



世界上威力最大的词是什么?我觉得,是“可能”。“可能”二字是开放式的。一个事实没有发生,或至少查无实据,有些人就退了,就绕开那道堵死的门,但另一些人却放出手里的“可能”,让它马踏连营地肆虐。

可能·肯定

但“可能”又是一匹劣马,驯好了不容易。像李敬泽这么一位娴熟的可能艺术家,也得经过长久的一番磨砺。在他的《青鸟故事集》里,有一篇散文《雷利亚》,其中写到明代正德年间一个从欧洲远渡重洋前来出使的葡萄牙人,名叫皮雷斯,他在广州耽搁了三年多,到1520年,才得以进入北京。正德皇帝是个出了名的“幻想帝”,嬉玩无度,早就把国事扔在了九霄云外,使团只能苦等在国宾馆,悠悠又是一年。随后正德驾崩,临死前下诏处死葡萄牙人。李敬泽写道:“中国衙门里的刽子手肯定跃跃欲试,在他们的职业生涯中,可能从来不曾砍下洋鬼子的头。”

一个“肯定”、一个“可能”(那“肯定”其实也是“可能”),说明作者有点小激动。他的想象力找到了一个突破口,不过发力是分散的,缺少重心。通过窥视中西交流史上的几个历史节点,他希望一探古人的抉择如何深深塑造了当下,但是,他自知有时“编排得过于复杂”,有时还夹带了情绪。

《雷利亚》这篇文章出自一次灵感偶得:李敬泽在另一本16世纪葡萄牙人的见闻录中发现“雷利亚”是一位女士,她称自己是皮雷斯的女儿,他的父亲没有被杀,而是被流放到今天的江苏邳县,娶了中

国妻子后生下了她。在查到这条资料后,李在一种可以想象到的心情的敦促下,打电话给他一位原籍邳县的友人:“你可知你家乡有过葡萄牙人吗?”得到否定的答复后,他又祭出了“可能”:“我放下电话,心想,未必,没准此刻朋友身上就秘密地流动着一滴淡蓝色的血,这滴血有大西洋的咸味。”

当“可能”还只能被作者拿来试身手,就像尝试一种新式兵刃那样,我看到他手忙脚乱的样子,一会儿引用古人的书本,一会儿想象古人,一会儿又要照顾到现实中老哥们儿的行止,因为他那么希望制造一种在当下、在现场与书本和想象中的古时之间来回穿越的感觉。摆弄文字的人,总免不了要有坐地日行八万里的野望。

跨越·僭越

毕竟是一颗虚构的心,最终都会奔向在信史中挖出一块自由空间的路径。何况,历史即文学,虚构从来不会乖乖立于历史门外。钱钟书曾引周亮工,推敲了一番项羽在垓下的“表现”:“垓下是何等时?虞姬死而子弟散,匹马逃亡,身迷大泽,亦何暇更作歌诗?即有作,亦谁闻之,而谁记之?”质疑成立:“吾谓此数语者,无论事之有无,应是太史公‘笔补造化’,代为传神。”此外,如聂政与严仲子的密谋,史官如何知晓的,亦是悬疑。从发生的事情到描述此事的文字,两者的关系总是两个世界之间的跨越,而不是像盖章一样,事件在纸上留下清晰准确的痕迹。

是跨越也是僭越,文字叙事僭越了蒙昧不清的事实,因此在懂文字奥妙的人眼里,一切皆可推敲。“对最熟悉的事物我们可能一无所知,就像我们对自己也常常所知不多一样。”在《静看鱼

偏僻的想象或可能的艺术



◎云也退

忙?》一篇里,李敬泽写下了这段话:《青鸟故事集》之云晴的话,他继续说:

“我们都有一颗诗心,在世界和我们之间横亘着美妙的、如云似雾的幻觉,或者胡说。”

产生了幻觉或胡说,有心“笔补造化”,遂成就这本《青鸟故事集》。不过,得等到可供使用的材料逐渐丰满,西人在华的记录开始丰富,作者才能走出《雷利亚》里那种敲石取水的勉为其难之境。尤其是19世纪上半叶的美国人威廉·亨特留下的《旧中国杂记》一书,李敬泽在《飞鸟的谱系》一篇中说,《旧中国杂记》中埋藏了许多文字事实以及事实之间的罅隙,能引起他“偏僻的想象”。

这时他已很有底气了,也有更明确的问题意识和关怀——它们在《利玛窦之钟》、《八声甘州》、《飞鸟的谱系》等篇里逐渐暴露出来。人物

的面目渐渐清晰:皮雷斯和雷利亚湮没无闻,但利玛窦和马礼逊却鼎鼎有名了,他们出于各自的目的上路,但是怀揣想象,他们在华的经历和涉华的事业,在用文字写下来之后,带有一种圣殿式的史实与虚构混合的味道,一些是他们看到的,另一些是他们认为他们看到的。

当然,更多笔所未及的地方产生了联想。想象一下,万历皇帝在见到利玛窦呈上来的自鸣钟时是怎样的心情,这心情,在广州和北京度日如年的皮雷斯可以理解吗?我们又是站在怎样一个无法拒绝的优越高度在回看历史的当局者们?一个大框架是不会错的:从惊奇、恐慌到逐渐接受和习惯,这之间势必发生巨大的错误,要有冲突和流血。

从前·后来

《利玛窦之钟》的主题,是时间,文首写道:“时间是日光下移动的阴影,是一滴一滴的水珠,是细沙长流。后来人们才听到时间的声音。”这里边的诗意源于一种并置:“从前”与“后来”的并置,两者各有各的美,不是后者取代前者、后者淘汰前者的关系。万历皇帝打开国门西方神奇的舶来品,“像一个得到新玩具的孩子,皇上惊喜地听到其中一座钟准时发出鸣响”——这是想象;“这其实也是现代计时器在中国大地上最初、决定性的鸣响”,这是事实性的断言:它比起断言正德年间刽子手没有杀过洋人的头,意义可大多了。

挟带西方的时间观,机械钟表在利玛窦后的两个世纪里进入中国人的家里,也许受阻于史料有限,它们的扩散似乎毫无阻碍,类似奥尔罕·帕慕克在《我的名字叫红》里所写的那种西方绘画冲击东方引起的精神危机,仿佛并没有出现。《八声甘州》的开头,令人精神一振,白纸黑字的“可能”又出现了:

“可能是公元1298年,一个人在热那亚描述世界——世界宽广,当你们的视线像一支箭一样坠落,当敲击大地的马蹄声终于消散,世界依然浩浩荡荡地展开。从这里向东去,一直走向东方,有沙漠、高山、森林、草原和奔腾的河,静谧如处女的湖泊……”

可能,不,应该说,李敬泽一定读过伊塔洛·卡尔维诺的《看不见的城市》,并且为它心醉了一段时间。在一条沟沉中西交流中的吉光片羽的线索建立之后,再到史料萧疏的过去发现“可能”,作家的节奏就稳健多了。热那亚的囚徒马可·波罗留下了一本天花乱坠的《行记》,引起的一波又一波、后浪追前浪的西人东游记,一直到鄂本笃追上了利玛窦,再到斯文·赫定——他命名了“丝绸之路”。被他们扔在后边的中国,堆叠上了愈来愈重的神秘色彩,被丰富的文字所记录和虚构。

将《八声甘州》与《利玛窦之钟》对读,就会意识到它们是有意安排的:与



时间的“钟表化”相对应的是空间的“地图化”;利玛窦的自鸣钟使时间被精确地度量,形成了现代时间观,自此以后,皮雷斯那样的折磨再也不可忍受,类似的,传教士南怀仁为康熙帝绘制的《坤舆万国全图》,尽管可想而知的不准确,却让中国人首次有了关于世界的空间概念,自此以后,直到今天,陆地地表的面积都在持续缩小,地球上未知的地方,就如野生物种一样越来越少。

以己之心度人,我觉得,李敬泽对此是有些烦乱的,他这几篇写得既用心又用情,因为他深知古人的抉择如何约束了自己——我们的心理时间和心理空间都是由古人给定的,我们别无选择。在《八声甘州》里,说到英国人打到家门口的道光皇帝时,李敬泽说:

“即使看过那幅地图,他对‘英吉利在哪里’也很难有清晰的概念,因为这个问题只有在特定的知识背景、特定的世界模型中才是有意义的。我们现在知道英国在哪里,是因为我们知道世界有七大洲四大洋,知道地球各个部分之间的相对位置,这是我们的常识;但对道光皇帝来说还是一片空白。他固然有一幅世界地图,但就像明朝的官僚们把利玛窦送的地图裱起来挂在客厅里一样,那不是‘知识’,是新奇的陈设。”

可能,他是在一声感慨中写下这段话的。不是感慨明清皇帝的颓废或是中国帝制的僵笨,而是叹息那道“无知之幕”的破毁。作家多么希望能有“特定的历史背景、特定的世界模型”之外的另一个选择,多么希望能够摆脱周围过剩的“常识”,回到那种知识的“空白”里去。借助文字回到“无知之幕”破毁之前,是他唯一的办法了,文字是时光机,将他载回到一百多年前,那时的中国人正面临在两种世界模型之间择一而行的时刻。

一百多年并不长,虽然被钟表加上了速,但扩散缓慢的知识又拉长了它——语言的阻隔可以是一道天堑。玄奘是伟大的求道者、旅行家,也是伟大的翻译,跋涉千山万水去沟通两种文字;现在呢?《八声甘州》后的《飞鸟的谱系》,全书中最长的一篇,写的就是在时间的钟表化、空间的地图化之外的第三种统一——语言的英语化,一个也许最让李敬泽耿耿于怀的现实(“如果你懂英语,你就属于Mankind,如果你不懂,你就还是个中国人或坦桑尼亚人”——是的,从某个年代过来的中国人,一旦想提一个犄角旮旯里的国家,下意识反应出的就是“坦桑尼亚”)。于是,他同样要回到中英两种语言初次相遇的时候,看一向麻木的中国人如何终被戳痛:钟表地图之类的“奇技淫巧”取悦他们,而爽快的字母让他们惊惶了。看看他怎样描写马礼逊撰写的《华英字典》:“这是一部神秘的书,很少有人读过它,它已被遗忘,在巨大的图书馆中,人们翻过无数的书才能接近这部书,几个面目模糊的人在昏暗的时间深处抚摸着它细腻的羊皮封面……”

到底是文化人,在想象古人对书的体验时总是自然地代入,带着款款深情。“这是世界上第一部汉英—英汉对照字典”,马礼逊博士“满怀人文主义激情,他坚信翻译的可能性,坚信不同民族、不同语言之间可以充分交流和理解”,但他背后的出资方则是东印度公司,目的是打破对华的贸易壁垒。马礼逊博士知道自己在做什么。这段描述让我想到了美国的阿波罗登月,迈出这“伟大的一小步”,目的是获得发展火箭和导弹的资金。

我们无法从两种文化的对撞中,把激情和无知、责任感和邪念分离开来。我们需要一支能包容它们的笔,它在适当的时候能够唤醒我们对陈年旧事的感觉,间接地刺激我们对生活在其中的种种常识、模型、观念的不满。在揣摩当年的古人“可能”是何感想时,书,总是一个特别可靠的铤洩之地,声音、气味、人的造型都不可追踪,枷锁在身时的体验也难以描绘,唯有书,一本确实存在或哪怕只是存在过的书,拥有友好的面目,可以让想象平安地起飞。我看,在《青鸟故事集》中,李敬泽似乎很想对亨特的《旧中国杂记》道谢,那么我也谢谢李,他的敏锐,他的控制力,还有“偏僻的想象”,重新审视了那些被宿命操控的人类行为,并且暗示了一种打破宿命的决心。

『丧时代』中的一部分

赵雷在舞台上唱了那首《30岁的女人》之后,为他引来了无数嘲讽和咒骂,几乎抵消了之前那首《成都》带来的光环。其实,他没想污蔑某个年龄段的女性,他只是唱着真实存在的普遍的焦虑。有关年龄的焦虑,处于任何一种文化之中的人们都会有,那焦虑来自于青春消逝,来自于壮志未酬,被当下的惯性裹挟着走下去是一种恐惧,而跳脱舒适区同样也是一种恐惧。而这部美剧《我们的生活》之中的主人公们的焦虑爆发于36岁生日的那一天。

凯文是个著名的肥皂剧演员,凭借着一张漂亮的脸蛋和健硕的身材,整日在浮夸的情景剧片场,卖弄着一些滑稽的动作以满足人们对无聊笑料的需求,他36岁生日当天,终于忍受不住那些低幼的桥段,在舞台上大吵大闹,由此,他基本上终结了自己的职业生涯;基因是一个奇怪的东西,父母流传下来的基因中,优质的部分几乎都被凯文占据了,而妹妹凯特却得到了另外的部分,她从小就是个胖姑娘,受尽冷眼,努力减肥但永远无果,长到36岁,严重超重的她仍然单身一人,她善解人意,开朗却敏感,生日那天,她因为自己的体重大而扭伤了脚踝,她觉得或许不能这样下去了;兰道尔是一名期货经纪人,事业有成,有着富人区的大房子,太太和两个女儿。他也是凯文和凯特的兄弟,但他是个黑人——从出生的那一天就被这个白人家庭领养。他36岁生日这一天,终于鼓起勇气敲开了一扇门,一个落魄的黑人老头出来应门。兰道尔对着他说,“你是我的亲生父亲。”

故事是从这一天展开的。

这个生日对于他们来说,像是一次决心的降临,有的决心来自于积攒已久的勇气,有的却是意外降临的运气。这部美剧从一开始就给出了一个叙事圈套,它悄无声息地叙述着另外两个人的故事——没有提示人们哪条线索是回溯,也没有提示这两个人与之前三兄妹的关系,就那么直接地描述着杰克的故事。杰克36岁这一天,妻子去医院生产。他为太太肚子里的三胞胎都已经想好了名字。其中一个孩子却不幸夭折。处于悲痛之中的杰

克和妻子,突然看到旁边一位消防员送来了一名被遗弃的黑人婴儿。他们觉得这像是天赐的礼物,很快就办理了收养手续。直到此时,那个叙事圈套才被自然地解开——杰克夫妇就是三兄妹的父母。

这是有关两代人的故事,父母那一辈在36岁得到了这些孩子,狂喜和欣慰之余也开始被琐碎折磨,他们试着一点点处理这些生活里温馨的麻烦和甜蜜的重担,试着和生活这个庞然大物交手,而多年之后,这些孩子长大成人,到了36岁的当口,也纷纷开始了属于自己的探索。

这是一个“丧文化”横行的时代,比如被称为“史上最丧动画”的《马男波杰克》,比如那部引发无数年轻人唏嘘的《伦敦生活》都依靠着对于难以名状的沮丧和无力感的准确把握征服了剧迷,从这个意义上说,《我们的生活》格格不入。它平实、琐碎、温暖又治愈,乃至从第一集播出开始就被一些人称为“鸡汤”。但谁都知道,这哪里是鸡汤呢?这几乎是真实生活的镜像,就像那些“丧剧”准确把握了生活中一部分凋敝又无奈的气质,这部来自NBC的美剧也同样折射着色谱中的另外光亮的部分。

说到底,这个故事之所以牵动人心,是因为它讲述了“寻找”。喜剧演员凯文放弃了日复一日扮演一个无脑的帅哥,决定去洛杉矶去住纽约,他想进入戏剧圈,做点真正的艺术;凯特仍然在寻找爱情,而且也终于遇到了那个男人——一个同样的胖男人。他不要求她吃那些生菜叶和减肥奶昔,他会带着她在大庭广众之下跳舞;而兰道尔终于找到了自己的父亲,他原本想质问甚至报复那个男人,但发现他一生窘迫,并且患了癌症之后,他决定把他接到自己的家里。有人寻找梦想,有人寻找爱情,有人寻找身份。他们都因为处于焦虑和困惑之中,所以才开始了寻找。寻找的过程当然会遭遇挫败,凯文缺乏演技,被纽约的艺术家嫌弃;凯特时而自信时而自卑,在感情面前进退维谷;兰道尔带着穿着破烂的生父走在那个富人的街区,迎接着所有鄙夷的打量,而他们知道自己必须去寻找,那种内在的冲动难以被外人理解,但那是他们化解内在焦虑的武器,那个过程本身已经足够美妙。



◎杨时勋