

程抱一的小说艺术

褚孝泉

《天一言》是一部令人惊异的小说。它不仅具有诗意的美，一个不寻常的故事和难忘的人物，这部长幅画卷试着整体把握一个世界的意图确实让读者称奇。文学批评家们觉得难以将这部小说归类。有的说这是一部“自传体小说”；有的说这是一部“成长小说”；有的说这是一部“流浪小说”；有的说这是一部“爱情小说”；有的说这是一部“艺术家小说”。这个分类上的困难表明了这部小说不凡的特性，而且不管如何我们也不能把这部小说看出是个混合体的作品。我们是不是可以批评作者说，因为他打算在他的第一部长篇小说中说太多的事，导致他忽视了小说美学上的一致性？这样的批评实际上是没有看到这部作品的本质。从作者的意图来看，这部作品应该体现一个宇宙观，这个宇宙观是经过一生的时间才得以形成的。我们知道，作者是在他生平较晚的时候才转到小说创作上来的，他以前在许多别的表达领域里展示了他的才华：学术论文，诗歌，散文，演讲等，并且都获得了人所周知的巨大成功。我们知道小说和别的话语方式相比有这样一个主要的不同。它提供了一个特别广阔的度向，足以描述一个不平常的人生经历，同时也能让人表述出一种把握和揭示生活根本的思想。正是这后面一点可以帮助我们理解这部小说的形式和内容。这是一部自传小说吗？小说中的许多场景让人倾向于一个肯定的回答，但是我们也知道，小说中的“我”的历程并不切合任何个人实际经历过的人生。还有，尽管这部小说初读起来给人一种混杂的感觉，实际上小说中存在着一个严谨的内在逻辑，小说的每一细节都各得其所，我们将在下面揭示这一点。在叙述一个人生故事时，作者并没有向我们讲述他在法国和中国经历的和知道的所有一切，他是通过既如此复杂又如此简单的人和宇宙的关系，给我们描画了生活的动因本身。

我们不需要在这里重述程抱一先生有关艺术和人生的哲学观。我们只想提一下程抱一先生在他的著作中多次引用的他自己译为法文的道家的宇宙论：

“道生一，一生二，二生三，三生万物，万物负阴而抱阳，冲气以为和”。

这个三元的图式并不是一个平衡而静止的鼎立结构，而是一个动态的生成的三个阶段的过程。在我们看来，这个三元的图式是策动《天一言》中人物事件的力量源头。我们在这里试图以“一”，“二”和“三”这三个范畴为释读的视角，对

这部小说进行分析。

1, 源头“一”

整部小说是从“一”开始的。在这部小说的众多人物中，将自己的名字赋予小说而作为其题目的那位人物保持了故事的一致性。这个名字“天一”由两个汉字组成：“天”“一”。这两个字饱含意义，我们在小说里读到的其他人物的名字对于一个使用汉语的人来说都是很熟悉常见的人名，在故事发生的年代里，“玉梅”作为女性的名字，“浩郎”作为男性的名字正是像在西方语言里“玛丽”和“保罗”作为女性和男性的名字一样常见。但是读者会觉得“天一”很特别，好像是摘自于某篇道家典籍或出自某个朝圣地的名称。好像作者怕这个不寻常的选择还会被读者忽视似的，他采取了另一个手段来加强这个名字的独特性。小说中其他中国名字都是按照现行的习惯连写而不带连字符号，唯独“天一”这个名字，在这个名字中作者特地加上一个连字符号：“Yumei-Haolang-Tian-yi”，“Haolang-Tian-yi-Yumei”，“Tian-yi-Yumei-Haolang”（见原著第430页）。为什么要加上这个连字符号，不就是为了突出“一”？“一”是个数字，但它是个起始的数字，它是源头的“一”，是统一的“一”，是活的生命“的一”。整个故事源自于天一的回忆，如果我们使用《道德经》里的用语，那么是这个“一”随后生成了“二”，“三”以致小说中的万物。

如果作者对“一”的强调确实出自于我们认为是这个意图，那么他还需要创造出一种结构上的方法来保证“一”在小说中的连续性。这是由作者对“我”这个代词的高明使用来解决的。在刚读这部小说时，读者会觉得作者在运用一个所谓“制造虚构”的老套。前言中的叙述者认识一个名叫“天一”的朋友，在历经艰难后他拿到了那位朋友的手稿。从第一章开始，天一取代了最初的叙述者来讲这个故事。这是否就是一个给天真的读者制造真实感的叙事手法，其实这个手法很久以来已经不新鲜了。事情可能并不那么简单。运用这个叙述技巧的真正动机能在故事的起点里被窥见。因为不慎应答了招魂的呼叫，叙述者发现自己的身躯被夺走了而成为一个游魂。

“按照常理，凡人必有一个连带着灵魂的肉体，而我，是一个迷失了的灵魂勉强地借住在某一个肉体里”（第20页，p.17¹）

这看来很神秘，但是却是整个故事的决定性事件。这个故事不是别的，正是这个游魂的历程。从开始到结束，这个游魂以“我”这个符号出现，而这个

¹ 在本文中，第xx页指的是山东友谊出版社2004年出版的杨年熙先生的中译本，p.xx指的是法国Albin Michel出版社1998年出版的le Livre de poche 法文版

“我”附在不同的身躯上，几乎不让人觉察地从叙述者到天一，直到结尾，在 一句令许多评论者惊异的句子中（“我看到天一”），又从天一回到叙述者， 完成了这个周转。我们知道，在酝酿这部作品的过程中，这个“我”并不是一开 始就出现，是在初稿的重写过程中才有了它现在的位置。这个从第三人称到第一 人称的变化并不完全是为了缩短读者和故事之间的距离，故事的那个起始情节 告诉我们，更是因为在这个长河般的小说中需要有一个原初的“一”；如果没有 这个统一的“一”，整部小说可能就会显得是一堆肖像和逸事的集合：道士， 隐士画家，川剧演员，生活在巴黎的印度小提琴家等等。他们为什么都出现在小 说中并很快退隐了。甚至两位主要人物玉梅和浩郎在故事中也都没有一个持续的存在。如果他们不是为“我”所创立和连接，他们都会像万物那样消失的无踪影了 由此我们可以看到这个标示符号“我”具有一种组成的力量，显示了“一”这 个源头，从这个源头涌现出作者构建的整个世界。

二，二：变化中的世界的两面

从“一”到“二”，这是通向一个开放世界的经典道路，这幅具有宏伟意 图的画卷也遵循这个走向。这部小说的两重结构是非常明显的，几乎所有的形象 都成双出现的，对立而互补：天一在童年时就见识了一个超脱的道士和一个勇 猛的江湖好汉，两个中国传统的典型人物，他们的形象体现了两种对立但是并 不冲突的美德。当天一成年后他在生活中只崇扬两个价值，这两个价值分别由小 说的两个中心人物象征着：朋友浩郎代表友谊，情人玉梅代表爱情。而且，用来 描写这两个天一生命中最重要的人物的语言也是对称的：

“我很自然地把和浩郎的关系拿来和玉梅比较，...透过“情人”的眼睛，组 成宇宙的所有因素都是敏感的，它们之间又被一道独一无二的光辉连成一片。相 反地，和朋友的相遇则是一种爆发，产生了剧烈的震撼，将我带向未知，带向 不断的超越。”（第 45-6 页，p.86）

这两个，一个柔和，敏感，内敛；另一个强烈，知性，外向。他们不正是自 “一”生成的“阴”和“阳”？

两元性并不只限于人物形象的描写，小说在其整体上，从使用的语言到社 会生活背景，都构成在反复再现的对位性组织中。《天一言》当然是一部法语作品 但是，一个仔细的读者能够在文中听出另外一种语言。“人祸”，“庐山云雾” “下饭”，“长江，长江”，“一不怕火，二不怕死（显然来自革命口号“一

不怕苦，二不怕死”）等话语在文中以直译出现。在作者优雅而精致的法语中间这样的用语显得非常突兀而奇特，引号的间隔加强了这些用语的奇异，标明了从汉语到法语的移易，形成了小说的融和性的素质。在小说开始时出现的一个动词揭示了在小说织体中这两种语言之间的关系。叙述者在读了他的亡友的故事以后，着手把手稿“转”到法语(用的法语动词是‘transposer’)，而不是“译”成法语。对于许多译者来说几乎是不可逾越的汉法语言之间的距离还被作者进一步地缩小，因为叙说者还说：

“在他讲述过去的经历时，他突然用现在时来描写那些可能是最深刻地影响了他的情景和事件，特别是当他讲到回国后的情况时，他开始完全用现在时讲，好像他所讲述的事件就在他讲的那刻发生。”（p.11，汉译本中回避了时态问题）。

这是叙述者在和天一谈话，显然是用汉语。但是我们知道，在汉语中并没有像法语那样的动词现在时态和过去时态的分别。作为杰出的翻译家，小说的作者当然完全意识到汉语和法语之间可以说是根本性的差别，但是，在他的虚构世界里，这两种语言被连接而且对应了起来，构成了一个互动的话语整体。

除了语言，作品的整个天地都是由两个文化世界组成的，使这部小说成为我所知道的唯一一个由借自于两个文化传统的成分有机结合而成的例子，也没有人比作者更能同时熟悉这两个传统。伴随着天一的精神和情感的演进，我们有机会听到一篇关于中国绘画的论述，那是当天一在四川的旅途中遇见了一个隐士画家时；另一次在意大利的朝圣导致了对从文艺复兴前到印象主义的西方艺术的长篇思考。对哲学也一样，在顺着激流下三峡的船上，天一上了中国哲学的一课；在读了纪德和兰波后生发的对欲望及其满足的另一场反思以一种不那么直接的方法把我们带入了西方哲学传统中。不寻常的是，作者并不是将两个文化传统并列展示，那还是比较容易做到的，作者努力做到了构造成一个世界，在那里两种文化不是面对面或肩比肩，而是互动互涵。由此我们可以说作者的位置并不是处于两种文化之间，他的贡献也并不能被定义为是“跨文化”。在西方的艺术杰作面前，天一有这样一个感觉：

“只有在佛罗伦萨和威尼斯的博物馆里我才感受到和宋元的画家有那么地贴近”（p.249）

在读这个故事时，我们看到从一种文化的典故转到另一种文化的典故，却没有跟着作者跳跃的感觉，尽管这两种文化的距离那么的大。在他们苦难最深重的时刻，是一位劳改犯老丁向他们宣讲了基督教宽恕的信息；小说的中心人物浩郎则是被一群暴民用乱石砸死的。在一个次要的层次上，作者让我们看到在巴黎，一位小提琴家上身伸出他太小的房间的老虎天窗，在空中练习他的艺术（第133页，p.226）。这样一个不寻常的练艺姿态使我们想起一部描写音乐家聂耳的中国电影中的一个著名场景。从蕴含深意的引用到有趣的呼应，作者运用他随意地从两种文化中采撷的元素来构造他的小说，他不仅非常娴熟于这两种文化，而且将它们融合成一个他独有的世界。

三，“三”的无穷潜质

这部小说的读者没法不注意到那个可以说是偶像式的数字“三”，这个数字能够让我们深入到这部小说的深邃秘密中去。读者都注意到小说的三分式架构以及作为主题的三个主人公不可分离的命运，但是，表面结构中的三元特征不能掩盖另一个三元视野，这个三元的视野影响了小说创作的根本性趋向。

我们在这部小说中能够发现的所有品质中，有一个特性从一开始就引人注目。从小说古老的起源以来我们就知道，小说这个文学类型的特点就是它不懈地追求真实感，所谓真实，我们并不是说某种在实际生活中能得到实现的可能性。或者说对一个实际存在的人物的模拟。而是指创造一个特定的个体，描写一个特定的存在，构成一个确切的个性，以别于无名的众生。因此，抽象是小说的反面从这个看法出发，程抱一的小说很令人惊讶。《天一言》的读者都会为小说的主要人物的称号感到奇怪。当然，他们都有很普通的名字：玉梅和浩郎。但是在小说中他们更经常地是以两个用大写字母A开始的类别名称来指称的（这在法文本中特别突出）：“情人 l'Amante”和“朋友 l'Ami”。这两个是称号而不是名字，指称的是性质而不是个人，是人间关系而不是个人本身。这两个名称的使用影响了整部小说，导致了另外一种对现实的把握，这种把握是《天一言》所特有的。

我们不能否认，我们能够在二十世纪的个人或集体的历史经历中找到小说中表现的一切。且不说构成小说历史背景的大事件如抗日战争或中国革命，那些特定的偶然事件大多也能在真实历史中找到它们的原型。例如，主人公去敦煌的旅行正恰合当时震撼了中国艺术界的敦煌艺术宝藏的发现。甚至作者非常生动地描写的大火，这场造成了天一和浩郎相遇机会的大火，也对应了一个真实的历史事件，那是中国北方大兴安岭的森林大火，上世纪八十年代这场大火在一个冬天里占据了报纸的大标题。但是，在读这部小说时，我们并没有身临其境

的感觉。我们也不能说这部小说的主要优点是描写的生动性和细节的真切性。作品的许多重要的特征表明作者创作的意图并不在于让读者在语言中重温过去亲历或被认为亲历过的事情，而是要读者看到另一个层次上的世界，一个现实之上的层次。例如，小说中的许多人物，就像“情人”和“朋友”那样，是被赋予了定义的而不是被描写出来的，如那个道士，那个强盗，那个隐士画家，二伯和四伯，那位哲学教授，那位川剧演员等等。一般来说，小说中的对话也并不以其地道的口语而见长。这是艺术的缺失吗？我们还是应该把这看作是独辟蹊径的效果？

让我们回头来看一下上面提到的那个一直是程抱一思想的基石的道家观念，这个观念回荡在整个故事里：

“道生一，一生二，二生三，三生万物，万物负阴而抱阳，冲气以为和”。在艺术中和在生活中一样，重要的不要被万物所淹没，而太多的小说家想要做的就是抓住和重现这万物。但是对于程抱一来说，他选择的则是冲气这个层次。

这个冲气是什么呢？船上的哲学家运用非常生动的比喻给这个哲学概念作了个描述。他使用的是个视觉比喻，对于这样一部画家和绘画的小说这是很自然的。如果我们想了解作者意念中冲气（中译本作“冲虚”）对表现艺术的作用，我们得去读他写的关于绘画那些段落。在他从图书的插图上第一次见到西方绘画时，未来的画家天一有这样的感想：

“画上的人物那样逼真，魔鬼般的写实几乎让人害怕——这种写实是中国绘画无法接受的。”（第49页，p.92）”

然而，是什么样的缺陷使得现实主义变得可怕？回答很快就来了。当他到了法国以后，他马上就领悟到了为什么卢瓦河谷的风光这么美：

“这个空间里的每件东西都保持着适当的距离，在它们之间，我的中国眼轻易地看出虚实相参而调节出的结果。（在法文中这里用的是‘le travail régulateur des vides médians’）”（第176页，p.288）”

那么，这恰好的距离是怎样才形成以达到那个完美？天一在学习绘画的路上非常幸运地遇到的老画师是这样向他解释的：

“画家以虚空维持生命元气的回荡，不断将有限连上无限，如同造物本

身。”（第 101 页，p.173）”

所以，必须依靠虚空和距离来完成一幅画卷，熟悉程抱一的美学著作的读者对这个绘画理论不会感到陌生。在小说中的一个罕有的充满希望和幸福的段落中，作者把我们带到了一个创造美的理想中去：天一在画他一生的巨作，他必然地在冲虚中找到了他的作品的顶峰：

“玉梅的脸刚被衬托出来，就好像转世还魂那样鲜活。可喜的是，脸的轮廓虽然依稀可循，线条则介于勾勒和不勾勒之间，既是她的脸庞，又更有胜之，无以定型，所有其他人的脸都直觉地朝向她。”（第 254 页，p.410）

因此他画成的是一幅留有许多虚空的壁画，但是作者决定：“让未完成作为它的完成”（第 256，p.414）。

在我们试图了解什么是引导他的小说创作的理想时，我们是否能把作者的绘画理论用于他的小说艺术呢？他是不是在他描写人物和事件时特意地避免具体的，真实的，细节的和特殊的，以和这个充斥了无意义的万物的实在保持距离，以达到某种想象的抽象层次？以使整个人民整个时代能够得到表现。在小说中的诗人朋友的一个感想中，我们能够感觉到一种写作的焦虑，这个焦虑也可能就是小说作者的：

“他只知道，就像他经常所说的，即使人间很多事都已经活过和说过，事实上又好像什么也没有活过和说过，他本来以为自己到世上来是为了做一个大诗人，结果只是在诉说他的‘小故事’”。（第 246 页，p.399）

程抱一在开始构思他的小说时有没有同样的不安呢？怕陷入无聊的叙述“小故事”？或许是有的。

如果《天一言》的小说艺术确实是按照程抱一在小说中和其他地方阐述的绘画美的概念而形成的，那么我们就不会为在小说中看到与寻常的小说技巧不同的特点而感到惊异了。这可以说是一部爱情小说，但是当玉梅对天一说，“但是我知道我们的关系，出现在这样特殊的时刻，是从此不会消散了（‘关系’一词对应的是原文中非常郑重的法语词 *alliance*）”时，我们在前边的章节中并没有读到能够导致这样的盟约的行为和话语。在这部小说中确实有很多描写上的空虚，这种空虚要求我们运用另外一种阅读方式才能来欣赏它，就像我们要学会

特定的方式才能欣赏以草草几笔构成的一幅宋代的绘画杰作。

因此，这部小说中的“三”并不是第三个人物，而是某种虚空，这个虚空创造了一个空间，在这个空间中元气能够在“天一-情人”和“天一-朋友”之间流通。换句话说，作者有意地不用堆积具体的描写来打动读者，而是通过给读者以人物和事件的本质特性后，让读者运用自己的想象来充实虚空。对作者来说这是作品得以成功的唯一路径，因为他接受到了这样一个信念：

“人在现世中是不太可能达到完美的三角关系的，古人明白这一点，因此在阴和阳之间放了冲虚”。（第 237 页，p.385）

但是，当这个冲气或冲虚分开并同时也连接起阴和阳时会发生什么呢？为了让读者理解在这部小说中“三”的作用，作者运用了一个意象，这个意象非常关键，通过这个意象我们才能懂得这部从极其丰富的一生中产生出来的小说，这个意象就是大河。

我们不知能不能把这部小说定义为“成长小说”或者说“bildungsroman”，但是在这部小说中有一场两个朋友经历的非常明显的启蒙式：他们吃尽千辛万苦越过高山去看那条大河。再三阅读这部小说后，我觉得整部小说中最动人的片段还是这两个朋友执着地去河边的那段，那正是在浩郎死于这个“扭曲了的”中国之前。同样，在小说的两个别的关键时刻我们也看到大河这个意象：天一幼年时和父亲登上庐山山顶观看大河扬子江。随后，在大江的船上，他听到了关于冲气和“三”的哲学课，而大河则是被当作了这个宇宙观的体现的。我们知道程抱一曾经设想过把他的这部小说题为“远方的大河”。这部小说本身就像是一条长河，大量的人物来而又去，各自留下的空虚又被后面的人物填补，一起形成了圆转的节奏。这使我们想起另一部罗曼·罗兰的小说中的同样意象，作者自己说罗曼·罗兰对于“我和浩郎，以及许多这一代的中国青年，确实产生了决定性的影响”（第 47 页，p.88）。“江声浩荡”开始了《约翰·克里斯朵夫》。《天一言》的格局并不稍小，程抱一的大河流过了两个大陆，两个文化，两个历史和两个世界，目的不是为了达到回归的神话，而是见证一个合一，一个实现在语言中的合一，在名叫天一的人的言语中的合一。