

# 倾听呜咽

◎马晓丽

读班宇小说时，我常会把背景想象成沈阳的铁西区。我不知道班宇与铁西究竟有着怎样的瓜葛，反正我总能在他的小说里嗅出铁西的味道。

曾被称为东方的鲁尔的铁西，以它曾经的辉煌和日后的衰落，已然成为了沈阳这座老工业城市一个悲壮的存在。现如今，从前那个面孔粗黑硬朗，工业噪音不绝于耳，空气中永远弥漫着硫磺味道的铁西已经不复存在了，取而代之的是与城市它处并无二致的俗常相貌。并非没有留下一点遗迹。据说，在铁西铸造厂旧址上建立起的中国工业博物馆里，就专设了一个铁西馆，那里保存着铁西的老机器、老照片、数以百件的实物和五万多个历史数据……

可是人呢？那些在铁西的相貌转换进程中，在冰冷的工业车轮的推搡、驱散下，被碾压、撕裂的活生生的人呢？15万人下岗，5万人失业，当年几乎所有人都曾听说过这座下岗之城撕心裂肺的哭喊。但当最初的风暴掠过，惊恐渐至麻木之后，几人还能听到许福明、许玲玲们细弱的呜咽之声？

许玲玲身患重病，每周要去医院做两次透析。她对生活的要求并不高，“就是天气挺好，周围没有障碍，身体也还行，有劲儿，走路轻松，自由自在”。许福明对生活曾经还有渴望，他执意离婚，抛妻弃女去追求自己的幸福生活。但在得知女儿患病之后，他赔钱卖了蹬三轮车拉脚挣来的二手厢货车。前妻突然身亡后，他又背着行李卷返回家中，承担起维系女儿生命的重负。按许玲玲的说法，许福明这辈子没少挨累，啥都折腾，但到头来啥也没成。到了这把岁数，还得整天在家具城肩扛背驮地拉脚，给女儿挣点透析的要命钱。贫瘠雾霾般长久地覆盖在许家父女的天空，似乎没给他们的生活留下一丝的缝隙。

班宇的叙述很克制，带有一种与许家父女同质的，在命运裹挟下的身不由己和对无望生活无奈的麻木感。我常惊异于班宇的冷静，他不煽情，不高潮，常在紧要处突然撒手，轻轻一笔带过。许玲玲的身体一天不如一天，大夫说方便的话可以一周来做三次透析。都听懂大夫话里的意思了，但许家父女都假装没听见。许福明当场没表达看法，默默蹬车回家，再也没个动静。许玲玲也只在心里说了句，我倒是方便，时间有的是，但钱不方便啊。这事就都黑不提白不提了。在这里，班宇也轻轻地带了这么一笔，之后也黑不提白不提了。但是，正因为关乎到生命的事太重，而当事人和作者对这件事的表达太轻，才更加地令人感到震撼，令人感到一股彻骨的寒意和内心撕裂般的疼痛。

再无望的生命也是生命，是生命就会衍生愿望，哪怕是渺小的、卑微的愿望。焦头烂额的许福明又处了一个女人，这让他疲惫着疲惫的日子里有了些许的色彩。疾病缠身的许玲玲一直幻想能“像鱼一样自由自在地游向深海，从此不再回头”，她与谭娜和赵东阳相约一起搭伴旅游，想去看看外面的风景。只是谭娜和赵东阳也都是失意之人。声称跟老婆过一天少一天的赵东阳，中学时就喜欢许玲玲，虽然许玲玲并没太在意，但当男友得知她生病立刻以百米冲刺的速度逃走之后，赵东阳的那份爱护就变得清晰起来了。由于他们之间关系仅止于爱护，也只能止于爱护，所以许玲玲似乎一直把这件事看得很淡。看起来，许玲玲似乎把一切都看开了；她承认这世上有“大古”也有“小年”；借格陵兰睡鲨说长寿并不一定就好；相信生物以息相吹；自诩“满船明月从此去，本是江湖寂寞人”……但是，在旅途的那个夜晚，在听到谭娜和赵东阳酒后的床笫之声后，许玲玲终于控制不住地失声痛哭起来。不仅是我们，连许玲玲也没想到自己的反应会是那么地强烈，她不知道那是压抑太久的生命发出的本能，不知道那是被深藏起来的少女之心的呼喊。许玲玲的哭声不仅惊醒了谭娜和赵东阳，惊醒了她自己，也惊醒了我们，如同锐器刺痛了我们那颗已经渐趋麻木的心，让我们真切地听到了细弱生命的呜咽。

我是后来才知道，班宇真的与铁西有瓜葛，他其实就是个铁西人。不过他不是铁西人其实并不重要，写的是不是铁西其实也不重要，重要的是作为作家的班宇有一颗敏感且悲悯的心。而在这个纷繁嘈杂令人眼花缭乱的世间，唯其保有一颗敏感且悲悯的心，才能不被烦扰，才能安静地伏于地上，倾听到那些被碾压进泥土上的卑微生命发出的呜咽，才能发出“为弱小者给予支持，为卑微者延续幻梦”的声音。



# 文学评论

云海。冯光福 摄

## “非虚构写作”能走多远？

◎杨庆祥

从字面的意思看，“非虚构写作”的直接对应物是“虚构写作”，矛头直指后者在现实参与上的萎软无力，以及社会作用的日益衰微。但是，从“底层文学”到“非虚构”，这背后折射的是中国文学的一种症候性的焦虑，这种焦虑在于对现代文学的内在性装置的误读：文学与社会被视作一种透明的、直接的、同一性的结构。因此形成了双向的误读，社会要求文学对其进行同时性的，无差别的书写，而文学则要求社会对其书写作出回应，甚至认为可以直接改变社会的结构。这种认知的根本性错误在于忽视了文学与社会对话的中间环节——语言。语言的非透明性和形式化导致了文学对社会的书写必然是一种折射，而社会对文学的回应固然千姿百态，但根本还是建立在阅读和想象的基础之上。至于其后面的行为实践，已经不是文本所能规范的。因此，如果说“非虚构写作”有效的话，它的有效性仅仅在于文学方面——它丰富了当下文学写作的状况，而非社会学方面——悲观一点说就是，“非虚构”写作者或许能改变自己或完成自己，但是无法在政治经济学的意义上改变或者完成其书写的对象。

从传播的效应和扩散的程度上来说，“非虚构”是近年来最重要的文学概念。虽然根据研究者的考证，早在2007年《钟山》杂志就开设了“非虚构文本”栏目，但直到《人民文学》2010年2月打出“非虚构”的旗帜，这一概念方在中国大陆推广开来。在批评家李丹梦看来，“‘非虚构’是在《人民文学》、创作者以及大众趣味合力作用下的产物，其内里，系‘利益’的调适与妥协。”具体来说就是：“《人民文学》于此看中的是正风格格的延续，对文坛（尤其是市场语境下个人写作的无序化）的干预；知识分子则趁机重建启蒙身份，投射、抒写久违的启蒙情致；大众则在此欣然领受有‘品味’的纪实大餐。三方皆大欢喜，‘吾土吾民’就这样被‘合谋’利用了。”

从观念的层面来说，这一分析有其道理，虽然某些断语带有“挑剔”的臆测，“非虚构”自提出之际，对于其命名的逻辑和合法性一直就存在争议。其中争议最大的就是如何区分“非虚构”与“纪实文学”或者“报告文学”。这样的争议在某种意义上是去语境化的，因此也就不会有合适的答案。甚至为“非虚构”在东西方文学史上找一个可以凭借的传统也是一种缘木求鱼之举；在西方，它的源头被追溯到卡波特的《冷血》，而在中国，他的源头甚至被追溯到夏衍的《包身工》。我更倾向于将“非虚构”放在严格的短语境中来予以辨别——即放在上世纪90年代以来的中国文学语境中对之进行定位。

在这个语境中，非虚构找到了自己的问题应对，概括来说有以下几点，第一，针对20世纪90年代以来“个人化”甚至“私人化”的写作成规，非虚构强调作家的“行动”，田野考察和纪事采访成为主要的行为方式，并成为“非虚构”的合法性基础；第二，针对20世纪90年代以来小说文本的形式主义倾向和去历史倾向，“非虚构”强调跨界书写，并在这种跨界中试图建构一个更庞杂的文本图景；第三，针对20世纪90年代以来的消费主义和娱乐化的书写，“非虚构”强调一种严肃的作家姿态和作家立场（比如《天涯》就设有“作家立场”这一栏目），并在某种意义上强调作家的道德感，

“文学的整体品质，不仅取决于作家们的艺术才能，也取决于一个时代作家的行动能力，取决于他们自身有没有一种主动精神甚至冒险精神，去积极地认识、体验和探索世界。想象力的匮乏，原因之一是对世界所知太少。”

从而又让作家重新“知识分子化”的倾向。总的来说，非虚构不是“不虚构”，也不是“反虚构”。它实质上是要求以“在场”的方式重新疏通文学与社会之间的对话和互动。如果说“非虚构”有一种真实性，这一真实性应该从以下两个方面去考量：第一是，其所描述的内容是否拓展了我们对当下中国现实的认知；第二是，在这一写作行为中作家的自我意识在多大程度上符合某种伦理学上的真诚。实际上，能够将这两者结合起来的“非虚构”作品并不多见，李丹梦就曾尖锐批评慕容雪村《中国，少了一味药》中“不真诚”的姿态：“一副孤胆英雄的模样，跟传销窝里的‘虾米’自然不可同日而语。然而，《中国，少了一味药》竟是要呈现传销者的生存状态，还是为了成全一个‘好故事’，完成一段个人的传奇？”即使是赢得普遍好评的非虚构代表作品《中国在梁庄》和《出梁庄记》也未能免于类似的质疑。这里遭遇到的是与“底层文学”同样的困境，当“底层”被客体化的同时，也就意味着一种“非同一性”开始产生了，这个时候，作家的自我意识和写作姿态就变得可疑起来。

有必要对“非虚构”与“虚构”的关系进行辩证地理解。“虚构主义写作”以先锋小说为代表，其中尤其又以马原的《虚构》为典型文本。在这种写作里面，对元叙事的刻意追求破坏着小说故事的连续性和统一性，故事的所叙时间被故意延宕和中断，“我是那个叫马原的汉人”成为经典的陈述，而吴亮由此总结的“叙述圈套”也成为该时期流行的叙事方式。这种虚构主义写作解构的是社会主义现实主义的文学成规，在这一成规里面，全知全能的叙述者、高度统一的精神主体和与戏剧性的矛盾结构都已经无法表现“新的现实性”，一个逃逸、游移不定的叙述者由此诞生，虚构主义中断了小说与现实一一对应的关系，淡化了背景、环境和历史事实，它构成了另外一种普遍性的陈述结构。自20世纪80年代中期开始，它至少影响了中国小说写作近30年时间，并在某种意义上构成一种内在的结构，以至于我们离开了马原、余华、莫言和早期的格非就无法来谈论当代小说写作。

这种虚构主义写作的经典化带来了影响深远的后果。至少从小说美学的角度来说，它导致了一种最直接的社会和历史的退隐，与这种社会与历史在小说中的消失相伴相随的，是“公共生活”在小说写作中的退场，这也正是20世纪90年代“私人叙事”兴起的必然逻辑。小说变成了一种私人的

自述，它在越来越深的程度上变成了一种封闭的系统，因为自恋、无力和无法应对更复杂的思想的对话而遭到了普遍的质疑。

李敬泽敏感地指出了问题的症结：“文学的整体品质，不仅取决于作家们的艺术才能，也取决于一个时代作家的行动能力，取决于他们自身有没有一种主动精神甚至冒险精神，去积极地认识、体验和探索世界。想象力的匮乏，原因之一是对世界所知太少。”也就是说，“非虚构”其实有两个指向，行动指向的是经验，而经验却需要想象力来予以激活和升华，这里面有“非虚构”和“虚构”的微妙辩证，正如我在前面提到的，非虚构不是“反虚构”、“不虚构”，而是“不仅仅是虚构”。它需要的是一个原材料，而对这个原材料的书写和加工，还需要借助虚构和想象力。遗憾的是，大部分“非虚构”作品基本上停留在反虚构的层面上，并且将“非虚构”与“虚构”进行一种简单的二元对立的区分，这导致了一些“非虚构作品”甚至无法区别于“报告文学”，作家的主体性停留在“记者”的层面，而没有将这种主体性进一步延伸，在想象力（虚构）的层面提供更有效的行为。如果说“虚构主义写作”因为对历史和社会的回避而导致了一种简单的美学形而上学和文本中心主义，那么“非虚构写作”则因为想象力和形式感的缺乏而形成了一种粗糙的、形而下的文学的社会学倾向。

从本质上说，“虚构主义文学”所强调的文学的形式主义和“非虚构”强调的文学的社会学倾向，其实涉及内宇宙与外宇宙这样一组二元对立的关系，“虚构主义文学”强调内宇宙，世界内化为作家自我的指涉游戏；而“非虚构”试图从这一个人幻觉中走出来，寻找一个更开阔的世界。但问题在于，无论是内宇宙还是外宇宙，这个“宇宙”（世界）都只是此时此刻具体存在的环境、制度和意识形态空间。它的边界因为这种具体性而变得非常确定，它导致的直接后果是，写作者无论是内化这一世界还是外化这一世界，它都只是在“世界”之内进行经验的描述和想象的组合，想象力在这个“世界”的边界处停步了！这大概是读者们开始厌弃严肃文学的一个重要缘由，因为在既有的秩序之内的对于“失败者”的描述，既不能带来“希望哲学”，又没有疗愈的功效，无非是对既有秩序的无可奈何的忍受并舔食伤口和腐肉。这样的文学难免令人绝望。写作“失败者”的文学最后造成了文学自身的“失败”，这大概是近年来我国文学中最让人惊愕的反思之一。

好在这亦非全部，在“虚构主义”和“非虚构”写作之外，类型文学借助网络传播的迅猛、迅速生产了大量的文本并吸引了大量的读者。无需辩白的是，即使在那些出色的类型文学之中，也充满了陈旧的美学、假想的历史、浮夸的个人以及对既有秩序的无可奈何的忍受并舔食伤口和腐肉。这样的文学难免令人绝望。写作“失败者”的文学最后造成了文学自身的“失败”，这大概是近年来我国文学中最让人惊愕的反思之一。

## 个体经验与艺术转化

◎徐威

如何变，如何“改造”，如何从“我的故事”中写出“我们”的共通情感与认知，就见到了小说家的才华与水平。

马晓康写了许多诗歌，然而我对他的了解最初却是从小说开始的。最早读到马晓康的作品，是刊发于《作品》2016年第4期的短篇小说《在蔚蓝色的天空下》。这是马晓康的小说处女作，然而他却并没有能够给我留下极为深刻的印象。再后来，读到他刊发于《作品》2017年第11期的中篇小说《墨尔本往事：抢贪官》。相比较而言，这篇小说要比处女作顺畅、厚重不少。小说以一群在墨尔本留学的青年为对象，书写他们的颓废与堕落，与此同时又从一个新的角度切入到对我们现实生活的批判之中。也是从这篇小说开始，我才开始思索他留学澳大利亚七年的经历对于他的文学创作而言，究竟产生了多大的影响？

就我目前对马晓康作品的阅读而言，他近些年大部分作品都在着力书写留学澳大利亚七年的生活：长篇小说《墨尔本上空的云：人间》直接就是他留学生活的自传，长诗《还魂记》《逃亡记》亦是他在回国之后对留学生活的回忆与反思。应该说，马晓康并不一帆风顺的留学经历，成为了他近些年重要的、丰富的写作资源。这种经历是独特的，也是极具个人化的。题材的独特，是马晓康有别于其他“90后”作家的重要特点，亦是其目前一个可贵的优势。

毋庸置疑，写作资源的独特对于作家而言有着重要的意义。莫言自称是“讲故事的人”，而他所讲述的故事很多来源于他童年时期听来的各种故事。因而，莫言说自己并不是用眼睛来阅读，而是“用耳朵阅读”。这些“用耳朵阅读”来的“文本”，成为他文学实践中取之不尽的文化资源。另一方面，我们也必须对此有着清晰认知：个体经验的丰富与独特，只是基础，是素材。创作的关键更在于对这些经验、素材的艺术转化，即莫言所说的“改造”。

同样的经验，马晓康将它转化在小说、诗歌两种不同的文学体裁之中。

长诗《还魂记》《逃亡记》中，对留学生涯的具体生活虽然也有不少刻画，但它却是简洁的、概括的，更多的是淡化为一种背景而存在——马晓康着重书写其中的心路历程。诗歌抒情性，它简洁、凝练，在种种意象的象征与隐喻中完成对情与思的书写。而小说叙事性，它丰盈、饱满，需要种种具体故事与微妙细节的支撑。因而，“被扭去翅膀，扭成了畸形的鱼”这一被高度凝练的个体经验，到了小说叙事中，就无法再按照诗歌的方式进行提炼与简化了。也就是说，那些被隐去的旁枝末节无法被简化，而是需要更深入更丰富的展开。

长篇小说《墨尔本上空的云：人间》以时间为线，书写家道中落、经济困难条件下“我”艰难的留学生活。这种自传体小说令人想起郁达夫的《沉沦》。一般而言，小说家创作小说，其素材来源，要么是自身经历，要么是“道听途说”，要么是个人想象。然而，无论是哪一种，我们都不能忽略了小说“虚构”的特质。换言之，个人经验也好，现实见闻也好，都需要经过艺术的“变形”。如何变，如何“改造”，如何从“我的故事”中写出“我们”的共通情感与认知，就见到了小说家的才华与水平。

《墨尔本上空的云：人间》以第一人称进行叙事，讲述“我”与一帮留澳青年的故事。一方面，在马晓康的小说中，我们看到了真实的生活，看到了那些鲜有人关注的青少年留学群体的状况，也看到了马晓康的种种反思；另一方面，从小说叙事的角度而言，他的小说又显得太过于真实，在“虚构”与对故事情节的“排列组合”上，显得较为薄弱。事实上，马晓康并不缺乏对生活的敏感，也不缺乏对生活的反思力，更不缺乏想象力。

因而，我更愿意相信，马晓康在长篇小说的书写中，更多的是以一种回忆录的姿态在书写。点点滴滴，皆是回忆。换言之，那时他只求记录，而非创造。从这个角度上来说，我更期待的是他《墨尔本往事：抢贪官》这一类的作品。从他的标题看，这或许是一个新的系列小说。在这一系列里，他的留学生涯，他的个人经验，可能会更为成功地转化为小说创作。