



理解荒诞



陈众议

我是哪年哪月哪日认识阎连科的？这是我今天必须交代的一个问题。我想过无数次，摸着脑门、掰着手指脚趾一起想，可就是想不起来了。我隐约记得那是个遥远的下午，遥远得像布恩迪亚带着奥雷良诺去吉普赛人那里见识冰块。翻译家赵德明先生托人捎信说要一起聚聚。那是上世纪90年代的某个午后，我如约到新开张的风入松书店附近的一家餐馆。当时赵老师和连科已先我在座。连科不像我熟悉的作家如王蒙、郑义、莫言那么健谈，但他一口标准的河南官话和端方的中原形象给我留下了深刻的印象。我患有选择性记忆病，向来只对声形敏感。因此，我常常后悔自己选择了文学，而非美术。较之狭义美术的其他门类，文学显然要抽象得多；如果非要比附，那么也许只有音乐堪与比肩。

但是，由于一不小心选择了文学，而且是文学批评，俺只能硬着头皮让自己变得抽象一些、哲学一些。于是，俺学老前辈钱锺书、杨绛等一干先生，努力用最简洁的方式评价一个作家、一部作品。这种高度的概括能力曾在敝所的前辈学人中达到了极致。他们用个字概括一个作家，这有点像文字游戏，却不妨碍他们同时写出《谈艺录》或《管锥编》。谓予不信，姑且仿学一二：譬如他们用一个“挤”字概括鲁迅。说鲁迅的文章是挤出来的；用一个“唱”字概括郭沫若，说郭沫若的文章是唱出来的；用一个“做”字概括朱自清，说朱自清的文章是做出来的；用一个“说”字来概括巴金，谓巴金的文章是说出来的。如此等等。可能是囿于政治高压，他们大抵只取上述作家的语言风格、叙事风格，回避谈论个中意蕴、背后延异。正因为如此，我

更关心鲁迅“挤”出了什么、郭沫若“唱”出了什么、朱自清“做”出了什么、巴金“说”出了什么。我认为鲁迅挤出了“深”（深刻），郭沫若唱出“广”（广博），朱自清做出了“雅”（雅致），巴金说出了“真”（真实）。我也曾尝试用一个“学”字或“博”字概括钱锺书，谓他的作品是博览群书学出来、读出来的；如今，我姑且斗胆用一个“荤”字概括莫言，说他的小说像餐桌上的大鱼大肉，或者现代版满汉全席；用一个“素”字概括王安忆，称她像老上海的阳春面，而且基本上是不加荤油的那种；用一个“悟”字概括贾平凹，说他的作品震古烁今、参透了秦岭；用一个“醒”字概括张炜，谓他人在高原、特立独行……诸如此类，不一而足。

那么，我该用什么字来概括阎连科的作品呢？因为绞尽脑汁想不出用什么字来概括连科，我也就始终没敢参加任何有关他作品的研讨会；还是因为脑汁绞尽没想出用什么字来概括连科的作品，所以今天只能说说他的人品。

—

鉴于当今社会价值体系崩裂，说好人或善人像是一种嘲讽，显得很“Low”。而我还是希望未来自己的墓碑（如果有的话）写着“好人”二字，我渴望做个好人，尽管事实上我还不够好，是谓取法乎上罢。对于连科，既然暂时找不到准确的词儿，那么请允许我姑且先用一个“悯”字吧。这是用揣测作家意图那么老套、传统的方式来言说当代文学。但反过来看，这却是对拔起萝

卜不带泥的唯文本论的反动。后者每每表现为一大堆形式主义理论套导的自说自话,或去政治的政治、反意识形态的意识形态。

至于“悯”,不消说,它与同情、哭泣同义,却是笑的反义。

然而,“哭”字太具象,“悯”又太宽泛,因此我还得从善字说起。一如大战风车的堂吉诃德最终发现自己其实只是个善人,连科难道不也是这样一个善人吗?他改变不了世界,但他竭尽全力,哪怕粉身碎骨、肝脑涂地。《年月日》里的那个先爷、《受活》中的残疾艺人、《丁庄梦》里的丁水阳等,都有他的影子。当然那是他外化的影子;但连科不是文学世界的化外之人,更不是现实世界的化外之人。他有意使笔下人物成了既被逼无奈,又自然而然的堂吉诃德。同时,他哭天哭地哭人哭事,他的善良和悲悯有时也使他不能理解批评界、读书界的“不察”,诚如当初塞万提斯对时人的哂笑和开怀感到莫名其妙一样。一直要到德国浪漫派时期,经海涅、歌德们的点丑,人们才知道:哦,原来《堂吉诃德》是一部悲剧!其实,批评界、读书界一直跟不上连科那一日千里、一字千钧的荒诞和反讽。或者反过来说,我们已经习惯了他的荒诞和反讽。那是何等沉重的荒诞!何其强烈的反讽!想想《风雅颂》里的那个杨科,或者《四书》中的那个孩子(他管他叫“天的孩子”),又或者《日熄》里的那个念念吧!他们哪里是一个“可笑”了得?他们是悲剧性核爆中的基本原子。而连科的小说又何尝不是一枚枚当量巨的大核弹,或者一次次里氏超高的地震?!

在某个场合,连科曾经说起,像“天的孩子”这么可笑的人物,居然没有人觉得他可笑。其实,作为学者和读者,我们当然觉得他“可笑”,但我们更觉得他可悲。因为他这个孩子或者念念或者杨科或者许许多多连科笔下的人物带给我们的首先只能是泪水,至多是含泪的苦笑:他们蕴含了作者多少大悲大悯?这也是海涅等德国浪漫派教会我们的。更为重要的是,这些连科泣血般哭出来的人物不同于先爷们。如果说先爷、丁水阳、残疾艺人是被逼无奈,孩子、念念、杨科却是异化了又不知被异化的可怜虫,一如鲁迅所说的身为奴才却不知其奴才地位的十足的奴才。

说到鲁迅,我便不得不将他同连科联系在一起。想当初鲁迅遭到的批评是何等激烈。就连左翼阵营譬如创造社和太阳社的同志都嘲笑他、不理解他,说他像中

国的堂吉诃德,殊不知鲁迅就是那个时代社会的堂吉诃德。他的代表作《阿Q正传》中的“Q”不正是骑士堂吉诃德鼎鼎大名的第一个字母吗?只不过阿Q是个反面的堂吉诃德。作为插曲,顺便说一下,鲁迅在创作阿Q这个人物之前,就已经十分关注和熟识《堂吉诃德》了;早在日本留学期间,他就收集了好几种日译本。而林纾的译本《魔侠传》又是在1922年出版的。^①

但是,连科素来下手很重,重得像他所指的社会金字塔底部。历史呼啸而过,而且其加速度无可限定。往大处说,人类走出蒙昧用了几十、上百万年,农业文明也有几千、上万年,而工业文明在短短的几百年中就经历了三个阶段,且一个比一个快:从蒸汽机时代到电气化时代,再从电气化到电子化,再从电子化到智能化……如疾风刮过,相对不变的是底层地皮般存在的大多数。正因为如此,连科认为鲁迅笔下人物的灵魂没有托尔斯泰或陀思妥耶夫斯基笔下人物的灵魂那么重。^②我理解他衡量灵魂轻重的砝码和尺度——人物痛苦的程度。而且知道他这么说是有意意识的,但有时也可能是无意识的。有意识在于题材的攫取,无意识却是他的善良。他善良的无意识使他最怕面对残酷的现实,却又鬼使神差地不得不面对之,甚至有意无意地变成其中的人物,就像《炸裂志》里的“阎连科”。这是一个我们首先需要加引号的“阎连科”,其次才是那个每每与苦难人物同呼吸同命运的真实阎连科。即或他们不尽相同,那也是文学和生活的些微差别罢了。事情的奇妙就在于兹:没有人能拽着自己的小辫离开地面,也没有作家可以同自己的人物划清界限。但连科一直在试图划清界限,其终极方法便是直接用自己的名字。这听起来像悖论,却非常贴切地适用于他。譬如,他曾援引刘再复父女的话说:陀思妥耶夫斯基和曹雪芹“这两位作家虽然信仰不同,但都有一颗人世间最柔和、最善良、最仁慈的伟大心灵。这是任何知识体系都无法比拟的心灵。这两颗都是极为敏感,尤其是对人间苦难都极为敏感。陀思妥耶夫斯基被苦难抓住了灵魂,曹雪芹也被苦难抓住了灵魂。只是他们一个倾向于拥抱苦难,一个倾向于超越苦难”。^③

连科的灵魂显然同样是倾向于拥抱苦难的灵魂,但是他的小说却比《罪与罚》和《卡拉马佐夫兄弟》等更倾向于拥抱苦难,也更具悲悯色彩。他挨过饿、受过穷,不像陀氏、曹氏和鲁迅——从小养尊处优,没见过大街上无怨无仇的两个人一言不合就焦大似的“红刀

子进去白刀子出来”。从这个意义上说,阎连科无疑是当代文坛最悲壮、最激烈,也最富有牺牲精神的作家。同时,理所当然,他也是最具争议的作家。有趣的是他发明了“神实主义”这样一种避轻就重或者欲擒故纵的概念。这个概念显然是从他关于一切古今神话(“内真实”思想)演绎的,是关于世界表象的灵性概括。因此,不要以为他的小说仅仅是指涉中国现实中的灰暗部分,它们同样指向世界和人类存在的灰暗部分、残酷部分。

这种避轻就重又让我想起了大江健三郎。大江在一些作品中让自己或者“古义人”作为人物出现。如此方法在现代世界文学长廊中并不少见,但少见的是他们对社会、对世界的承诺如此决绝、如此一致。套用一句宗教箴言,那便是:“我不入地狱,谁入地狱?”

虽然历史不能假设,但文学可以。我常常在心里假设:如果当初大江选择的是阎连科,而非莫言。又当如何?无论为人为文,阎连科更像大江。他们骨子里彻底而决绝的爱国主义赋予了他们不二的选择:直面现实,拥抱苦难。尽管大江不喜欢爱国主义这个称谓,认为它有些老套(他更喜欢称自己为人道主义者);连科也一样。但有一点我和大江、和连科是一致的,那就是军国主义不反则日本必亡,一如社会腐败不治则中国必败。作为见证人,我想抖开一点花絮:当初大江应我们的邀请首访北京,除了鲁迅和他母亲钟情的郁达夫等过去的作家,心里实实的还只有高行健和郑义,见到莫言后才知道他是电影《红高粱》的原作者。于是也便勾起了他的心仪和有了日后对莫言的不遗余力的推介。

这既是题外话,也是题内话。鉴于“悯”字只能指涉他的主题、他的内容,却难以涵括他的风格,同时也为更好地说明连科的这一个“悯”字,我不得不用更多的字词加以渲染佐证:

- 一、硬;
- 二、盈;
- 三、倔;
- 四、绝。

二

先说“硬”字。连科作品之硬是当代中国小说家绝无仅有的。关于这一点,陈思和在2013年花踪文学奖

的《授奖辞》中已有表述。我只想补充一点,那便是连科的文风:“嘭的一声,司马蓝要死了。”(《日光流年》)这种坚硬的文字在《坚硬如水》中变成了“文革”腔,铿锵有力、掷地有声;在《受活》中则一半是长句子,一半是河南话,当然无论长句官话还是河南方言,都是被荒诞的苦难和苦难的荒诞用九味真火煎熬过的;在本来可以小雅大雅一回的《风雅颂》中,叙述语言依然没有那样雅致,那样从容不迫、文质彬彬;在《四书》中,人物变成了代码,而小说因为来自“四部作品”(或者手稿)而使文体各奔东西——《天的孩子》是预言体,《故道》是自语体,《罪人录》是报告体,《新西绪弗神话》是神话体;依此类推,《炸裂志》是方志体,《日熄》是梦魔体,《速求共眠》是全息体。总之是一个“硬”字,没有一唱三叹,也不事曲尽其妙,有的还是一个悲天悯人的恸哭;而他的文体契合了他的悲悯:没有那样雅致,那样从容不迫、文质彬彬。这一点前面已经说到,恕余重复。

再说“盈”字。盈者,满也。丰盈用以指涉阎连科小说的完满机巧,貌似悖谬,实则贴切,盖因它们既是机巧与题材内容的完美契合,也是指向艺术概括深度和广度的极限努力。曲为比附,他更像卡夫卡或鲁尔福,而非曹雪芹《红楼梦》般的丰腴圆满、虚实轮回。同时,机巧也可理解为叙事策略或叙事模式。他的小说,尤其是最阎连科的《日光流年》《受活》和《炸裂志》,大抵呈炸裂状,即它们犹如核弹,从一个中心(原子)裂变、起爆,向四周辐射。乍一看,这些小说散得可以,但一旦书眼(或书心)出现,一切散片便成了有机组成部分。《日光流年》的中心是男人买皮、女人卖肉,《受活》的震中是无如残疾村民“一举两得”的荒诞梦想,《炸裂志》顾名思义,是人性的炸裂、欲望的发散。他之所以如此喜欢炸裂这个词,是因为它和他一以贯之的叙事策略十分契合,同时和他执着表征的现实十分契合。他用炸裂概括呼啸而去、呼啸而来的世界,和呼啸声中被碾压、扭曲、炸裂的人性。诸如此类,余不一一。

“倔”字,谓倔强。关于这一点,我们心知肚明,几可一笔略过。连科表面上敦厚温良,内心却极其端方中正、棱角分明。他因为这个倔字被许多同行、读者误解,也因为这个倔字开罪了无数笔棍。可是,他有无数机会一走了之,但又始终坚持与国家、与民族同呼吸共患难,而且无怨无悔,只把如血的泪水一口口往肚子里咽。

“绝”字，谓决绝。一如《丁庄梦》里的丁水阳。他善良，却不能主宰自己的命运，更不能左右别人的生活，甚至对自己的子孙都无能为力。于是，他一闷棍打死了儿子。连科的决绝来自于他的敏感和锐利。所谓狗不嫌家贫，子不嫌母丑，他的善良使他对民族有一种挥之不去、刻骨铭心的挚爱。这是他勇于浇凉水、捅毒瘤的原动力所在。“生于忧患，死于安乐。”这是习总书记一直苦口婆心的教诲。而我等，也许只有谨记“天下兴亡，匹夫有责”才无愧于新时代。但是，唱赞歌容易，揭弊端难，拥抱苦难更难。而连科却义无反顾地选择了后者。

他哀其不幸，却从不“怒其不争”。这是他的宽厚，也是他对底层百姓的理解与同情。说到理解，我不能不从实招来。几十年的朋友，我欠他之多不可尽述，这里暂且列数一二：

其一，他对不同风格、不同价值取向的同行作家给予倾情的理解。譬如沈从文、张爱玲、钱锺书等一干作家，他们和他走的不是同一条路，但他却给予了充分的尊重。

其二，他从未因为自己的“重”否定喜剧的“轻”。譬如喜剧家那举重若轻的笑和连科泰山压顶的重适成反差，但这丝毫没有影响他对喜剧的态度和对喜剧作家的敬意。

我从他的理解和包容复又看到他的善良，同时也努力使自己变得包容一点。于是，我不仅继续拥抱亚里士多德主义，同时也尽量不对柏拉图主义横挑鼻子竖挑眼，何况事实上文学越来越你中有我、我中有你，很难截然分割。譬如我长期面对马尔克斯、略萨、富恩特斯、鲁尔福、卡彭铁尔、阿斯图里亚斯，等等，却无法用一个字加以概括。因此，分门别类、不相杂厕都之是为了概括，权宜之计、相对而言。

即令如此，我依然不会忘记文学史上的一次次著名的论争——在此简单撮来，权作结语：

那是在遥远的过去，亚里士多德颠覆了老师柏拉图，确立了以悲剧为轴心的经典坐标。此后固然时有反复，但亚氏理论一直占着上风；及至约翰逊博士和布莱克的出现，他们试图扬弃新亚里士多德主义和新柏拉图主义，以为可以另辟蹊径，故而开始了旷日持久、影响深远的争鸣。在约翰逊看来，一流的作家写人性，二流作家写现实；谓人性亘古不变，现实移易不定。^④然而，布莱克却不以为然，他针锋相对，诘问道：永恒的

人性？有这样的东西吗？他进而得出结论，认为作家的使命只能是关注现实、抓住当下。言下之意是，正因为现实飘忽不定，才需要时代的作家、时代的良心去审视、却捕捉、去呈现；抓住了现实，也就抓住了永恒，因为后世都是通过文学了解往世人心的。^⑤孰是孰非，先不去管它。稍加区分，其实他们仍不外乎柏拉图主义和亚里士多德主义的变体。

回到连科，我想强调的依然是他的悲悯。记得19世纪的某个时期，当德国哲学为时代构建“丑的美学”的同时，法国艺术家罗丹正潜心构思他的不朽之作《老妓女》。我由此想到，19世纪的伟大作家大抵致力于对时代社会（或现实）的高度凝练的艺术概括。无论是柏拉图主义还是亚里士多德主义，无论是浪漫主义还是现实主义，无论是笑是哭，他们大抵是在沉痛地赎罪：替时代、替社会、替别人、替自己……既不观念先行，也不情节至上。

我也曾奉劝连科写点轻松的，但性格一旦形成，是很难改变的。而连科的现实、连科的善良使他再也笑不出来（这倒多少省却了来自塞万提斯、果戈理们的懊恼），他骨子里希望公正、大同的极端理想主义和浪漫主义情怀使他不可逆转地走向了悲观主义和保守主义。而后者，也许恰恰是许多经典作家走向经典的不二法门。时代社会的阴暗面是他们的痛，而他们哭的是那些不幸的人。但反过来我们从连科彰示的悲剧，庆幸生活在一个越来越包容的时代、向好的社会。至少是“挑战与机遇并存”，“绝望与希望同在”。狄更斯曾说：“这是最好的时代，也是最坏的时代”；托尔斯泰曾说：“幸福的家庭是相似的，不幸的家庭各有各的不幸”，就看你站在什么立场、从什么角度。而今，我们只需要理解阎连科的善良初衷，以及他那颗孩童般纯粹——悲悯的心灵。

【注释】

① 鲁迅看了这样的改写本自然不会满意，还由此同梁实秋就翻译方法展开了争论。而加引号的“硬译”便是后者批评鲁迅倡导的直译时所用的指代。

② 阎连科：《发现小说》，南开大学出版社2012年版，第51页。

③ 转引自阎连科：《发现小说》，南开大学出版社2012年版，第52页；刘再复、刘剑梅：《共悟红楼》，北京三联书店2009年版，第231页。

④ Johnson, S.: *Johnson on Shakespeare*, London: Oxford University Press, 1908, p.11.

⑤ 布莱克：《布莱克文集》，转引自[英]塞尔登：《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。

作者简介※中国社会科学院学部委员