响较大外,其它作品(如《绕公社一周》、《在广阔天地的一角》等)所涉及到的农村生活和农民形象是十分模糊的,所表达的对农村生活的感受也是十分暧昧的。1984年,当她在大洋彼岸的美国生活了四个月回到祖国,当她换了一个角度或多了一个参照系重新打量落后闭塞的农村生活时,这段生活才被新的审美感知方式所激活,这才有了负载了诸多文化密码和象征意蕴的《小鲍

庄》,即使如此,我们也不能不看到:王安忆还没有达到、也许永远无法达到对农民生活痛痒相关的体察。当然,有时这并不妨碍作者能写出好作品,因为与生活保持一定的距离或许更有益于从形而上的哲学层面把握生命乃至生存的本质。

与农村生活相比,王安忆的小说更宜于表现城市人的生活 and 心态,八年文工团生活对王安忆来说是沉闷而乏味的,尽管她写了几篇以此为素材的作品(《B角》、《尾声》、《舞台小世界》等)。但对生活的提炼、人性的开掘显然不是很深,这段生活更多的只是起一个“取景框”的作用(如《小城之恋》),上海才是王安忆真正的生活基地。然而,王安忆前期小说所熟悉并擅长表现的只是这大都市生活中十分狭窄的“一隅”。短篇小说《墙基》通过儿童视角,划出了城市人的两极:一边是拥有知识,因而在社会上也拥有某种文化心理优势的家庭或阶层,另一边是被柴米油盐、飞长流短所包围的街巷弄堂的“庸常之辈”。两种社会阶层之间被“顽固地沉默着”的“墙基”所阻隔,生活习俗、文化教养乃至整个人生方式都有很大的不同。王安忆的前期小说,无疑更倾向也更擅长于表现都市生活中的“优裕一族”。获奖中篇小说《流逝》通过一个民族工商业者家庭里的长媳欧阳端丽在十年动乱中的和动乱后大落大起的遭际和心境,对岁月流逝、人世沧桑发出了由衷的咏叹。也许《流逝》的生活故事接通了作者人生经历,因而写得隽永、细腻,生活感和历史感得到了双重丰满的表现。而对城市生活的另一隅—《墙基》的那一边,前期小说则涉猎甚少。正如穷乡僻壤的乡村生活无法从根本上点燃作家的创作激情一样,都市弄堂生活在相当一段时间也外在于王安忆的生命体验。何况,王安忆本能地认为“城市无故事”:“兼并、流亡、迁徙、破产、革命,将我们的历史斩成一截截的,城市是流浪者的聚集地,我们是被放逐而降生于此。而现代工业所带来的日益细致的社会分工,则使我们的社会关系成为一种理论上和概念上的关系。事实上,我们彼此隔绝。城市的街道和楼墙,将我们分离在孤立的空间。我们无根无攀的,上下左右都是虚空。”⁷⁶实际上,“隔绝”她与城市联系的恐怕不是街道和楼墙,而是“心态”,是她既定的生活空间;城市也不是无“故事”,而是作家有无捕捉“故事”的自觉。

综上所述,流年似水的时间之维,城乡交错的空间之维,构筑了王安忆前期小说的背景,为她感悟生命存在、描写社会、人性提供了极大的方便。通过时空的推移来把握乃至放大生命流程和生命瞬间的文化价值,这种操作时空两极的叙事原则,在王安忆创

作中是随着创作经验的丰富运用得越来越熟稔。她建立自己的人生透视坐标,她从纵横两方面展示了一种与世界的关系,并建立了自己的世界,这世界一经进入小说就不再是王安忆的“流水三十年”,也不再是属于淮北的或上海的,而是“雯雯”的世界、“小鲍庄”的世界、“岗上的世纪”。

无庸讳言,王安忆的人生经历毕竟比较单纯,她的生活圈子也十分有限,如果只是倾诉一个少女或一个青年女性对世界的看法(正象新时期初始许多作家一样,倾诉与渲泄的欲望恐怕是王安忆从事创作的主要心理动机),这一切也许足够了。然而,要想成为一个真正具有创造性的作家,就必须超越自我。这种超越,首先应该是利用各种手段(生活的、艺术的)拓展自己的时空领域。

王安忆创作历程中是否有一段“危机期”,我们不得而知。她自己谈的很少。我们只是从过去一些评论家的评论中知道,一些人希望王安忆的路子再宽些,希望她走出雯雯的情绪世界。笔者想从另一思路来印证作家创作的心理危机:这就是她的作品所反映出来的空幻感、漂泊感。生命流逝给小说主人公带来的是什么呢?三十岁以前的“雯雯”干了什么?三十岁以后的“雯雯”又将干什么?人生的意义和生命的价值到底何在?这种由时间流逝带来的空幻感既是属于主人公的,恐怕又是属于作家本人的。王安忆前期那些描写雯雯以及类似雯雯的作品,仿佛在向我们展示:个体生命是如何在无谓的历史纷争和琐碎的人生烦恼中流逝的,历史风云和人生烦恼又是如何打磨、消蚀个体生命的。固然,王安忆也写生命的温馨和幻梦(如《雨,沙沙沙》),写生命的滋润和瞬间辉煌(如性爱“三恋”),但更多的无疑是一种无奈、一种困惑、一种生命渐进而无所适从的烦恼。这一切,既带着作家的切肤之感,而令读者感到心灵微动,又在某种程度上烛照了历史的噪杂和虚空。作为以写作为生命存在方式的作家,她不能无所凭依,她要寻求生命存在的精神依托。从空间而言,作者一会儿城市一会儿农村,主人公的频频移位所带来的是人生的漂泊感,这同样是由于精神无所依存带来的空间移位后的不适与困惑,而空间不定与飘浮又加重了作家创作的心理危机。好在王安忆是一个有进取心、勇于开拓前进的作家,在80年代中后期到90年代的创作中,她开始有意识地拓展自己的小说时空。这种拓展,也是从纵横(时空)两个层面进行的。

从横向来讲,王安忆不断扩大自己的生活范围,描写自己直接生活经历以外的东西,如描写都市街巷里弄的“世俗”生活(如《好妈妈》,谢伯伯,小妹阿姨

和妮妮》、《一千零一弄》、《海上繁华梦》等),描写发生在香港的“情与爱”(《香港的情与爱》),写上辈人“叔叔的故事”及“文革轶事”。(《叔叔的故事》、《文革轶事》)这种开拓尽管曾获得过叫好,有的作品还得过奖,但由于与作家曾有的生活经历和情感体验太“隔”而显得浮泛,就人性表现的深度而言,远不如她的“三恋”等作品。不过值得珍视的是她新近的长篇小说《长恨歌》。依然是那种流水般的叙述语调、叙述节奏,依然表达的是生命流逝的惶惑,但王琦瑶的世界对王安忆而言不仅有时间上的错位,更有空间上的陌生,王安忆以令人惊讶的从容冷漠、老到的笔触为我们描画了一幅以前不曾有过的“海上繁华梦”。一个艳丽而富有传奇的故事。小说完全可以写得如花似锦、烈火烹油、动人心魄,然而作者却在从容的叙述中滤尽了人生浮躁、都市繁华,最后连王琦瑶的死都写得异常平静。这是王安忆“流年似水”小说的集大成,也是她用生命点燃不熟悉题材的一个辉煌的果实,也许王安忆在王琦瑶身上完成了自己,写完了“雯雯”的路。

王安忆的拓展时空,从纵向而言,是沿着时间之维追溯自己的家族历史。在《伤心太平洋》和《纪实与虚构》中,通过资料的考证、典籍、史册的查询、历史古迹的寻访等“纪实”材料为我们“虚构”了一个父系和母系的完整的家族神话,我们看到了一个家族从无到有、从盛到衰的生生不息的完整的生命过程。用王安忆的话说:她“创造”了一个世界,建立了一个“纸上的时空”从而拓宽了“我”的人生关系。正如我们前面分析的,这种“创造”的心理动机来自于对空幻感、漂泊感所带来的危机的抵制与克服。如果说《小鲍庄》、《大刘庄》等“寻根”小说是寻找民族生存之根的话,那么《伤心太平洋》、《纪实与虚构》就是王安忆寻找自己的生命之根。对此,王安忆有许多论述,她说:“世界是时间的流程,生命是这流程中的一段,生命与生命在流程中偶尔碰撞却必然分离,这便是所有痛楚之感的所在。”她还说:“人的生命的过程其实就是一个损失与消耗的过程,人总是有意识或无意识地用创造来同这损失平衡……”。因此,为了“平衡”自己,为了弥补自己心理的虚空,王安忆的办法是:“我只能为自己虚拟一部历史,再虚拟一张网似的社会关系图画。”^②应该说比起王安忆前期那些以倾诉为主的小说来,后期这些以“创造”为写作追求的小说,对生命本质的表现,更具穿透力。

人的一生是一个永远伴随着生命体验的过程,艺术来自于体验,并且是体验的集中表现。一部好的小说,不仅能再现社会的时代风云,更是对丰富人性

的艺术展示;它不仅融注着作者的全部生命感受和体验,而且也诱发着读者的体验激情,使他们带着泪和笑去感受生命,思考人生。一部好的小说,对现实生活的真实反映和对生命现象的审美超越应是统一的。换言之,在那瞬间永恒、超绝时空的心灵颤动之中,总是浸透着感性个性的现实遭遇和生命憧憬。然而在具体的艺术创作实践中,对原生态的现实生活的描绘和对人性的形而上超越,又常常产生龃龉。考察王安忆的创作历程,我们会发现,当她立足于既有的“生活根据地”,沉入一己的生命体验,编织似水流年的心理画卷时,她潇洒自如、神情毕现,现实时空相对狭窄,精神的空間被无限放大,但由于过多地滤去了人间烟火味,使作品的社会价值相对弱化;而当作者想方设法走向生活的广阔天地,多方位、多角度地摄取生活时,作品的境界与社会意义固然加大了,但却弱化了生命、对人性的感性把握和深度开掘。这无疑是在创作的悖论,就如同是作家在自己的时空背景上荡秋千,当她远离大地,荡高自己时,视域开阔,境界深远,但却少了真切感;反之,当她贴近自己的生活基地,絮絮叨叨陈述自己的生命体验时,作品

又因视域的狭窄而少了“大气”。如何克服二者的矛盾,使之达到完美的统一,该是王安忆今后创作要解决的实践难题。

①詹姆斯:《小说的艺术》,见《美国作家论文学》,三联书店,1984年。

②戴·赫·劳伦斯:《道德和长篇小说》,见《二十世纪文学评论》(上册),上海译文出版社,1987年。

③齐红、林舟《王安忆访谈》,《作家》1995年第10期。

④王安忆:《乘火车旅行》,第96页,中国华侨出版社,1995年。

⑤格·巴·查希里扬:《银幕的造型世界》,第27页,中国电影出版社,1982年。

⑥王安忆:《乘火车旅行》,第101页,中国华侨出版社,1995年。

⑦王安忆:《乘火车旅行》第6、91、101页,中国华侨出版社,1995年。

时代性的学风

陈少明在“等待刺猬”一文(《开放时代》97年9~10月号)中认为:借用“狐狸知道很多的事,刺猬则知道一件大事”这则洋典故,来概括中国20世纪思想学术的特征,可以称之为“刺猬得势”。从狐狸的眼界看,刺猬的问题是胃口太大,由于对象的范围广泛,论断只能较抽象,易造成空疏而不精确。而狐狸喜欢小,大事化小,做起来更具体。譬如比较起来,胡适象狐狸,自然不成系统,而熊十力、冯友兰均似刺猬。但刺猬得势的时代并未因此诞生出有广泛持久影响的思想学术体系。以至于每一代人在探讨所面临的重大问题时,都不是非得以前辈的讨论为起点不可。我们所需要的体系都是引进的,多数来自盛产刺猬的德国。刺猬得势的学风有其深刻的思想史背景,19世纪以来社会危机的刺激,价值转换的渴望,是思想学术对社会历史问题追求总体性解释的根本原因。“五四”时代“问题与主义”的论战,体现了刺猬领先的历史情势。到了本世纪末,社会转型所需的价值体系建设仍未完成,因此,准确一点说,我们仍是处在等待刺猬的时代。

40位作家的答问

在97年出版的法国《读书》杂志上,刊登了40

位法语作家应征答问的文字。这次征文的题目有两个:一、“依你之见,20世纪最重大的文学事件是什么?”二、“20世纪最无意义的文学事件是什么?”答问的40位作家,全都为当前在法语文坛声名卓著的作家,他们的回答,可视为是法国文化界对本世纪法语文学乃至世界文学的一种总结。

其中部分人认为“电影和电视对文学产生的影响”是重大的。指出:“作家们的视角受到镜头的培养和歪曲;读者的习惯和期望也随之发生了动摇;虚构与遐想的支配让位于铺天盖地的图像”。

有几位认为,乔伊斯《尤利西斯》的发表,应被看作本世纪最重大的文学事件。有一人提出的是《芬尼根的守灵》。

一些人认为是普鲁斯特《追忆逝水年华》的发表,“它对法语的重要性,相当于弗洛伊德的作品之于德语,乔伊斯作品之于英语”。

还有几位把票投给塞林纳的《漫漫长夜之游》。

其它的意见有:价格便宜的袖珍书的印行。超现实主义。拉美爆炸文学。弗洛伊德理论的传播。人类登月。妇女运动。

至于最无意义的文学事件,不少人提及:文学奖、文学批评、新小说。

(摘自《世界文学》97/6“世界文艺动态”)