



孙甘露

被折叠的时间
对话录

 文匯出版社



孙甘露

被折叠的时间
对话录

 文匯出版社

图书在版编目(CIP)数据

被折叠的时间——对话录/孙甘露著. —上海:
文汇出版社, 2009.8
(中年客丛书/朱耀华主编)
ISBN 978-7-80741-613-5

I. 被... II. 孙... III. 文学—文集 IV. I—53

中国版本图书馆CIP数据核字(2009)第109102号

[中年客]

被折叠的时间——对话录

著 者 / 孙甘露
责任编辑 / 朱耀华
装帧设计 / 周夏萍
特约编辑 / 张予佳

出版发行 / **文汇出版社**
上海市威海路755号
(邮政编码200041)

经 销 / 全国新华书店
印刷装订 / 上海敬民实业有限公司长阳印刷厂
版 次 / 2009年8月第1版
印 次 / 2009年8月第1次印刷
开 本 / 890×1240 1/32
字 数 / 130千
印 张 / 7.625
书 号 / ISBN 978-7-80741-613-5
定 价 / 26.00元

关于中年客丛书

中年男人正处于人生山顶，他们的高度能够回看整个上山路径，也看得到山另一边下坡路线。一览无余。经风雨，见世面，阅历无数。识力上升，体力下降，下降至身体力行的常态区域。谈天说地的吸引力综合指数居高不下。从容不迫，影响力就像是一片阿司匹林。不轻易推上情热的排档。

欧巴桑忠告洛丽塔：别和他们来电。

一直想责编一套中年男人写的好看读物，做一个桥梁或中介，让洛丽塔们和其他更多的读者看他们的视角，境界，做派，趣味，玩法；从中受益，认识甄别绅士玩家，积累审美经验。先从海派中年客开始：

陈村《五根日记》，金宇澄《洗牌年代》，沈宏非《黄色潜水艇》，程小莹《男欢女爱》，半窗灵鼠斋《洛丽塔与拉布拉多》。

最新出版的孙甘露《被折叠的时间》，是他与朋友们假日谈话。非凡的生活露出冰山一角。诗情出乎预料，有优雅到极致的表达。他说：“文学事实上提供的是陌生化经验。写的永远都是吃喝拉撒，但好的文学作品还是会让你惊异。古往今来都一样。”

编者

目录

汪民安	孙甘露：汉语中的陌生人（代序）	5
孙甘露 邵元宝	我把我的一生看作是一次长假	19
孙甘露 张灼祥	作品有其自己的命运	33
孙甘露 张英	面对未来的先锋文学	38
孙甘露 许晓煜	你不知身在何处	46
孙甘露 毛尖	爱电影	63
孙甘露 吕正	轮渡	67
孙甘露 杨扬	文学探索：比缓慢更缓慢的工作	70
孙甘露 外滩画报	文化总是如钟摆一样来回摆动	85
孙甘露 韩博	文学影响了我们看世界的方式	89
孙甘露 林怡真	单身的理由	105
孙甘露 查建英	所有人都在同一个舞台上	113
孙甘露 小饭	最浪漫的年代	138
孙甘露 周末画报	春天不是读书天	141

孙甘露 木叶	我希望落伍一点、慢一点、少一点	143
孙甘露 郑体武	以文学的名义	151
孙甘露 陈村	特殊年代的阅读	165
孙甘露 河西	巴黎很远，并不比北京更远	181
孙甘露 罗岗	作家就是要把内心的语言翻译出来	193
孙甘露 上海壹周	这是一件好玩的事	203
孙甘露 新民周刊	从写字台到 T 台	208
孙甘露 上海采风	上海，一个存放信件的地方	215
孙甘露 名城早报	小说的本质是虚构，而非所谓故事	221
孙甘露 外滩画报	我的感性是被上海塑造的	225
孙甘露 罗敏	我更关注反转过来的形象	229
孙甘露 郭小寒	关于《上海流水》	232
孙甘露	后记	237

孙甘露：汉语中的陌生人（代序）

汪民安

作为一个职业作家，孙甘露写得非常少。但是，也可以反过来说，作为一个作家，他写得非常多。他是属于数量最少的作家之一，也是产量最大的作家之一。为什么这样说？我们无法用单纯的数量去衡量孙甘露的写作强度。对于孙甘露来说，写作就是一种繁重的劳作，是一种巨大的体力消耗：词语的消耗，句子的消耗，写作本身的消耗。我们知道，有一种轻松的不费体力的写作。这种写作可以大量地繁殖，重复，可以轻而易举地自我再生产。这是一种机器般的配置性写作：词和词之间的配置，句子和句子之间的配置，人物和人物之间的关系配置，最根本的是故事本身的配置，所有这些，都纳入到一个事先被编排好的程序之中。作家不过是熟练驾驭这个程序的工人——这样的写作，数量巨大，但绝不辛劳。孙甘露是没有写作程序的人，他不知道下一个词语会从哪里召唤而来，更不知道下一个句子会出现怎样的节奏，面貌，气息。

对于孙甘露而言，写作是去写出未知的东西，而不是去写已知的东西。他的写作就是写句子，就是要创造出一些前所未有的句子，每一个句子都是一个发明，每个句子都是独一无二的。要将句子写得与众不同，就必须精雕细刻，殚精竭虑，这些句子如此地考究，考究得令人惊讶，他们看上去都像是汉语中的陌生句子，好像不是汉语写出来的句子。这些考究的词语组合，考究的句子如此之频繁，一个连接一个，一部短篇小说（如果我们非要说这是小说的话）容纳了如此之多的新句子，这是高强度的写作，这一定耗费了他大量的体力——或许，在当代作家中，没有人比孙甘露的写作更加消耗体力了。

或许，我们应该有一种新的标准来衡量作家的产量。我们不应该看到他写出了多少书，写出了多少字数，我们应该看他写出了多少陌生的句子，看他在一个民族的语言中创造出了多少句子。一个作家总是能够写出令自己和读者感到陌生的句子，这是文学的伟大至福。有无数的作家，有无数著作等身的作家，并没有写出一个属于自己的句子。这样的作家，无论他有多少作品，他都是产量最低的作家——这不是一种创造性的写作，而是重复性的简单的再生产写作：对自我的再生产，对流行汉语的再生产。这是躺在汉语的慵懒被窝中的写作。这是文学的虚假繁荣。对于一个作家而言，最为重要的是，也是最为基本的素质，就是写出属于他的句子，写出不能被别人模仿的句子，写出将他的名字抹掉但仍能够轻而易举地辨认出来的句子，写出让他的民族语言感到无比愕然的句子——孙甘露当之无愧地属于这类少数作家之列。在

这个意义上，他非常多产。经验告诉读者，仔细地读他的一部短篇小说，需要消耗的体力和时间，要超过一部一般的长篇小说。确实，《呼吸》这样的长篇，只能最为恰当地命名为“呼吸”了：无论是对于著者还是读者，它需要巨大的耐心和体力。小说的语言强度，迫使人们不停地呼吸。

在什么意义上，孙甘露的写作是汉语中的陌生写作？我们如何在一种民族语言的内部去发现一种异己性？如何成为一种语言传统中的不速之客？只有在这种语言折磨我们的舌尖的时候，只有这种语言让人们身体不适的时候，它才构成一种陌生语言。在此，人们会有一种不同的发声经历，一种不那么自然的发声经验。我们的舌尖很难充满惯性地读出这些句子，很难自然地将这些小说诵读下来。读这些小说使人感到费劲。这种语言昭示了身体经验的匮乏。即便被一种民族语言长期浇灌，即便储存了民族语言的多样范式，身体中还是存在着言语的漏洞，它还是被这种民族语言内部的闯入者弄得困惑不已。孙甘露就是汉语中的闯入者，如同游牧者闪电般地突然闯入了语言定居者的王国，令人陌生。阅读这些小说的经验，就如同要求我们说一种不熟悉的语言，要求我们发一种我们舌尖所难以发出的音节；就如同要求一个湖北人发出他身体中没有的“r”音，一个四川人发出他身体中没有的“h”这样的语音来一样。为此，我们必须非常敏感地使用舌尖，舌尖要尝试，要适应，要模仿，要倾尽全力。总之，不能随意而自然地发声，不能畅快淋漓，舌尖无法在一条康庄大道上疾走。孙甘露的句子，就是这样一种令舌尖战战兢兢

兢的语言，阅读如同冒险，结结巴巴，时时刻刻担心跌入词语的错误连接的深渊。我们对这个同代人的汉语如此地陌生，就如同古代汉语对当代的人身体非常陌生，如同上海话对北京人的身体很陌生，如同英语对中国人的身体很陌生一样。他这是“在自己的语言内部充当外国人”。我们要么将他挡在民族语言的外部，要么只能接受它的挑衅，慢慢地尝试着去读他，尝试着培养自己所缺失的音节。湖北人最终学会了发出“r”音，就像人们最终能够阅读孙甘露一样。正是孙甘露这样陌生的闯入者，汉语最终扩展了自己的领土。孙甘露是作为一个异己，一个边缘人，一个小文学的典范的形象出现的。越是边缘，也越具有一种语言的难度，越具有一种语言的强度，也就越具有一种对既定的语言领土的爆炸性。

这种令汉语感到陌生的异己者，大都患有一种语言的精神分裂。正是这种精神分裂使他们成为汉语中的外来人。一个民族语，总是存在自己的传统语法，存在着自己的语言习性。就现代汉语而言，白话文学史和各种层次的教育机器在巩固这种语法习性。人们被这种语言习性所反复地再生产。一种分裂的语言破除了理性的组合链条，并使现代汉语半个多世纪的构造原则摇摇欲坠。从上个世纪的80年代开始，一种癫狂的神经分裂的句法出现了。孙甘露，莫言，残雪和王朔或许代表四种分裂的方式，四种语法的癫狂形象：莫言是叫喊的语法，王朔是狂笑的语法，残雪是唠叨的语法，孙甘露则是臆想的语法。这是精神分裂的语法。一个精神分裂者的一天就是在狂笑，叫喊，唠叨和臆想状态下度过的。他们四个

人分享了精神分裂者的一天。幸亏有了这四个人！一个理性读者，一个被汉语习性所培育的读者，要读懂这些作家，就要练习疯癫。不喊叫，就读不懂莫言；不爆笑，就读不懂王朔；不唠叨，就读不懂残雪；而不充满幻觉，就读不懂孙甘露。这些作家让我们暂时从这个乏味而平庸的世界中脱身。文学就是要让人们暂时摆脱理性的桎梏：莫言的叫喊，歇斯底里般地划破了理性的平静夜晚，令人惊骇不已。王朔的爆笑是对世俗逻辑链条的讽刺性毁灭，那是来自上方的闪电般的尖锐一笑。残雪的唠叨结结巴巴，这是决不调和的具有强迫症状的肌肉的痉挛和嘴的痉挛。而孙甘露，在这些疯狂的句法中，最为平静，但最为疯狂：这是一个自闭的悬浮的臆想世界。

一旦是臆想和幻觉的句法，我们就能明白，为什么孙甘露的小说总是一种特殊的词语组合。我们看不到熟悉的搭配，我们不能在一个词语后面马上联想到另外一个词语，不能在一个句子后面马上联想到另外一个句子；就像一部让人心神涣散的电影，我们看到前后的两个镜头毫不相关。在孙甘露的作品中，人们很难看到句子之间联系的蛛丝马迹，甚至是联想的蛛丝马迹：无论是从横向的角度，还是从纵向的角度。通常的小说，人们可以用一个相似的句子改写既定的句子，用一个相似的词改写这个既定的词，这并不妨碍这个小说的布局 and 进展，甚至不妨碍小说的风格。但是，在孙甘露这里，每个句子是特定的，这些句子的每个用词是特定的，是无法被其他句子和词语替换的，无法为这些词语找到近义词。也就是说，句法的两大功能，换喻和隐喻，都失去了效果。句

子处在某种迷幻状态，词语是依靠幻觉来组合的，而幻觉是一种临时性的闪现，它决定了这个句子和词的组合的独一无二性：它怪异但是不可替代。每个句子和每个词都种植了特定的基因。同时，幻觉摧毁了实证主义神话，实在之物被幻觉无情地驱散。幻觉只是和幻觉相伴；或者说，一个幻觉催生一个幻觉，这是幻觉的换喻。一串幻觉。在或许是孙甘露的第一篇发表的小说《访问梦境》的开头，我们读到这样的句子：“此刻，我为晚霞所勾勒的剪影是不能以幽默的态度对待的。我的背影不能告诉你的我的目光此刻正神秘地阅读远处的景物。谁也不能走近我的静止的躯体，不能走近暮色中飞翔的思绪。因为，我不允许谁打扰死者的沉思。”这是冥想，倾诉、谁也听不清楚的低语。这就是幻象。是纯粹的能指消耗，是能指的无目标的滑动，在固执但居然又是非常优雅地滑动，能指和所指脱节了，“实在”无限地推迟。形象遭到了拒绝。一种典型的分裂式语言。

孙甘露志在毁坏形象。他一定要使形象和场景发生崩溃。阻断故事的线条，不让行动发生，不让场景活灵活现，不让人物栩栩如生，总之，不让人在小说中“看到”什么。这是对目光的彻底拒绝。他基本上拒绝白描，拒绝被一个活生生的现实场所所束缚。有一个人坐在花园里，这就够了。不需要详尽地描写这个人的面貌，不需要这个人坐的椅子的形态，不需要周围的布景，不需要天空，阳光，大地和绿草。这个人坐在那里干什么？他被幻觉所支配，他要展览出来的也是他黑暗的内心冲动。这些冲动“以充满柔情蜜意的坠落散布出去”。

内心冲动也无法准确地捕捉住。坠落和散布，这就是孙甘露的风格，这是同聚焦和内在性完全相反的一种风格。这种风格总是指向外部的，总是不屈不挠地往小说的领土之外延伸、扩展，攀爬。而且这个展开并不遵循规律。就像一个树根一样，盘根错节，四处分叉而交织，曲折而又无休无止，这种延伸是偶然的，任意的。许多小说在表面上具备这样一种伸展的形式，这些小说的叙事也是离散的，也充满了联想，断裂，褶皱，它们也被碎片所残酷地割断。但是，这些小说总是被一种内在性所紧紧地绑住。一个隐秘的焦点在背后统摄着这一切。小说的叙事无论抵达到一个如何偏远的角落，它最后还是被一个内在的焦点所不知不觉地拉回来。同这种方式不一样，孙甘露的小说（我们最好说它是一种写作）彻底地将这个焦点掏空了，这是纯粹的外向写作，是一个逃跑式的写作：不断地从内在性的焦点逃跑，不断地躲避这个焦点的编码和组织——无论这个焦点是什么。一旦一个形象要被定型的时候，马上逃离这个形象；一旦一个场景要定型的时候，马上逃离这个场景；一旦一个故事要成型的时候，马上逃离这个故事；一旦一个人物的“性格”要定型的时候，马上逃离这个“性格”；一旦一个主题要定型的时候，马上逃离这个主题。

孙甘露的小说，就在于不倦地往外逃离。逃离就是他的小说现实。到处都是逃离，所以，不要为这些小说想象一个合理的封闭结局，似乎结局就是逃离的终点，逃离到此戛然而止。不，完全不是这样，这不是封闭意义上的结局，结局本身就构成了逃离，至少，结局不肯定一个封闭性的终点。孙甘露

小说的许多结尾都充满着否定词。否定就是逃离。我们看看，《夜晚的语言》的结尾：“我无力再写下别的什么了。”而《我是少年酒坛子》的结尾是“没有人相信这一点”。《访问梦境》的结尾意味深长：“食无言。”《音叉、沙漏和节拍器》的结尾即便打算肯定，但也是用的否定方式：“你不要问东问西，做就是了。”《庭院》同样如此：“陶列和他的作品永垂不朽。”另外有小说的结尾，是充满悖论地提到开端。结尾或许是一个新的开端，一个新的起源。《信使之函》结尾：“信起源于一次意外的书写。”而他最长的小说《呼吸》是这样结尾的：“仅有开始和完满的结局都带来缺憾。”最后，又意味深长地补充了一句：“你知道我指的是什么。”这是对持有这样信念的读者的信赖：阅读或者写作的过程或许是最重要的。这个过程就是逃离，逃离是最重要的，作为一个过程，逃离，并没有开端，没有结尾，无休无止，无始无终。逃离是对于焦点的逃离，对于内在性的逃离，对于任何一个封闭性的中心的逃离，最终，是对于意义的逃离，对于形象的逃离。

这种逃离是如何形成的？或者说，意义是如何在尚未形成和聚焦之前就自我崩溃的？孙甘露的句子执著地拒绝表意。他的写作，意在抹去意义。他大量地使用形容词。没有人比孙甘露更喜欢用形容词了，他很少让一个名词裸身地出现。名词前面一定有定语，一定要有修饰性的说明，形容词就像一件件华美的衣服一样穿着在原本光秃秃的名词上面，这样一来，名词本身的意义被这些衣服覆盖了，被遮住了，它们有时候反倒显得无足轻重。事实上，反过来，这些形容词如此之丰富，

如此之讲究，以至于人们毫不怀疑这些词并非只是些无足轻重的定语，它们并不是名词的单纯配角，相反，这些词有自己的厚度，有自己的光辉，有自己的家宅。

这些修饰性的词在自身内部获得了自己的重心。词出现在这里，就是为了自身的荣耀和美妙。它从它们的俗常语境中解脱出来。孙甘露让词语重新获得了生命，他苦心搜寻各种各样的词语，一有机会就将它们安置在句子中，句子不是意义的透明渠道，它就是让词在其中托付和寄寓的空间：它将这些词在一个横断面上一个个密集地展示出来。孙甘露对词语的偏爱是由衷的，词在句子的经纬线上闪耀而获得了生命，也因此，写作获得了生命，而作家的生活本身也获得了生机——这是将词语作为生活根基的作家：写作就是为了让词语从表意的地平线上缓缓地升起而熠熠生辉。词，获得了自身的存在。这个存在的核心就是永恒。孙甘露苦心地搜寻汉语中的各类词语，尤其是形容词，或者是词组，或者是功能类似于形容词的副词，或者是修饰性的动词，这些形容词（和副词）是一种感觉，一种无法被意义准确地捕捉的感觉。感觉，正是幻象的逻辑。沉迷于幻象，只能沉迷于感觉。而名词完全不一样，名词是理性的，它是确定的，有特定的对象。名词缺乏弹性。一些名词的美妙仅仅在于它所指称的对象的美妙，或者是它的音响的美妙。孙甘露并不回避这一点。他总是挑选一些别致而优雅的名词，他试图用这些名词指代那些更为准确，更为直接，但同时也更为粗俗的名词，孙甘露对粗俗有一种天然的敌意，他好像害怕这些词弄脏了他的

说一样。他是我见到的中国当代作家中用词最为干净的作家。我所看到的最粗俗的词，是“尿”，但是，这个尿，在追赶“诗人”的途中，居然一直没有尿出来。他的小说中没有脏物，没有叫骂，没有器官，没有肉，即便是在肉体的销魂时分也是如此。孙甘露并不排斥——相反，他好像很迷恋——这个销魂片断。在《呼吸》中，有两段冗长的销魂时刻的叙述，这两段叙述精彩绝伦——这是我看过的最好的性爱的片断之一。销魂在这里变成了一种特殊的经验：这是肉体感受，但是是没有肉体的肉体感受。因为女人的身体器官都是以另外的优雅名词替代的，女人及其器官被描述为“宝藏”、“水母”、“露珠”、“湖泊”，“幽冥之穴”和“海市蜃楼”。在这个时刻，男人没有出现器官，没有出现动作，没有出现场景。或许，男人的器官太粗俗了，没有名词可以替而代之。而手，这个欢爱过程中必不可少的动作，它的出现，跟身体的抚摩动作没有关系——没有抚摩，只有体会，应答和交流；没有动作，只有感受：“她的食指的第一处折痕越过他手心展示的爱情和生命的图示附在了手腕的脉搏之上，在得到了血脉的一次应答之后，转向了手臂那倾诉着感伤的毛孔。”这是一个性爱中的手的动作，但是，它像小提琴一般地在细致、敏感而略带忧伤地弹奏。肉体之爱，离肉体如此之近，但又是如此之远。器官和动作，或许是对性爱的侮辱，反过来也可以说，性爱的至福，是要剔除器官本身。性，如此地拒绝了色情的引诱。

正如没有器官词汇一样，孙甘露的字典中也很少使用暴力词汇。没有使用器官的词汇并不意味着对性没有兴趣，但是，