

抒情性：走在文学的回乡路上

——略论迟子建小说创作的当下意义

杨 姿

内容提要 迟子建小说中的抒情性是文学对市场化实践的一种自觉逃离。追求精神的高度和极力逼近日常生活的内核，这两个方向的相反相成构成了迟子建小说抒情性的双重品格；情绪的整体呈现与冲突言说，是迟子建小说采取的一种抒情方式与策略；长歌当哭、故乡物事的神圣化等抒情节制，是滥情时代里迟子建对文学抒情纯洁性的自我保护。神圣与日常、个体与整体、抒情与节制的交织，构成了迟子建小说的抒情辩证法，为非抒情或缺乏抒情性特征的当下文学，提供了一种抒情性的文本范例，也为当下文坛如何保持与维护文学的抒情性提供了有益的启示。

在悠久的中国文学传统中，抒情的源头可以上溯最远。《诗经》、《楚辞》奠定的“情一志”体系从本质上规定了情感与思想的博弈互存，确立了情感参与写作的合法性。尽管各个时代艺术实践方式在不断衍化和延伸，抒情仍旧是文学的原点，是文学审美功能的主导和话语组织的轴心。五四以后，新文学作家续接了历史承传，同时也受到西方浪漫主义抒情想象的影响，抒情的文学方式升级为一种“主情主义”、“抒情主义”^①。虽然它曾被贬斥为“颓废主义”、“假理想主义”^②，但抒情性确实在有力地推动着现代小说的文体自觉，深化着现代作家的主体感受和价值判断，以致王德威甚至视“抒情”为“中国文学现代性”的“一个面向”^③。20世纪50年代以后，意识形态的宏大叙事呼唤着文学“史诗时代”的到来，以叙事为主要功能的小说形式自然而然地成为“史诗时代”的宠儿。与此同时，以个体情感为本位的抒情性、“体现为中国古典色彩”的抒情“绝唱”^④，无论内容还是形式都已经难以再现。新时期以来，文学生态走向多元格局。尽管工具化实践与市场化实践的交织构成了这个时代文学的主流语境，但一些个体主体性十分强烈的作家也在试图通过抒情主体性的恢复，使承载着太多社会功能的文学重新回到它的原点。在这个文学“回

乡者”的队伍中，迟子建的意义是非同一般的。如果说新时期初期汪曾祺以审美化的人生方式存在“复活”了“世俗性”抒情^⑤，是对文学工具化实践的一种反拨，那么，迟子建小说中的抒情性的凸显则显然是对文学市场化实践的一种自觉逃离。她的写作，不仅证实了抒情性返回文学原点的可能，而且提供了以抒情性返回文学原点的可行途径，特别是在她笔下由抒情性聚集起来的对现实既尊重又改造的艺术世界，为非抒情或缺乏抒情性特征的文学如何返回自我的原点贡献了独立的思考与探索，值得评论界深入地解读与研究。

—

20世纪的文学革命，走在一条不断接近现代性、同时又挣脱和反叛现代性的悖论之路上。革命时代的乌托邦概念、阶级性语境中的大写的“人”、政治化时代中的“纯艺术”等一系列口号，都引发着不同时代的作家们对文学“现代性”的各种维度的思考与建构。其实，在“现代性”这座不由你不进入但又不能不穿越的历史迷宫中，任何一个单纯的思想维度或者美学维度都不能完成对现代实存的深刻认识与复现。于是，从30年代沈从文呼唤“神之再生”到无名氏构想五百年

后的“创世纪大菩提”，现代小说的抒情性就企图引进一种神性的维度、一种终极的价值来拓进抒情主体的深度，来展示人类思想、意志与情感契合的奇迹。90 年代以后，文学的市场化实践使文学的崇高与优美遭遇到了前所未有的挑战，谎话连篇、无德品的自保，虚荣惑乱、无操守的拜金，使五四时代挣来的那点人的价值和尊严，那种人对“人之为人”的信心几近瓦解，人的内心找不到一样神圣事物皈依。在这个时代里，尽管扎西达娃在西藏“隐秘岁月”里找到的是一串虚无，标榜基督化写作的北村印证的恰是亟待神灵拯救的贫瘠，但那些有见识的作家重拾神性的维度来抵抗价值的滑落与情感的变质的这种努力依然那么可贵。面临偕同身外这个物质化的世界一起朽坏的危机，迟子建与扎西达娃、北村们一样，体现出一种确立神圣之物的存在以及直面精神变质的勇气，企图倚靠神性的维度来重塑文学的抒情性品质。不过，与扎西达娃、北村们专注于头顶上神秘天空不一样的是，迟子建的探索目光始终梭巡在民间、在底层、在普通人的日常生活中。向上，无限地追求精神的高度；向下，极力地逼近日常的内核，正是这两个方向相反相成的拓进，构成了迟子建小说抒情性的双重品格。

柏拉图《理想国》里那些在地下洞穴中面朝墙壁的囚徒，由于不能从火光的倒影中分辨木偶和自身，误以为所见即真实。现实中也有不少作家把“洞穴”当作世界的全部来书写，既察觉不到身处现实之外，也无从对“可见”的洞穴做深入认识。迟子建的抒情可以说是“穿越洞穴式”的抒情，它在理论背景上兼顾了“反映论”和“主体论”的哲学基点，而精神上的信念则是穿越洞穴的强劲翅膀。以信念来探索精神的自我拯救，在 20 世纪末迟子建的创作中已经显露端倪。写于 1994 年的《逝川》，为精神从物化险境中突围提供了一种可能。老渔妇吉喜因为给年轻时恋人胡会的儿媳妇接生，错过了阿甲渔村最盛大的捕捞泪鱼的时节。当吉喜正为衰老和孤独的到来无措时，却惊讶地发现自己木盆里已经被村民放满了活泼的泪鱼。小说描绘了三种待救助的场景：一是泪鱼“被捕上来时双眼总是流出一串串珠玉般的泪珠”；一是“胡刀的妻子挺直地躺在炕上，因为阵痛而挥汗如雨”；一是吉喜“她再也咬不动生鱼

了”，“她的头发稀疏而且斑白，极像是冬日幽洞口旁的一簇孤寂的芳草”^⑥。泪鱼、待产妇和吉喜，共同隐喻着等待拯救的苍生。泪鱼需要逝川渔民的打捞和施放，爱莲的生产离不开吉喜的辅佑，吉喜以衰朽之身倾注于更脆弱的生命，演绎着人类“老年时代”的各种哀痛、无助、凄凉。一幅逝川的雪夜图映现出人间的“末世”，但迟子建的叙述并无消极绝望的色调，也没有堕入“回想—造梦—失意”的线性思维模式，她选择向个人记忆突围，把胡会与吉喜生死永隔的怨与恨转换为吉喜接生爱莲的善与渔民们帮助吉喜捉获泪鱼的爱。战胜逝川的不是泪鱼，而是人打捞、安慰、祈祷和放还泪鱼的生命仪式，能够承担安抚意义的最终还是人性中与生俱来、不曾消失殆尽的爱。爱的命题在后工业时代里常常被视为滑稽、矫揉造作和夸饰，迟子建却在人与泪鱼的互喻里重新确立了爱的位置，在放还泪鱼的生命仪式中为爱召回了神圣的意义。此后，《芳草在沼泽中》、《酒鬼的鱼鹰》体现了对正义的渴望，对理想和信仰的坚守；《蒲草灯》、《夜行船》叙说着对迷失本性的找寻；《清水洗尘》、《起舞》发现了这个世界最洁净的一角，这些小说中的主角们用个人信念作了精神世界最后的清洁者。当然，迟子建对神圣感加以领悟和捕捉，采取的是克制的书写方式，既没有在激烈的巨变中绘制人生，也没有在复杂的矛盾中编撰故事，作者仅仅以细腻、绵密的情感作为针脚，不着痕迹地把那些被撕裂的生活轻轻补缀起来，抒情性的隐在与澄明构成了小说故事发展的内在节奏。

超越性的精神旨向应该有永在的价值追求，同时也不能缺少正视现时困境的勇气。在一个价值找不到根基的时代，离开对精神异化的揭示和分析，抒情性的建立就是单向的、乏力的。通常意义上，所谓“纯文学”往往沾沾自喜于优美的形式、圣洁的情感以及纯净的思想，评论界似乎也倾向于将迟子建的写作纳入这个领域。不过，如果一定要将迟子建的小说归入这一类，那么就应该看到她为这类“纯文学”所增加的一个意义深度：她无意证实人性的根底究竟是恶还是善，而是思索善的变质与恢复，以及恶的忏悔与救赎究竟要如何实现。写过《复活》的托尔斯泰执着于拷问罪恶之下的洁白，拷问过程中展现出的是

人性的阴暗、丑陋、动物般残忍凶狠的非理性的一面，这种方式曾经被视为正宗的人道主义诠释路径。迟子建于1996年的《白银那》，则对灵魂的人道主义拷问方式提供了一个新的参照，一种新的启示。白银那迎来百年不遇的鱼汛，村民辛勤劳作之后，却发现腌鱼用的盐价格被马家提高了三倍。马家拒不降价，村民也不允许这种私营经济的造反，为此双方展开冷战。村长的女人卡佳去森林寻找冰块为鱼保鲜而被熊伤害，死亡让弥漫全村的非理性趋向爆发。在这个义利冲突的故事框架下，隐寓着一个善的发现与人性复苏的神话。小说最后，马占军夫妇夜半送盐至家家户户，不求谅解地补偿全村；怀有丧妻之痛的村长在卡佳的葬礼上请求自己的儿子和村民们都原谅马家。这就是追问的答案，小说抒情地写道：“马占军夫妇不由得号啕大哭。大家也随之哭起来，我也流泪了。当葬礼主持让灵柩高起，卡佳将永远离开她生活了多年的家时，连外地的鱼贩子也跟着落泪了”^⑦。此时的眼泪无疑就是“善的发现”。善并非一成不变地被叙事人强制性安置于所塑角色，故事也没有灌输宽宥的教条，叙事者只是不断重复地说着一句抒情的话：“白银那还在。快去吃那儿的开江鱼吧，那里的牙各答酒美极了！”白银那的开江鱼和牙各答酒是自然的造化，人性中则有其自然性，也有其神圣性，自然性与神圣性处在轮回转化之中。迟子建所突出的不是作为结果的“白银那”，而是白银那已经有过和正在发生着的人的自然属性与神性属性轮回转化的过程。在此之上，迟子建小说的抒情性既超越了所谓“纯文学”的纯粹的优美形式，也超越了暴露文学习惯的单一批判，取得了一种辩证的逻辑力量。

无论抒情性还是叙事性，说到底都是对生活的独特性诠释与表达。但什么是“生活”呢？作家李庆西曾说“‘生活’就是作家个人情感世界以外的社会存在”^⑧。按照这种说法，个人情感似乎是可以从社会存在中剥离出来的，而且从抒情对象的角度来说，生活中柴米油盐等杂陈事务似乎不适合于抒情。所以，在当代中国文学中，从来就不乏将抒情性小众化、贵族化的作家，他们执着于高蹈的、超越的向度，使得抒情性失去人间烟火味，甚至淡化它的历史内涵与道义关切。迟

子建对抒情性的贵族化、小众化有一种自觉的抵抗，抵抗的方式就是在向上追问精神价值的同时，兼顾一种向下的视角，极力地逼近日常生活的内核。这种向下视角，用迟子建自己的话来说就是“蚂蚁式”的写作^⑨，它不是“新写实主义”式的向“庸常”缴械，不是所谓“零度写作”式的用“过日子”的沉湎阻碍精神的导引与理想的延伸^⑩，也不是近年来流行坊间的“底层写作”式的带着一种优劣等差的目光看待乡下的村夫或进城的民工，以物质占有的多寡来判定精神丰裕与否，似乎低等的职业注定了七情六欲的枯竭，简单的身世就意味着单调的好恶。正如陈平原在谈及五四俗文学时曾说的“眼光向下，既是思想立场，也是文学趣味”^⑪，强调平民和底层的立场也需要精神性追求，实际上正是迟子建小说抒情性获得生长的前提。迟子建的“蚂蚁式”写作的聚焦点依然是精神世界，是对精神世界的日常化观照。她写的对象一样是最底层的人群，但却呈现出与“底层写作”不一样的面向。她所讲叙的底层乐趣不是“底层写作”津津乐道的那种浅薄的、短暂的、低级的乐趣，而是真正浸透着人生悲喜酸辛的温存与慰藉；她所写的底层的苦楚，也不是像“底层写作”者们那样常常不遗余力地夸大着的脏活、累活，而是恰如其分地展现出生活的艰难对生命个体的实际挑战。《踏着月光的行板》（2003年）里，林秀珊和王锐为了中秋节给对方一个惊喜，反复地奔波在列车和公共汽车上，而让他们领受情绪考验的不仅仅是错开与扑空；王锐遭遇了逃票的嫌疑，盗窃犯连带的殴打，林秀珊目睹了刑犯押送途中最温情又无情的一面，这对夫妻在团圆日子里见上的最后一面竟是火车对开时错车的那一瞬间。这一瞬间聚集着底层百姓多少的无奈与艰辛，但同时也透露出底层生活中本有的温馨与体己。《门镜外的楼道》（2003年）将一位身份卑微的垃圾清理者写得那么有尊严感和人情味却又并无超拔的嫌疑，《福翩翩》（2008年）里写了残疾人刘家稳、英语教员刘英、守林人王店、下岗工人“柴旺”以及他的无业老婆王莲花这一系列的小人物，在艰辛、尴尬的现实境遇中负责、隐忍地生活，讲述荒凉凋敝生活中的挚爱、离合、背叛、紧密，那种情感的分寸和复杂性一点也不输于都市文学中的所谓“小资情调”。

在抒情对象的选择上,迟子建不仅始终注视着卑微到极致却始终昂扬着头颅生活的灵魂,甚至更多地会倾向那些为常人所忽略的品性。譬如迟子建为傻子写的一些作品,就值得读者予以特别关注。如果说阿来的《尘埃落定》写“傻”其实是以“傻”来写大智慧,那么,迟子建《我能捉到多少条“泪鱼”》、《傻瓜的乐园》等随笔,《采浆果的人》等小说所写的人物确实是生活中的智力有点障碍或欠缺的一个类群。无论从经济的地位还是从生理的角度,这都是真正的底层人物,甚至因为智力障碍,他们根本就没有脱离底层的出路。迥异于一般人对“傻子”的鄙夷嘲弄或者同情怜悯,迟子建是怀着敬重而谦和的心态来写他们朴拙内心的光芒与纯净,以及他们与外在世界的关系。傻子大鲁和二鲁是父母违背人伦生理规律的产物,当金井村民受到收浆果人蛊惑而放弃秋收时,他们却成为“唯一收获了庄稼的人家”。傻子没有饱受精明、贪婪和无止境欲望的折磨,人的生命和自然的生命在他们眼中超过了欲和利的引诱,反而比心智正常的人获得更多生命的馈赠。而对“傻”做出最客观的书写,恰恰在于抒情性的节制、冷静,这种低温的描述又以“暖”的意象平衡,《雪坝下的新娘》没着力写刘曲的被殴打、被污蔑、被捉弄,而写慰藉智障的“新娘”、“美人”、“散发着金色光晕的身体”,那冰河中光的倒影越是纯净,极寒土地上的生命就越是坚韧。

这些作品以人性和人类文明价值为基础,在底层世界找寻和描摹人类共通的情感特质,包括从种种挣扎中见到的种种激情、痛苦、愤恨和鲜明的爱。在作品中,作者倾注着自己的情感,讲述这些底层者的故事仿佛讲述的就是自己的故事。迟子建曾说:“我观照着他们的生存就像在打量着自己的命运,我与他们休戚相关。我记述下的点点滴滴小事不起眼,它们像人生所经过的一个个小小的驿站,连绵着组成了我们生命的历程。”^⑩正是自我情感的沉入,使得这些朴素的、结实的叙事在日常生活不同层面不同部位的发掘中,触摸到了生命的源起以及质变的流程,包括对信念的坚持和牺牲。本雅明在评价尼古拉·列斯科夫时说,“尽管他偶尔也沉醉于对神迹的探讨,但是他还是喜欢坚持一种脚踏实地的特性。

他把那种找到了世间生活的道路但又不深深陷入其间的人看作楷模”^⑪,这段话作为对迟子建抒情性的评价也是比较合适的。对文学原点的返回中既有对神性的一丝不苟,也饱含着对常态的熟悉与敬意,这种抒情性的双重品格使迟子建的创作迥异于那些杜撰和虚拟式的平民猜想,它不是从天而降的精英定位,而是一种连接地气但挺拔而起的姿态。

二

回顾1949年以来的共和国文学,其间曾经历过多次“抒情时代”。但无论是工农兵文学代表的“人民的抒情”,还是新时期由先锋文学拓展的“言语的抒情”,抒情性本身其实往往都是被漠视的。“人民抒情”着重的是整体情感,而缺乏生动活泼、个性化特征的个体情感呈现;“言语抒情”似乎注意到了个体情感呈现,但对个体情感的极端化与生僻化的呈现使得这种个体情感脱离了与群体的人性关联,而往往流于符号化的人性碎片。迟子建是一个有着鲜明的自觉意识的小说家,她创作的抒情性有着回避或者说超越这两种抒情趋向的自觉。她体会到写作主体的内部若是没有抒情性的牵引,难免越是执着于写实,却愈是远离真相,对世界图景的原样生产是“无子嗣”的^⑫;同样,有了抒情的冲动而没有得体的、有力的抒情方式,抒情性的实现以及抒情品格的建构依然不过是作家的良好愿望。迟子建30多年来的小说创作,其抒情品格的建构与实现,就与其有意无意所采取的一种抒情方式或者说抒情策略有着密切关系,这种方式或策略可以命名为情绪的整体呈现与冲突言说。

通常而言,许多作家都乐于接受评论界根据写作风格和范式的不同将其创作划分为若干阶段,但迟子建对此却不以为然,她说“我不想给自己过早划分‘段’,因为写作是漫长的”,“其实一个人的写作不管划分多少段,都是连贯和延续的”^⑬。这种整体化的意识一直灌注于她的抒情策略中。我认为迟子建“整体呈现”的抒情方式大致包含了三重意义:其一是非支离破碎的经验,不孤立地看待某一症候的出现;其二是有着内蕴强大的、持续性的情感逻辑,不轻易被时尚潮流左右;其

三是除单独篇目的内在凝聚之外，篇目与篇目之间存在互生关系。这种抒情方式发挥效力，需要作者对时代、人性、历史具有充分的理解和透彻的认识，才能够从故事横截面中展现出隐性而完整的人生质地。《世界上所有的夜晚》（2005年）是运用“整体呈现”抒情方式的典型作品。2002年，迟子建的爱人因车祸辞世，这篇小说以女性记叙离开恋人日子的笔记体形式来叙述自己面对生离死别的难以抑制的悲痛情绪。“我想把脸涂上厚厚的泥巴，不让人看到我的哀伤”。作者不是将个人伤口撕开吸引他人目光，而是内倾式地处理痛苦；不是纵情滥情，而是如实地再现伤悲，以一种坚强的意志和勇敢的心力完成了这一切肤之痛的题材书写，显示出一种对生死之别的主动超脱。在小说中，作者让个体的“我”的初寡遁成一种背景，让一系列同类的死亡悲剧在这幅背景上同台上演。乌塘的蒋百嫂，连明目张胆服丧的机会也没有，甚至被剥夺了悲伤的权利；三山湖的云领，因为狂犬病和放焰火先后失去了母亲与父亲的胳膊；小媳妇输液枉死，因为兽医不法地取得了行医执照；深井画店陈绍纯被浸透悲曲的画框砸死……这些为生活之痛所紧紧相连的微弱生命，充当着小说的主体，用小说人物周二的话讲“在这个集市上，辛酸的人海着去了”。这种由己及人再由人及己的情感共振，在亚里斯多德那里，叫做净化，在佛家叫做慈悲。经历了生活变故的女性，冲破一己之痛，用更慈悲的善意面对那些经久难灭的悲怆。叙述者也在对同类的悲悯中获得了自我的释然，夜晚不再是“虚空和黑暗”，而被“月光和清风”抚慰。小说以“世界上所有的夜晚”为题，意味着作者期望中的潜在读者并非观瞻她一人悲欢的群体。小说展露了夜晚的漆黑和寒冷，以及长夜背后的污秽与残酷，但作者并没有在个体的特有痛苦中陷入自闭的心狱，没有在“被遗弃的委屈”中落入历史的虚无，而是由己及人，从个体的痛苦中看到人类共有的伤痛，以个人的辛酸托起了群体的忧患。这种情感的共振方式在迟子建的创作中构成了互文的关联，《世界上所有的夜晚》包含的“受难”，与《原野上的羊群》（1995年）那种通过受难所理解的生命的脆弱与崇高，《清水洗尘》（1998年）抵达生命圣洁境界的努力，《一匹马两个人》（2003年）对

安慰者的渴求，等等，形成了迟子建整体抒情性的底色。在一般的抒情作品中，个人经验和集体经验的难以通约是抒情性传递和同化的最大障碍，而迟子建带着整体性的安慰，以受难背后的希望为切入点，为作家私人空间与大众公共空间的联系提供了一种可操作性的沟通方式。情感的共振带来情感的质地的转换，迟子建也就在这种“整体呈现”的抒情方式中突破了同类型题材女性视角的限制，获得了更广阔的精神境界。

在迟子建那里，写作是一件极其严肃的事，这种严肃来自于对人类缺陷和不完美的发现，以及这种发现与现实之间必然产生的无法卸除的紧张感。正是从这种紧张感中，作者引导出故事的冲突，并且最终提升为情感的冲突、存在的冲突。对于情感冲突的言说，迟子建的一个突出特点就是大力塑造为信念而受难、受死的人。这个信念不是确定的观念、思想经验、或理性判断力，而是一种希望——希望了解比身体、斗争、痛苦更久远的东西。《草地上的云朵》写的是“城”与“乡”的冲突，迟子建如实地写到乡下人“眼巴巴地盼着城市的眷顾和扶持”，因为在“城市化”的版图秩序中，谁都无法全身脱逃。丑妞沉醉于伊里库白鹤，给炸弹洗澡，为西瓜降温，最后如同流星一样消逝，作者通过这一乡土人物的“受死”，展现了高速发展中的人类被抛离乡土的不适、欲返身乡土又不能的悖论境遇，从文化母体的内部纠结中揭示出时代的价值谎言。城乡冲突是当前文学中一个比较流行的主题，这种冲突往往起于某一偶然遭遇或具体事件，但其内在的根源却极其深远。倘若写作主体自身没有内在的心灵冲突与情绪紧张，没有对时代的缺失、局限与希望的深层认知，那么，对城乡冲突的理解和表现就很容易流于形式、落入窠臼。迟子建深谙故土在文化的角逐中势必饱受各方面力量的侵袭，心中鼓荡着难以褪尽的沧桑感，因此她的写作并不像有些底层写作那样肆意地夸大城乡之间残酷的对战，而是更多地采用像《额尔古纳河右岸》中的方式，以一个老人洞悉世间百态的命运与智慧来举重若轻，以生命顽强的代代延续和忍辱负重来对待乡土遭遇蚕食、鄂温克人与异族的仇杀、猎人与狼的殊死搏斗、族群经受的饥荒战争等族群的宿命。这种情绪上的化重为轻，化浓为淡，

并非无可奈何的强自排遣,也不是对命运的逆来顺受,而是对冲突的包容、对“受死”的无畏、对希望的执着,迟子建小说的抒情性正是在这种冲突言说中焕发了诗意的挚爱和坚持。

女作家身份很容易使人想到文化中的边缘位置,想到对父权制力量的颠覆,想到千方百计摆脱男性文化的反叛和质疑,想到还原被传统道德文化的历史所遮蔽压抑的女性生存历史的毅然,想到那些和女权主义有关的叙述历史的欲望与可能性。然而,迟子建很少为读者构建这样一个舞台,性别冲突在她的小说中常有表现,但她并不书写被遗忘的愤懑,也不刻意模仿那些被压抑被扭曲的生存经验,没有剑拔弩张的女性系谱,她所采取的是一种更为中立、更为包容的性别视野。不是孜孜于人的性文化本质的辨析,而是注重人的心理情感的抒发,这或许正是迟子建在言说性别冲突时中立与包容视野形成的内在因素。《观彗记》(1998年)中,女主角对故人时断时续的回忆和思念的情绪交织在人们对天象奇观的追逐中,与她在漠河的感受形成此起彼伏的辉映。故事最终以彗星没能如约而至、故人却不约而来结束。读者不会把《观彗记》当作一篇情书来阅读,可里面却字字深情,只不过那种“情”出之于“她”与“他”,却不拘泥于“她”与“他”,而是在故事的发展过程中升华为一种共识性的情感。彗星的刹那划过天际,未尝不是人际之间可遇不可求的关系隐喻,这个成熟的女性叙事人所讲的乃是人类选择的未知和两难,因为人并不能够用未来的可能性与当下的确定性作比较,真正的人生意味着任一的选择都是无可判断的。在此,迟子建跳出了张爱玲《红玫瑰与白玫瑰》孰重孰轻的演绎,揭示了现代人生活在无穷可能性之中的真相。《第三地晚餐》(2006年)中,迟子建借用现代社会高频发的婚姻问题展开两性思考。“第三地”本是暧昧的名称,可马每文频繁地换着“第三地”,只是为了吃一顿可口的晚餐,陈青也不甘示弱,选择无声地反抗,到“第三地”去为他人免费做晚餐。食色性也,两位主角奔赴异地,一个人为了果腹,最终饥肠辘辘;另一个人为了给他人提供需要,却难以满足这种欲望。陈青和马每文为什么都不肯稍作妥协?人是情绪的动物,受着社会畸形变化的压力,同时,舆论造成的可怕思维

定势,又加剧了人对自我的暗示和误导。迟子建没有像一般的女权主义作家那样,在性别冲突中刻意地把男性作为控诉对象。她的笔触伸向最常见的家庭关系问题的深处,穷究被虚幻出来的背叛的本质,所以能够正视爱的被亵渎、被破坏,进而思索和找寻爱的修复方式。迟子建对陈青在情感受挫后的心理的细腻把握,对情绪些微变化的敏锐明察,写透了那种想要自强、又自尊脆弱的女性人格的矛盾性。在这种注入了人性、情感、生活的悖论思辨中,写作的柔情并无变更,却多了一层默默接纳与忍受的耐力,支撑着她的有条不紊的叙述。

三

曾有学者在总结新世纪伊始的诗歌写作时,用“抒情的荒年”以喻抒情被“故意看低”或“变得可笑”^⑥,不惟诗歌如此,在小说创作以及其他文体中,抒情一样面临挑战。“抒情的荒年”并不是指这个时代没有抒情,其实庞大而无所不及的文化工业正在日夜开动着它的制造机器,通过标准的流水线,将无数言情滥情的精神商品输送到社会的各个角落,荒芜着读者的心灵,降低着人们的泪点。远离抒情的文学是盲视的,如同人类失去了灵魂,但只会滥情的文学也将是短命的,就好像穿越洞穴的鸟,翅膀上捆扎着太多的杂物。所以,所谓的挑战,不是指抒情不合时宜,而是指抒情在这样一个滥情的时代里如何保持和维护自己的纯洁性。关于这个问题,迟子建有自己的一些思考。在创作谈《长歌当哭》里,迟子建曾说自己愿意将“哭声变成能歌的文字”,这可以看作她的抒情观的一次发展,即由哭向歌的转变,以同情和宽容将悲痛转化为喜悦。2009年法兰克福书展,在中国主宾国新闻发布会上,迟子建声言惧怕离开故乡,因为白夜的极光能够让她永远真实地“记忆着一个女人在这块土地上所有的痛苦和怅惘”,因为大雪的覆盖让她明白人们埋葬老人时“平静得如同去田里劳动”,假使没有“月光像良药一样注入双脚”,她很难“被荆棘划破脚掌后不至于太痛苦”,而“客居异乡”的她只会“感到迷茫”,只能够“在寂寞中看着窗外的枯树和被污染的河流”^⑦,这些表白可以看作她的抒情观的

第二次发展，即故乡物事的神圣化，故乡的自然环境和人文环境赋予她对生命的价值判断。无论是长歌当哭，还是故乡物事的神性化，其实都指向抒情的节制。抒情性从“歌的文字”还原到“它的本色和初识的声音”，本质上就是减少情感起伏的描绘，掌控好情绪的收张，把心理过程体验让位给读者，使对象实现本身澄净的回归。既突出抒情的重要性，又强调抒情的节制性，这种抒情辩证法比较清晰而且成功地体现在迟子建对创伤性体验的题材处理中。

席勒在对比古希腊社会和近代社会时发现，“划分一切的理智在社会与个体以及个体内部都造成了分裂”，而“给近代人性以这种创伤的正是文化本身”^⑧。可以说，近世以来这种由文化造成的人性创伤成为人类最无法逃离的噩梦，也成为人类文学中一个永恒的主题。叙事也好，抒情也好，优秀的作家似乎天生就是为着创伤而写作。一个作家对创伤的辨识与叙述也影响着他的写作风度，有的陷于伤痛，留下“梦魇叙事”^⑨；有的拒绝伤痛，留下“断裂叙事”^⑩；有的超越伤痛，留下“绝望叙事”^⑪。迟子建曾经感叹“人生太苍凉了”，“可能感受了太多的人生寒露，我才那么渴望‘暖’”，当然，她对创伤的叙事自有一种格调，那是“苍凉中的‘暖’”。如果说张爱玲的写作终端只剩下一个“苍凉的手势”，迟子建却在“冷”之后注入了暖意。她说：“没有冷，何来暖呢？”迟子建作品大多数的单行本扉页或封底，总有这样的作者介绍：“1964年元宵节出生于中国的北极村——漠河”。我想这并不仅仅是出版市场夺人眼球的策略，而且是对迟子建小说格调的一种巧妙的暗示，其中也必定饱含着作者自己的认同：元宵节所诞生的生命，落地便感受到人间节庆的热烈与喧腾，而背景却是沉默无声的冰雪世界。用暖来节制冷，用希望来抵御绝望，这种创伤性叙事中冷暖温度的反差与对比，恰恰孕育了迟子建小说抒情性的内在张力。

创伤一定源于主体的自我意识，从他人那里转述的可以是灾祸，但不会是创伤。《北极村童话》是迟子建对创伤性人格最早的察觉，这篇小说记叙一个七、八岁女孩接触和参与周围成人世界的故事。作者遵循孩童特有的观察角度和思维逻辑，信手涂写那些生命的发现：“我”发现姥爷

的秘密，就意味着要比他更勇敢地承担失去亲人的悲伤；“我”发现苏联老奶奶的亲切真诚，就意味着要跨越生死对情感的考验；“我”发现黄狗傻子对幼小孩子的忠诚，进而能够体会人之为本性与天质。作家书写对生活的新奇感，同时也书写在这些独特发现中不可避免受到的伤害，每一次发现或许都引来一次心灵的新的伤害。难能可贵的是，作家没有把人物放在永远受害者的角色上加以刻画，而是在日常情感的生发与消歇中透露出对于生活与人生的领悟。这种永远不出示死胡同的写法在《原始风景》（1990年）体现为从人事变故的疼痛中领悟现世存在的普遍规律。小说通过西瓜籽儿来想象舅舅的那一段，展示了一个孩子初初碰到意义重大的灾难性事故时，在疼痛的朦胧中自己要求自己坚强的浑然天成。疼痛是创伤的条件反射，这种反射既是生理性的，同时也是心理性的。因为人类的疼痛发生总是伴随着记忆，创伤的意义越是深刻，记忆的时间就越是恒久；创伤经验的积累越是丰厚，创伤叙事就越是具有抒情性的延续力。迟子建曾说，“我至今以为疼痛是一种力量，是使一个人早熟的催化剂。你可以在疼痛中感觉到周围的世界在发生着变化，你再观日月星辰时就会懂得了存在者的忧伤。那么，当我写下上述文字时，我绝对不是想让人们对我那一次挨打产生同情，我只是想再一次地在麻木的生活中重温一次美的疼痛，为此我感谢姥爷，感谢他给我写下这些文字的勇气”^⑫。确实，迟子建不止是自己懂得疼痛感是一种纽带，牵着记忆，牵着情感，牵着故土，也让读者懂得疼痛深化着人类对生命的认识。在她的作品中，疼痛不是使情绪恣意宣泄，而是使情绪受到约束，使文字受到控制，在内敛中用故事来显示情绪的流动。这种精神领域的探索和心灵世界的抒情，在《没有月亮的抱月湾》、《吉亚大叔和他的墓场》、《白雪国里的香枕》、《没有夏天了》、《柳阿婆的故事》等作品中处处可见。这类小说多以符合年龄的心理独白为贯穿线索，用语干净，目光惆怅而忧伤，对自然景物细腻、生动、别致的描摹烘托着童年的、身边的创伤，如实地书写着人所需要面对的恐惧、忧患、侵蚀、成长、衰退等幸与不幸，以及这背后顽强、执拗和永不妥协。

《微风入林》讲述的是一个创伤与觉醒的故

事。孟和哲为方雪贞治疗绝经症，方雪贞为那特殊的治疗方式爱上了这个鄂伦春人，但最终却在摔折了腿后，回到悉心照顾她的丈夫身边。作者精心编制的这个故事，有三个方面值得注意：方雪贞为什么会得“病”？治疗手段的本质是什么？为什么安排这个结果？经血的停止意味着正常爱欲生活的受阻，这与方雪贞孱弱的机体有关，而更重要的原因是丈夫陈奎的缺乏男子气——“病”暗示汉人日渐萎弱的生命力存在。“雨是药，风也是药”，小说中孟和哲与方雪贞两个人在东坡上像两株植物，身体得到前所未有的释放。这是人对本性的回归，是本性对自然的回应。可是方雪贞的生活经历和文化熏染使她不自觉落入自我谴责和忏悔之中，一旦歉疚遇上仁慈外衣下的道德呼唤，她的自我追逐便偃旗息鼓。小说以折腿的肉体创伤隐喻心灵的创伤，喻示着方雪贞的“自我觉醒”必然遭遇身心的顿挫，而“陈奎式”的文化捆绑的身心，也必然是残疾与不健全的。“那已消逝的林微风，虽然不在她的耳际作响了，依然时时荡起阵阵涟漪。”小说的这一结尾充满着抒情的气息，意味悠长也发人深省。如果说沈从文预见到在即将到来的时代里，“乡下人”所承担的文明必将面临一场挑战甚至浩劫，竭力以文字写尽那种殊死的捍守和溃败的感伤，在边缘向主流的顽抗中升腾起特有的诗意，那么，生活在后民族时代里的迟子建，切切实实地参与和目睹了鄂伦春族“汉化”的文化变迁，她已经不需要像沈从文一样通过想象的乡土来讨论文化的创伤。从沈从文到迟子建，文化的创伤已经穿越了大半个世纪，所谓的“现代性”、“启蒙主义”之类的理论也再难切近创伤背后隐含的危机，真正能够做出解释和回应的只能是人与自然的彻底结合。这个自然又不单纯是“生态学”的含义^②，它有更悠远的发展脉络，前现代社会需要，全球化资本主义社会依然需要，它是从生命的个体差异中比较出来的一种忍让，对一切写作者而言，这是超过历史的、政治的、经济的一种包容。

迟子建对“文革”题材也有涉足，显现出她对历史毫不回避的态度。但她不像“伤痕小说”之类作品那样，以常见的讨伐和哭诉来完成创伤叙事的抒情性，她的创伤叙事中的抒情背后留着一种冷静的反思。《花瓣饭》（2002年）中的一家

人在政治运动中，爸爸被下放，妈妈被游街，二姐被迫写与父母的决裂书，“我”则为了“黑身份”同人殴打。迟子建没有把这些事件作为小说的主脉，反而将它们穿插在父亲和母亲的相互找寻中，并且常以弟弟特定年龄的幼稚语言作为故事节奏的调剂，让整篇文章沉沐在爱意里。在《西街魂儿》（2006年）中，知识分子“小白蜡”下乡改造中遭遇死亡，究竟谁是事件的凶手，作者也没有一味地使用惯有的批判思维，而是从多个角度还原历史情境中各种对象的存在方式，较为客观地展示了时代悲剧中的性格悲剧。“没有受过创伤的，就会嘲笑别人的伤痕”^③。迟子建在经历个人丧夫之痛后进一步深味情感创伤时说：“‘伤痕’完全可以不必‘声嘶力竭’地来呐喊和展览才能显示其‘痛楚’，它可以用很轻灵的笔调来化解。当然，我并不要抹杀历史的沉重和压抑，不想让很多人为之付出生命代价的‘文革’在我的笔下悄然隐去其残酷性。我只是想说，如果把每一个‘不平’的历史事件当做对生命的一种‘考验’来理解，我们会获得生命上的真正‘涅槃’”^④。这并非否认反抗的有效性，而是一种自我的驯化，是对创伤叙事的更理性的处理，是在疗救中显现高贵的品格以建立存在的意义。这是迟子建对“文革”创伤叙事小说的一个贡献，也印证了“纯文学”并非是远离社会和时代的象牙塔。作为女性作家，迟子建保持着丰富的情感，但并没有陷于感性的泥潭；她用充分的智性思考淡化了创伤的表浅化读解，但又没有流于绝对的理性思辨而丧失女性特征的纹理；她的抒情性不躲避创伤的存在，同时也不震慑于创伤的酷烈，而是在疼痛的刺激下，奉献着愈合的温暖，透射出深厚的挽救情感的力量。

近些年来，所谓零度叙事、解构主义，等等，都在竭力地将抒情从文学中驱逐出去，柔弱无力的文学抒情不仅被滥情的文化工业化生产所淹没，而且也被在文学殿堂中大行其道的欲望化、腹黑化、虚无化叙事所挤压。在这种喧嚣之中，迟子建所代表的抒情性，没有担当爆炸性的先驱式先锋角色，却缓缓地释放着它的文学能量。她始终坚持对精神的追求和敬畏，同时又辩证地理解精神的质变；始终保留对日常事件的尊重，同时又警惕平凡的庸俗化；她始终由个体经验出发，

同时又始终体现着整体关切；她始终突出抒情的重要意义，同时又始终注意抒情手段的整合与抒情的节制，在这两极之间构成了迟子建小说独特的抒情辩证法及其特有的文化信仰和艺术力量。大江健三郎曾说，“我们把在小村子里经历的事情写成文学，并且推向世界；或是能够将世界的问题，在自己创制的一个小小的模型里放大，这种在世界和小村子之间的往返就是文学的原点”^⑤，这段自白用形象的方式阐释了文学应有的内在格局以及讲述的事项。至于“往返”的成效如何，能不能接续小村子和世界，当然倚赖于抒情性的发挥，因为抒情性就是作家走向文学原点的回乡之途。迟子建立足于那个漠河的冰雪世界，放眼观察个体之外的寰宇的存在，从自己的个体经验出发追寻那些用心生活却频频失意于生活的人的离合悲欢，感叹无法逃避的人类共同性。如果说大江健三郎在世界与小村子之间的往返，终于使他的创作成为东方世界现代性与民族性结合的典范，那么，迟子建在世界和漠河之间的往返，或许也为非抒情和缺乏抒情性特征的当代中国文学，提供了一种纯粹抒情性的文本范例。她执拗而又寂寞地以她对抒情的敬意走在文学的还乡途中，形单影只但步履坚定，一个个脚印显示出的艺术探索上的信心与气度，都为当下文坛如何保持与维护文学抒情性的尊严提供着有益的启示。

- ①郭沫若：《〈少年维特之烦恼〉序引》，《创造季刊》1929年1期。
- ②梁实秋：《现代中国文学之浪漫的趋势》，《晨报副镌》1926年54期。
- ③季进：《抒情传统与中国现代性——王德威教授访谈录》，《书屋》2008年六月号。
- ④赵学勇：《非抒情时代的抒情文学——30年代抒情小说论》，《文学评论》2010年1期。
- ⑤王尧：《最后一个中国古典抒情诗人》，林建法主编：《中国当代作家面面观》，第597页，浙江文艺出版社2004年版。
- ⑥迟子建：《逝川》，《收获》1994年5期。
- ⑦迟子建：《白银那》，《迟子建中篇小说集》第四卷，第60页，上海人民出版社2008年版。
- ⑧李庆西：《拯救文明与拯救自我》，《文艺评论》1989年

6期。

- ⑨迟子建曾借雄鹰和蚂蚁表达自己对写作的观点，“我觉得雄鹰对一座城镇的了解肯定不如一只蚂蚁，雄鹰展翅高飞掠过小镇，看到的不过是一个轮廓；而一只蚂蚁在它千万次的爬行中，却把一座小镇了解得细致入微”。
- ⑩谢冕、张颐武著《大转型——后新时期文化研究》，黑龙江出版社1995年版，第436页中，谈到“新写实”由对日常生活的激进型批判与诘问和对市民文化的反抗性描述转变为温和驯良的认同与屈从，从琐碎平庸的日常生活中发现趣味的“市民文学”转变。
- ⑪陈平原：《假如没有文学史》，第38页，生活·读书·新知三联书店2011年版。
- ⑫迟子建：《我就是小人物》，《京华时报》2008年3月10日。
- ⑬[德]瓦尔特·本雅明：《本雅明文选》，陈永国、马海良译，第293页，中国社会科学出版社1999年版。
- ⑭[德]亨利希·海涅：《浪漫派》，薛华译，第66页，上海人民出版社2003年版。
- ⑮张倩：《人生就是悲凉与欢欣——对话迟子建》，《江南》2011年2期。
- ⑯杨克：《中国新诗年鉴（2002—2003）》，第367页，天津社会科学院出版社2004年版。
- ⑰迟子建：《留在心底的风景》，《山花》2009年19期。
- ⑱朱光潜：《西方美学史（下）》，第434页，人民文学出版社2001年版。
- ⑲陈恒仕：《后奥斯维辛的梦魇叙事》，《苏州大学学报》2010年6期。
- ⑳高宣扬：《法兰西思想评论》，第3卷，第70页，同济大学出版社2008年版。
- ㉑王乾坤：《鲁迅的生命哲学》，第197页，人民文学出版社2010年版。
- ㉒迟子建：《原始风景》，《迟子建中篇小说集》，第4卷，第147页，上海人民出版社2008年版。
- ㉓曾繁仁：《生态美学视域中的迟子建小说》，《文学评论》2010年2期。
- ㉔莎士比亚：《莎士比亚抒情诗选》，卞之琳译，第106页，人民文学出版社1988年版。
- ㉕迟子建：《一条狗的涅槃》，《越过云层的晴朗·后记》，第284页，上海文艺出版社2003年版。
- ㉖[日]大江健三郎：《我在暧昧的日本》，第34页，南海出版公司2005年版。

[作者单位：重庆师范大学文学院]

责任编辑：刘艳