

| 田中禾评论小辑 |

特殊的现场

——评田中禾的两部近作

陈众议

历史作为一个哲学问题由来已久，是谓历史哲学；历史作为一个文学问题，同样源远流长；而且雷同的是，历史哲学的主要任务是如何认识过去、瞻望未来，文学亦然。无非是前者取法理性，为探寻规律而孜孜以求；后者却往往取法感性，以抒发个人性情，包括价值判断和审美取向为主要指向。从这个意义上说，一切演义和历史小说的界限从来都是极其模糊的。好在文学家的职责并不在于探讨历史规律及其必然性，我们也无需像汤因比那样对当代西方社会是否也将陷入宿命般的周期率进行不厌其烦的解析（尽管他大抵采取了否定性答案^①），但我们是否相信他的判断则完全是另一回事。试想人类从两河流域文明到古埃及、古印度和古希腊-罗马，甚或古玛雅，都无可奈何地盛极而衰。整体上看，中华文明原本也许可以是个例外，但这个例外却被西方列强生生改写，于是我们也便有了惨痛的教训和一段十分灰暗的近代史。而它分明是中国现代史的前夜。

我之所以绕这么一个弯，目的是要证明田中禾先生关于中国现代史的书写不仅有效，

而且精彩；其次是他对西方现当代文论和文学实践的一个重要判断与逆向选择是多么值得我们思考和尊重。先说后者，田先生在艺术随笔集《同石斋札记·声色六章》初稿中说：“《英雄》的启迪在于‘形式即内容’这个艺术主张的不攻自破。我一直信奉这个主张，以为语言即思维，形式即内容。……我知道自己错了。语言可以华而不实，形式也能以华丽掩盖空虚和谬误。”针对某些所谓的“大片”，田先生三言两语解构和颠覆了“形式即内容”这个经典的现代主义和形式主义定律。同时，他对现代主义以来形式至上的去人物化倾向给出了自己的反诘和特有的审美向度：重新确立以主人公为核心的写作路径和大处着眼、小处入手，使风格臻于化境的创作方法。

倘使我们稍加回顾，那么绝对不难发现，无论中外，现当代文学的一个重要阙如便是令人难忘的人物形象（即或有人不屑于用典型性格来加以概括和言说）。然而，只要我们读过《模糊》，就不会忘记这个二哥。他“二”就“二”在混沌中有自己的想法、说法和活

法。也就是说，在混沌中，他是清醒的。然而，他不是传统意义上的英雄豪杰，更不是帝王将相，但足可在当代文学经典人物长廊中占有一席之地，一如现代文学家族中的阿Q或祥林嫂、骆驼祥子或虎妞等。而在当代文学的人物谱系中，我们却很难列数出几个过目不忘、耳熟能详的人物形象。田先生笔下的模糊绝对算是一个：他高挑的身材、分明的轮廓，内心桀骜不驯，且又如此充满文学情怀，以至于多少有点儿“不谙世事”。因此，套用王小波的话说，他的这一个小人物是被迫沉默而又不甘沉默的大多数，可惜王小波没能留下这样的人物形象，那怕是象征性的。而田先生做到了。他关于中国现代史的书写，在长篇小说《十七岁》和《模糊》中更是达到了令人欣喜的审美境界。

一

首先，我不妨用常识说话。在经历了形形色色的现代主义和后现代主义之后，也许是时候正本清源了：拨开虚无，回到常识，因为只有常识才最接近真理。当然，这并不否认守正创新，因为常识也是在悄无声息的与时俱进和披沙拣金中成为常识的。这自然决不意味着排中律。

从形式的角度看，《模糊》和《十七岁》两部小说本属一体。它们犹如俄罗斯套娃或中国套盒里的大娃与小娃、外盒与内盒，在十七岁这个貌似简单的年龄纵断面上镶嵌了若干个十七，同时又将这些不尽相同的十七前后左右自由挪移，纵横捭阖，行当所行，止当所止。而那个绰号“模糊”的二哥，恰是小说《十七岁》中叙事者“我”有意从略

的那一个十七岁。惟其如此，才有了小说《模糊》，并且它是以有关主人公二哥“模糊”的佚名书稿作为主体的，虚构与真实水乳交融。形式和机巧如盐入水，化于无形！

其次，田先生的这一个十七岁可不仅仅是一个符号，一种比喻，或者一抹艺术象征，它的确也是深彻的内容。如果传统西洋人大概率地将十五岁定格为人生的一个节点，那么在我们的传统中它兴许就是十七岁。盖因他们十六岁行成人礼，而我们通常是十八岁行成人礼。如此算来，我们的十七岁，犹如他们的十五岁，显然是在个人将成年未成年之际。这也是为何维特不是少年而是青年的原由^②。屈为比附，梁启超言下作为少年的能指，则大抵也是以十八岁以下的未成年人为所指的。

“少年强，则中国强”。多么豪壮，多么激情澎湃！梁启超没有说错，错的是田先生笔下的这些看似有罪，实则无辜的少年。他们不强，他们是羔羊，在风起云涌的时代大潮中，他们是那么身不由己，那么无能为力。叙事者不能不给予由衷的同情，哪怕是对那些背叛和戕害过“亲人”，譬如二哥“模糊”的女人，那个移情别恋的六儿：

她把离婚的责任推给张书铭（叙事者的二哥——引者注），这一点我能理解。我知道她需要一个谎言对孩子有所交代……^③

更有甚者，叙事者甚至原谅或基本原谅了那个揭发二哥“模糊”张书铭的第一任嫂子李梅，尽管曾几何时这个女人为了“进步”或从众，不惜反目构陷丈夫，并当众宣布与其离婚，使原本已然跌入另册（或者冷册）

的模糊的命途雪上加霜。此后，由于身份特殊，模糊接连遭受意料之外、“情理”之中的打击和身心摧残，直至在姗姗来迟的平反后像模糊烟一样消散，并彻底从人间蒸发。它既是历史，也是文学；既是时代社会的镜像，也是个人心灵的艺术外化。田先生对此寄予无限情愫，这也是他对于亲情、爱情、友情和文学的既平和又奇崛的想象。我相信其中有真实，也有虚构；有悲悯，也有隐忍，其背后则是强烈的人道主义精神。田先生的这两部小说感动了我。它们举重若轻、此处无声胜有声地娓娓道来和自由切换，改变了一般历史小说和人物传记的套路，借用经纬概念，它们在人物故事的历时和共时中编织出一幅幅哀而不伤、怒而不谤的生活和艺术双重透视画面。

二

此外，同样是囿于蜂拥而至的种种主义，我们似乎陌生了《文心雕龙》或《诗品》，久违了自己的审美传统。但是，田先生没有忘却，他和这些伟大的传统一直历史地在场。它便是久违的风格。刘勰在《体性》中对风格进行了双向界定：体即体征，性即性情。它们既指向作家特殊的语言方式，同时也是对作家性情和作品文体（包括结构、机巧和语言在内的大文体）的特殊指认。在描写十七岁的母亲时他这样写道：

如果不是南阁街姓田的木匠去世，他的女儿正当婚龄没找到婆家；如果不是因为牌坊街的灯笼匠答应给我的外祖母买头驴子，我母亲这个木匠的女儿就不会嫁给他，侂子营对于我也就毫不相干，我会根本不知道世

界上有这么个小村；这小村也根本不知道世界上有我这个人。侂子营变成我生命中的一个世界，完全是因为外祖父去世了，外祖母需要一头驴子。外祖母有了一头驴，舅父、舅母就能继续开他们的磨房，继续卖蒸馍。我母亲为了换这头驴，嫁给了牌坊街的灯笼匠，灯笼匠出生在侂子营张家，我就成了张家的后代，我的孩子们也成了张家的后代，侂子营对于我和我的孩子，不再是地球上的一个普通的村庄，它成了我的家族血脉的渊源^④。

这种貌似平直的语言已经蕴含了若干闪回：时序倒转。而其中的意识流之所以并不艰涩，大抵是因为作者有意省略了现代主义以降小说语言刻意设置漩涡与暗礁的通行做法，从而举重若轻地化解了我们见怪不怪又每每大惊小怪的叙事困顿和表征危机。至于其他现代小说机巧，如时空叠加、视角转换，等等，恰是在作家行云流水般不动声色的太极中藏匿了锋芒。所谓无招胜有招，皆因他的这些招数超越了为创新而创新的标新立异。由是，我们很难套用某某主义或五花八门的“身份”“身体”“创伤”“性别”“时间”“空间”等加以简单嵌套与涵括。

主人公“我”十七岁时，父亲去世了，“母亲倾力为他办丧事，为他使用了最好的柏木棺材，在1958年掘坟运动中成为首选目标。我母亲让我大哥从郑州赶回去，希望他能找县里的领导讲讲情，保住父亲的坟墓，结果未能如愿。父亲像所有坟墓里的有产者一样，被赶出棺材，抖乱尸骨；外祖父却完好无损地安然睡他的大觉。”是年，叙事者“我”

的大姐已经离世。她的去世完全是因为生不逢时。于是，交叠的命运在如此不同的历史情境中化合：

我常想，如果大姐早二十年出世，她就是母亲。在一个穷困潦倒的木匠家中，不但没有英文课本，童子军领巾，甚至连一本书、一支笔也不曾见过，她所能够享受到的母亲的疼爱，只是让她把脚裹好，将来不至于嫁不出去。母亲的傲气，使她赌出一口气给家里换了一头驴；大姐的傲气，却因为要嫁给一个自己不爱的人，而忧忿辞世。两种生命方式的价值意义同样重大，我不知道该如何做出评判。

如果她生活在七十年代，上山下乡，唱样板戏、语录歌，有“朗里夫契尔曼毛，朗朗来复！”这一句英语就足够用，一切不是很简单吗？如果是那样，她也就不至于把自己看得那么重要，也就不会像林黛玉那样脆弱多病，悲观厌世，没事找事地折磨自己，折磨最疼爱她的父亲和母亲。（《十七岁》）

与故事同样重要的是作者的叙事方式。就在追怀大姐的同时，他笔锋一抖，写道：“不久前，县城新修的环城路要通过我家坟地，我匆匆赶回故乡，为我的亲人们迁葬。大姐的小屋被打开，我终于见到了她。我为能亲手为她收拣骨殖——大姐留在凡尘的寄物，而感到欣慰。”这样的腾挪，在作者或叙事者是熟悉化表征，在读者却完全可能是陌生化表演。

像坟地里的每一个人一样，她的棺木早已在1958年被掘出，填进大炼钢铁的小高炉，成为跃进锣鼓声中的一缕黑烟，她散乱的尸

骨深嵌进粘稠的黄泥里。我把它们一块一块从黄胶泥中抠出，擦拭干净，装进新打的匣子。五十年岁月停驻其中，骨肢如古铜色的大理石，坚硬，光洁，依然呈现出稚嫩、娇小和精巧，大姐的孤傲永驻其中，保持不衰的气质。她仍然在一个遥远的地方读书，一个女校。她在那儿唱歌，吹箫，做操，开晚会，朗诵诗歌。被我捧在手里，放入匣子的，只是她存放在家中的纪念……

……只有我知道，大姐是个永远十七岁的女孩。（《十七岁》）

稍后，六姐（其实是二姐）也到了十七岁。这自然是作者刻意安排的情节、任意攫取的历史断章。自由中充满了章法：平行、交叠、重合，彷彿历史在今昔和阴阳之间周而复始，太极轮回。她“肯定不知道那一刻母亲心中的感受。她一整夜都没能入睡。又一个女儿在十七岁时碰上了同样的情形，母亲的不安竟然变成一个可怕的现实。六姐本是一个身体强健的女孩呀，而且她似乎没什么忧愁、烦闷、不顺心，她不应该如大姐那样在生命的开端就遭遇女儿病的威胁。”（《十七岁》）

如此等等，不一而足。

我之所以要沿着作者的思绪关注这些十七，除了说明作者风格的某些看似简单的机巧，却是为了佐证心中的一个审美向度。它不仅是作者和我这一个读者的情趣，也是18世纪一位文学大师和众多19世纪现实主义大师们的情趣。且说那位18世纪的大师叫布莱克，英国著名诗人。在他看来，文学的经典性必须建立在现时，拥抱现时、撷取现时，也便获得了永恒。这是他对约翰逊博士所

谓“一流作家写永恒人性”^⑤的一次伟大的反诘。什么叫人性？什么叫永恒的人性？有这样的东西吗^⑥？这是布莱克对约翰逊的诘问，也是我对林林总总现代主义和后现代主义文学的诘问：从一个理念或反理念的理念出发，主题先行地玩弄形式或主义，那不是文学的本真，更不是文学的原点。它们也许是作者一时冲动或某种哲学理念外化、循环的结果，非但毫不感人，而且阙如了鲜活的形象。

三

作为这些有感而发的初浅文字的结语，我要简单回答田中禾先生的中国现代史书写为什么不仅有效而且精彩这个问题。除了前面说到的人物塑造和面对历史的在场感、现场感，他的小说还是中国现代历史的一支鲜艳夺目的奇葩：绝无仅有的个性化表征。近四十年，我们很少见到如此从容不迫而又情感充沛、如此高屋建瓴而又细节毕露的历史

书写。这段历史离我们很近，它几乎就是我们，至少是我和田先生这代人的现时。惟其如此，它才格外难写，格外考验作家的格局，乃至善良程度。

同时，作为外国文学研究者，从《模糊》的佚名手稿，我自然会想起多年前马尔克斯的那份羊皮纸手稿。但不同的是前者用“模糊”彰显历史真实和人物形象，因为它是人物传记；而后者却藉“魔幻”虚化历史真实和小说现场，因为它是神话预言。

最后，我想说的是，田先生面对众所周知的历史悲剧，没有怨愤，更没有嬉笑怒骂，有的只是淡淡的忧伤和无尽的悲悯。而这远比怨愤和嬉笑怒骂更有张力。至于其风格，我姑且大胆称之为矛盾叙事，一如矛盾修辞，他的“模糊”不正是他的淡定、他的清醒？而这才是艺术，所谓“好雨知时节”“润物细无声”，大音稀声是也。

陈众议 中国社会科学院

注释：

① [英] 汤因比：《历史哲学》，刘远航编译，九州出版社 2010 年版，第 212 页。

② 卫茂平先生将《少年维特之烦恼》还原为《青年维特之烦恼》（北岳文艺出版社，2009 年版）。

③ 田中禾：《模糊》，《中国作家》2017 年 12 月，第 217 页。

④ 田中禾：《十七岁》，江苏文艺出版社 2011 年版，第 2 页。

⑤ Dr. Johnson, Johnson on Shakespeare, London: Oxford University, 1908, p.11.

⑥ [英] 威廉·布莱克：《布莱克文集》，塞尔顿《文学批评理论》，刘象愚等译，北京大学出版社 2000 年版，第 84-85 页。