北京青年报 BEIJING YOUTH DAILY

小说的价值不是严整的逻辑，而是感受被打动的那一瞬

◎唐山

“村上的小说创作有那么一点像是组装汽车。至于发动机……齐泽克写过一本名为《不敢问希区柯克的，就问拉康吧》的书，旨在从拉康的精神分析中找到解读希区柯克电影的密码。那么同样，我们或许也可以说，不敢问村上春树的，就去问坎贝尔吧。”翻开张悦然的《顿悟的时刻》，许多话让人久久玩味，也包括这句。

在汉语阅读圈中，约瑟夫·坎贝尔算不上家喻户晓，他被《星球大战》的导演卢卡斯奉为精神导师，此外，还是《达·芬奇密码》中符号学家的原型。

坎贝尔开创性地提出：科学与神话并不冲突，科学就来自神话中的萨满精神，科学家像萨满猎人一样，在好奇心驱使下，不断向未知探索。他说：“人类对自身必死性的认识，以及超越死亡的愿望，是神话产生的原动力。”

这意味着，现代人同样需要神话，我们的人生仍是一部探险史，我们都正在心中写着自己的英雄史。

用坎贝尔来理解村上春树，有些出人意料。但很好地解释了，为什么村上的小说彼此雷同、格局有限，却赢得如此多的读者共鸣——它们本来就是印刷版的西部片，是发生在地球上的《星球大战》。读者们愿意跟着村上春树，去按摩心中的英雄梦。

这种顿悟式的文艺评论，精彩到令人拍案。

“科学”压倒一切，文学必须投降

文艺评论有两种，一种是学者式的，一种是作家式的。前者重逻辑，通过严谨分析，得出“规律性认识”，然后用它约束创作。后者则重感悟，试图告诉读者，作者为什么如此写、如此写的好处等。

比如金圣叹在评《水浒传》时，称：“只是写人粗卤处，便有许多写法。如鲁达粗卤是性急，史进粗卤是少年任气，李逵粗卤是蛮，武松粗卤是豪杰不受羁勒，阮小七粗卤是悲愤无说处，焦挺粗卤是气质不好。”

分不清这些“粗卤”的区别，就会像某位著名学者那样，用“游民精神”一语以蔽之。其实，他们有的是下层军官，有的是公子哥，有的是相扑世家……并不全是“游民”。为否定暴力，便纠缠于身份、文化等，让现代文艺评论家在见识上，反不如金圣叹的“官逼民反，乱自上作”。

遗憾的是，在今天，学者式文艺评论彻底压倒了作家式文艺评论。

一方面，作家式文艺评论以点评为主，不成体系，有注比文长、褒贬由己等缺陷。

另一方面，学者式文艺评论清晰易懂，通过学科建设，形成了学术传统和专业人群，似乎更“科学”。在“科学”压倒一切的时代，文学必须投降。所以“中文系的目标不是培养作家，而是培养学者”。

随着学者式文艺评论占据几乎全部话语权，作家写文艺评论便就成了费力不讨好的事。谁敢尝试，就会被讥讽为“不专业”“写写个人感受而已”“分不清读后感与文艺评论的区别”，俨然是文艺评论界的马保国。

弗洛伊德为什么把鸟当成秃鹫

可问题是，学者式文艺评论所标榜的“科学”真是科学吗？

事实是，学者们操持的绝大多数文艺理论是无效的，既没帮助读者更好理解作品，也没推动创作繁荣，不过是嫁接其他学科的既有理论而已。这些学科经多年积累，体系完整度较高，但真的适合解释文学吗？还是只负责提供逻辑自洽的快感？

学者张江在《当代西方文论若干问题辨识》中指出：许多文艺理论是为理论而理论。

比如弗洛伊德在研究达·芬奇时，抓住其日记中有“我忆起一件很早的往事，当我还在摇篮里的时候，一只秃鹫向我飞来，它用尾巴撞开了我的嘴，并且还多次撞我的嘴唇”这么一句话，根据“在古埃及的象形文字中，秃鹫的画像代表着母亲”。且达·芬奇一出生便失去父爱，于是，便“合理”论证出：达·芬奇有严重的恋母情结，而秃鹫尾巴象征着母亲的乳房，说明达·芬奇还有“待母哺乳的幻想”。于是，弗洛伊德为自己的心理学解释体系又找到了又一个有力的旁证。

然而，很快有学者指出，弗洛伊德依照的是达·芬奇日记，是德译本，其中有严重误译，达·芬奇在回忆中看到的不是“秃鹫”，而是一种普通的小鸟，毫无“母亲”的意味。

弗洛伊德曾对大量文艺创作进行过分析，但都是为了证明自己理论正确，这些分析在艺术上价值很低，却被视为经典。

比如弗洛伊德认为，幼年达·芬奇曾有两位母亲，因此拥有双份恋母情结，名画《蒙娜丽莎》呈现的是两位女性的面貌，所以才显得异常神秘。在理论上，似乎很完美，但这种分析对今后创作又有什么价值呢？

不好看的文论，不如不写

不知为什么，似乎从没人反问过：文艺评论“不专业”有什么不好？文艺评论为什么不能写个人感受？为什么非要分清读后感和文艺评论？文艺评论与文学创作一样，“好看”才是王道，如果不“好看”，何必写出来？

在《顿悟的时刻》中，至少有两点非常“好看”：

首先，作者对“情感支点”透辟分析。

在“理性即一切”的时代中，“情感支点”犹如爱、尊重、沉醉等，正日益空洞化——人人似乎都知道它，却又说不出是什么，更少有人真正坚守它。毁灭、挫折、伤害作为生命体验，正远离现代人。而经过趋利避害的格式化后，书中这样的话就是振聋发聩的：“很多时候，狭隘比包容更有力量，因为狭隘是激烈的，包容是温柔的。狭隘可以确立信仰，而包容却令人陷入怀疑和虚无。”

太多好小说指向毁灭，对此，学者往往喜欢扣上诲淫诲盗的帽子。某位著名学者不喜欢《活着》，竟然是其中人物灵魂不够“荡漾”。俨然个个都是“高大全”，才是好小说。相比之下，《顿悟的时刻》至少更亲切一点：“那种自我毁灭中所蕴藏的激情与能量，竟然是被我暗暗肯定的……当你理解、同情和接纳了那些违背社会规范的人物时，你会感到一种道德压迫。”

其次，人类热爱情节的冲突，源于我们需要那种仪式。

“生活不是故事”，这是常见的遁词。许多读者以此否定小说的价值，认为小说会让心灵幼稚化。许多作者也以此作为非线性叙事的借口，指责线性叙事虚假。

在学者式文艺评论中，这样的争论永远不会有结果，因为它的前提不来自真实的阅读体验，而是对“什么是文学”的架空讨论。当“文学就是形式”被当成定律时，那么，“怎么写都行”也就拥有了合法性。

更愿接受《顿悟的时刻》中的理解：越是短篇，对线性叙事的依赖越强，即使是长篇，也要看结构，短长篇因线索少，更重视结尾，超长篇因线索多，结尾可以开放式。这是真正创作者才有的感受。

也许，“小说是否需要故事”本来就是伪问题。人类热爱故事，因为它是一种仪式，通过故事，阅读者的精神得到超越。小说当然可以创造出新的仪式来，但只能通过体验获得。

文论不应给读者“貌似的博学”

从社会资源分配看，专家式文艺评论拥有压倒性优势，从佳作数量看，还是作家式文艺评论更胜一筹。不论是福斯坦的《小说艺术面面观》，还是纳博科夫的《文学讲稿》，都被视为文艺评论史上的不朽之作。

究其原因，在于作家式文艺评论更能将读者带到创作第一线，其中提供的是真经验，而非“貌似的博学”。

在《顿悟的时刻》中，几次提到波拉尼奥的《2666》、弗兰茨的《自由》等，它们的汉译本问世时间不长，在专家式文艺评论中，应属“尚未完成经典化”，而在《顿悟的时刻》中，作者将《2666》与《战争与和平》对读，让人耳目一新。至于安妮·普鲁的《近距离》、克莱尔·吉根的《南极》、特雷弗的《三人行》等，均是当代作家的创作，其中呈现出比卡夫卡、米兰·昆德拉等经典作家更鲜活的语境。

事实是，文学的经典性未必是面面俱到、集大成者，原创性也许更重要。所有名著都有瑕疵，关键看它能否拓展人类的精神边疆。最坏的情况，莫过于以夯实基础为名，养上无数不会创作的食客，通过反复阐释旧经典，使它看上去似乎毫无缺陷、处处极致。直到抬头时，才发现又落后于世界潮流几十年。

小说的价值不是严整的逻辑，不是接受训斥，而是感受被打动的那一瞬间：突然意识到自我与熟悉的一切突然断裂，无论怎样努力，也解释不了其中原因……这才是真正的小说时刻，也是真正的顿悟时刻。

“不管我们是叫它索菲亚，还是玛丽，或者朱迪，它都在那里耸立着，而且毫不介意。说到底，荣誉和人生一样，也许都是一场幻影。”从《顿悟的时刻》中，随手翻出这样的句子，实在比读十本学者式文艺评论更有趣味。

托卡尔丘克说：“我们应该相信碎片”

◎周思

“我很高兴文学出色地保留了所有怪诞、幻想、挑衅、滑稽和疯狂的权利。”波兰作家托卡尔丘克在2019年的诺贝尔文学奖获奖词中这样说。她从上世纪90年代开始的写作便一直如此——讲述着超越惯常法则的宇宙轨道，隐蔽在平凡生活中的神秘经验。“怪诞”是她用文字所捍卫的权利，也是她引领着我们去观看世界的一种必需的方式，她让我们透过一面魔镜，一面由碎片黏合而成的魔镜，重新去感受原以为熟知的现实。托卡尔丘克最新的作品《怪诞故事集》正是由十块这样充满着神奇魔法的碎片组成。

《怪诞故事集》的十个故事容纳了令人惊异的广阔时空，从瑞典大洪水时代的沃伦，到现代的中国，再到未来地球上某个地方。与其说这些故事是在糅合神话、传奇与科幻，不如说是在打破商业化的文学分类之间的界限。而托卡尔丘克做这种尝试更深层的动因在于，她希望以一种新的叙述形式发掘现实的“某种基础的、有意义的深层结构”。这对于文学创作来说是一个根本性的问题，也是最具挑战性的问题。米兰·昆德拉在《寻找失去的现在》一文中直言“现在——作为需要研究现象的、作为结构的具体的现在——对我们而言是一个陌生的行星；我们既不知道如何把它存于我们的记忆中，也不知道如何以想象力来重建它”。托卡尔丘克寻找“现在”的方式则正是经由幽深曲折的记忆与天马行空的想象，换言之，她在《怪诞故事集》中漫游远古与未来的过程中捕捉着“现在”。

以《万圣山》这篇为例，这个故事本身就有着很长的时间跨度。主人公是一名科研工作者，她到万圣山去做一组针对青少年的研究，根据某种测试来预测孩子们的未来，但她并不知道这项研究的最终目的。研究期间，她住在山间的修道院里，修女们带她看了存放在修道院里的类似木乃伊的圣徒尸体，并给她详细讲述了17世纪圣徒们殉教的传说。这两条看似无关的线索最终被主人公破案般联系了起来，她发现这些无父无母的孩子的实验编号正与那些圣徒的名字对应，孩子们其实是圣徒的克隆版本。托卡尔丘克以悬置道德评判的态度完成她的叙述，在这个耸人听闻的实验之外，她还讲述了一段修女在印度旅行的经历。修女听说印度是地球上唯一仍然保留着圣洁的地方，而她在圣牛的墓地看到的是却一片恐怖的景象，到处都是卷曲、腐化的塑料袋、橡皮筋、杯子等等。因为牛的身体被别的动物吃掉，剩下的只有无法被任何有机消化液处理的人类化工产品。修女祈求上帝的原谅，因为她无法看到任何圣洁，只看到一个机械的、生物的世界，遵循着愚蠢又无力的既定秩序。

这段插曲看起来只是闲笔，但它其实是组成这篇小说的一个重要侧面。它描摹了我们生存的现代世界被人造垃圾充斥，这样的环境问题最终挑战了人类信仰的底线，成为难以救赎的精神痛苦。圣徒的故事、关于孩子的测试和印度的片段像是三棱镜，构成了过去、未来与现在的镜面。克隆实验的潜在动因植根于现代人类无法摆脱的痛苦，他们渴望从重生的圣徒身上获得拯救。这也就是为何在小说结尾，身患绝症的主人公让孩子把手放在她的心口，并说那是她最需要的地方，这告诉了我们她的病痛到底是什么，也就是现代人类的精神之病。托卡尔丘克就这样把解答现在问题的线索深埋在远古的传说中，又以未来的科技来实现过去时代的幻想。但她并没有许诺问题会被解决，只是留下了一个带有希望的开放性结局。

托卡尔丘克也将对时间的思索聚焦在一个人对岁月流逝的感受上。比如简短的故事《旅客》就暗含玄机。一个人讲述了他幼年时的恐惧，他不害怕姐姐讲的鬼怪故事，而是害怕自己房间中的一个灰暗的人影。成年后他渐渐忘记了这一切，直到不知不觉过了六十岁，在一个疲惫的夜晚，他在窗前又一次看到了熟悉的身影。这似乎是一个恐惧重现的故事，然而它真正的含义却在他认出了这个人的时候浮现。“窗外的黑暗使得窗户暂时变成了一面镜子”，他明白了那身影就是此时苍老的自己。所以这个故事以两句耐人寻味的话结尾，一句是“外部世界其实是安全的”，另一句是“你所看到的人，并不会因你看到而存在，他存在着，是因为他在看着你”。

托卡尔丘克在这篇小说里设置了一种时间的折叠，主人公在幼年时看到了衰老的自己，他的恐惧指向的既可以说是自我，也可以说是衰老。而那个衰老的人看向年幼的自己又构成了一重视角，故事虽然以从过去到现在的时序进行，但它的时间观更像是平铺的空间，透过一面镜子便能穿越时间，在回望自己的童年时也是一种在场的现在时。

《接缝》则更多地讲述了一个人年老后与现实的格格不入。主人公忽然感到生活中的一切事物都发生了改变，那个他记忆中的世界一去不复返。只有他觉得袜子不应该有一条从脚趾到后脚跟再到松紧口的接缝，圆珠笔的颜色该是蓝色，邮票是方的等等，这些数不清的细节却无人理解。文中有个情节是当他把报纸扔进垃圾堆，他突然感到这是在丢掉自己的一部分生命，切断了自己的时间和过去，他踮起脚尖拼命朝里面看，试图找回它们，但它们已经消失在了黑暗的深处。托卡尔丘克在这篇故事里讲述了一种令人绝望的孤独，主人公说着“这个世界变了，我们抓不住它”，但他也无法停留在过去。他仿佛被随意丢掷在了时间的空隙中，也因此掉落在了世界的黑暗缝隙里。这是衰老带给人类的不可避免的处境，还是现代社会加速的节奏带来的绝望？托卡尔丘克只能在小说中为主人公按下时间的暂停键，让他沉入安详的睡眠。

托卡尔丘克说：“我们应该相信碎片，因为碎片创造了能够在许多维度上以更复杂的方式描述更多事物的星群。我们的故事可以以无限的方式相互参照，故事里的主人公们会进入彼此的故事之中，建立联系。”这是她捕捉我们共同存在的现实世界的方式，也是我们阅读这本《怪诞故事集》最好的方式。

下载北京头条App
让现在告诉未来

编辑/罗皓菱 美编/冼莉 责校/杨波