

魅力所在

—中国当代文学片论

张
莉

北京大学出版社 2013年7月

辑一：文学叙事与文化语境

两个福贵的文学启示

——以赵树理《福贵》和余华《活着》为视点

三个文艺女性，一场时代爱情

——重读《爱，是不能忘记的》、《一个人的战争》、《我爱比尔》

在逃脱处落网

——关于七零后小说家的写作

一个作家的重生

——萧红与中国当代文学

传媒意识形态与世界文学的想象

——以顾彬现象为视点

辑二：性别视野与女性书写

一位现代女作家的诞生

——以凌叔华的创作生涯为视点

“优美的女性灵魂”

——论冰心文学形象的建构（1919-1949）

政权意志、民间伦理与妇女翻身

——以赵树理《传家宝》、《孟祥英翻身》为例

仁义叙事的难度与难局

——铁凝论

社会性别意识的凸显

——新世纪女性写作十年论

辑三：一种新的现实主义写作的实践

毕飞宇：作为记忆生产者的作家

对全球化生活的凝视与反省
——重读《哺乳期的女人》

日常的尊严
——《推拿》的叙事伦理

在大地上
——毕飞宇论兼及一种新的现实主义写作的实践

辑四：新作家崛起

异乡人
——魏微论

看吧，这非常态书写
——陈希我论

持取景器者
——鲁敏论

这一个青春黑暗又明亮
——冯唐论

附录：刹那即永远
——纪念萧红百年

后记

两个“福贵”的文学启示

——以赵树理《福贵》和余华《活着》为视点

把赵树理与余华放在一起论述具有一定的危险性，它挑战我们的文学“常识”——看起来，赵树理与余华，无论是小说风格、文学追求以及个人道路都存在巨大差异。但是，也的确有将他们共同论述的必要：他们都拥有名叫“福贵”的主人公，两个福贵形象有很多相似性——他们都是农民身份，都有赌博、流浪、赤贫到走投无路的经历。

《福贵》是短篇小说，写于1946年。福贵小时候是好孩子，他精干、勤劳，为给病逝的母亲操办后事，福贵借了高利贷，为此做了地主家的长工，辛苦的劳作并未使他很快还完债，原来的三十块钱越变越多，“第四年便滚到九十多块钱了。十月里算帐，连工钱带自己四亩地余下的粮食一同抵给老万还不够。”¹福贵日渐灰心。他赌博，做王八，小偷小摸，本族人和村里人以他为耻，福贵只好逃走。村子被“解放”后，他回到家乡，重新做了“新人”。小说结尾止于“刨穷根会”上福贵的控诉，他质问地主：“看我究竟算一种什么人！看这个坏蛋责任应该谁负？”反诘式结尾引发深思：旧社会使“人”变成“鬼”，新政策使“鬼”变成“人”。《活着》写于1991年，出版于1992年，是长篇小说，它讲述了一个富家子弟福贵由富贵走向赤贫的人生中所遇到的种种苦难，书写了一位中国农民既普通又传奇的一生，小说止于上世纪80年代，福贵和他的老牛依然坚忍生活。

以余华的阅读谱系，写作《活着》时他应该未曾看过赵树理的《福贵》，两个福贵的相似可能只是偶然的巧合。可是，正是此中无意，才更值得分析与关注：在同一类型农民形象身上，赵树理和余华之间进行了一次跨越时空的、颇有症候色彩的文本对话。在我的视野范围里，已经有两位学者注意到了两个“福贵”形象之间的“亲缘”关系。王德威先生在《当代小说二十家》中指出余华小说中福贵的遭遇是对赵树理福贵形象的“冷笑”。《写在当代文学边上》中，旷新年先生认为两个福贵形象是潜在的互文关系，“不论余华是否意识到，或许是否阅读过赵树理的这篇小说，赵树理的这篇小说都明显地构成了余华写作的一个背景和传统。”²

受到前面两位学者的启发，本文希望在此基础上对两个福贵的文学史作进一步的讨论：是什么导致赵树理与余华的福贵形象迥异，是什么使余华改写了福贵，进而完成了无论是其个人写作生涯还是当代文学史上的一次重大转变？偶然巧合中有没有“必然”——是什么使赵树理和余华在语言风格、叙述形态方面具有不易察觉的相似性？论文冀冀从《福贵》与《活着》的互文关系入手，挖掘两个福贵现象后面隐藏的必然性和关联性，探究这两位作家在寻找写作的可能性——对民间资源/外来资源的汲取与化用方面所做出的某些示范工作及其意义。

历史处境与个人经验

“我们记得40年代的赵树理也曾写下一篇《福贵》的小说。那个故事中的福贵受尽旧社会的影响，偷鸡摸狗。革命到来，他终有了翻身重新做人的机会。而站在世纪末往回看，余华一辈作家要冷笑了。”³这是王德威先生对于两个福贵的评述。可是，余华之所以能写出《活着》，并不只是余华的个人才能使然。使余华有能力并有勇气“冷笑”的是使他站在“世纪末回头看”的历史处境和个人经验。

¹ 赵树理：《福贵》，《赵树理全集》（1），北岳文艺出版社，1986年，185页。以下《福贵》引文均出自此版本，不另注。

² 旷新年：《余华的小说》，《写在当代文学的边上》，上海教育出版社，2005年，127—128页。

³ 王德威：《伤痕即景，暴力奇观——余华论》，《当代小说二十家》，北京三联书店，2006年，143页。

《写在当代文学边上》认为《福贵》是一篇“明显为了配合政治宣传而写作的小说”，这样的判断并非毫无道理。但，在赵树理的农村生活中，“福贵”的遭遇不是个案。赵树理的本家兄弟各轮能干，可是没有地种，最后沦为小偷，被村里人唾弃，被族长打个半死然后拉到河滩上活埋。当年，有感于这位本家兄弟的际遇，赵树理曾经想过写《各轮正传》。20年后，赵树理回到家乡，又听说朋友冯福贵在坏名声中死去，尸体被草草埋葬。赵树理本人出身寒微。王春在《赵树理怎样成为作家的？》中提到赵树理的家境，“他家原先种着十来亩地，但地上都带着笼头，就是说指地举债，到期本利不齐，债主就要拿地管业。从有他到抗战开始的三十年里，他的家和他自己是一直呻吟在高利债主的重压下的。被债主扫地出门的威胁，他经过。不得已几乎卖掉妹妹的惨痛，他经过。大腊月天躲避债主的风寒，他受过。总而言之，他是穷人，他是穷人的儿子。”——回到历史语境会发现，在讲述1946年及此前中国农村人命运的《福贵》中，“土改政策使二流子变成了人”抑或“革命重新改造人”并不是空话，它包含的是赵树理、赵树理的朋友以及本家兄弟的真切人生经验，它们并不轻逸。

余华出生于1960年，“文革”开始时他是六岁的孩童，“文革”结束时，他已是十六岁的少年。他看到了“文革”之中和“文革”之后万千人民的命运，也看到了中国土地政策的变化以及农民与此相伴的戏剧人生。所以，余华笔下福贵的人生是另一种曲折——福贵因赌博一夜之间成为赤贫，他气死父亲，被高利贷压迫而离乡背井，他的母亲、儿子、女儿、外孙、朋友、敌人、妻子，一个个离奇地以各种方式死亡——福贵以他大半个世纪的生命历程讲述了“活着”本身的意义。

应该想象一下两位作家面对各自福贵命运时的感受。当赵树理书写福贵时，他亲眼看到了穷人在一夜之间有了土地并成为了受人尊重的人的社会现实，他的内心有可能是激动的，45年后，当余华书写同样叫作福贵的农民的一生时，整个中国大陆已经经历了土改、合作社、大跃进、文化大革命、十一届三中全会政策下的土地承包……余华把福贵的一生总结为“熬着”，这说法暴露了他内心里的感慨。换言之，1946年的赵树理书写的是他眼见的解放区农民因土地而改变命运的历史，而1991年的余华书写的也是他本人亲眼所见（而赵树理并没有亲见和亲历）的“福贵”的余生。如果早出生45年，余华在1946年是否能写出《活着》，如果晚出生45年，赵树理在1991年会不会书写《福贵》？这是个伪命题。但这样的发问将使我们深刻认识到历史处境对一位小说家创作的深刻影响——赵树理在文革时代被打倒、含冤而死，他再也没有能力看到他身后发生的沧桑巨变。

任何一位优秀小说家的经典之作都是站在前辈写作基础之上写就，也与前辈作品隐密地构成对话。作为小说家的赵树理和余华只是各自以忠实内心的方式完成了他们之于中国历史/农民际遇的见证与认识。正是因为有了前面诸多或叫“福贵”或不叫“福贵”的农民形象的存在，《活着》才深刻显示出其独特的意义来。——无论如何，余华版“福贵”都不是从石头缝里冒出来的。

“我们”与“我”：共同体想象与个体体认

“我赌博因为饿肚，我做贼也是因为饿肚，我当忘八还是因为饿肚！我饿肚是为什么啦？因为我娘使了你一口棺材，十来块钱杂货，怕还不了你，给你住了五年长工，没有抵得了这笔帐，结果把四亩地缴给你，我才饿起肚来！我从二十九岁坏起，坏了六年，挨的打、受的气、流的泪、饿的肚，谁数得清呀？直到今年，大家还说我是坏人，躲着我走，叫我的孩子是‘忘八羔子’，这都是你老人家的恩典呀！”——《福贵》中，好孩子变成王八的原因在于那无穷无尽、无法偿还的高利贷。这正是小说的目的之一：“作者让人们看到了过去的社会中使贫苦农民们生活不下去的除了葬送生命之外别无出路的‘社会骗局’和‘阴险圈套’。”

¹赵树理以福贵书写了“我们穷人”之于“苦难”的控诉者和讨伐者形象，这也是一个时代之于苦难的态度与理解。

在《福贵》中，为“活着”做的事情：小偷小摸、赌博、埋死去的孩子、在葬礼上做吹鼓手……在福贵、村人、族人本家那里被视作王八行径，是福贵被人抽打、他被认为（也自认为）低人一等的的原因。但是，埋葬死去的孩子赚钱以及在葬礼上做吹鼓手并不和赌博、偷盗属于同一性质。此间的“善恶”实在需要辨析。因而，小说最后福贵的质问中，使人变成“坏蛋”的责任不能由一个人来负——使福贵变成“王八”的因素既包括高利贷的压迫，也应该包括村人和族人的愚昧与守旧。在《回忆历史，认识自己》中，赵树理强调了书写《福贵》的反封建立场：“那时，我们有些基层干部，尚有些残存的封建观念，对一些过去极端贫穷、做过一些被地主阶级认为是下等事的人（如送过死孩子、当过吹鼓手、抬过轿等），不但不尊重，而且有点怕玷污自己的身份，所以写这一篇，以打通其思想”。²可是小说文本中，叙述人在寻找是谁使福贵变坏的原因时态度是暧昧的——他没有象小说作者赵树理那样把目标指向当时的封建观念，相反，人物福贵的“控诉”声音强大到把叙述人的声音“掩盖”了。换言之，在控诉非人际遇时，福贵将旧有道德的迫害作为了对老万控诉的“理所当然”的一部分，叙述人对此也给予默认。“封建观念”是复杂的，有风俗的形成，有地主阶级的原因，也以普通农民和大众的共同认识为基础。面对村子里弥漫的封建思想，干部的思想需要打通，“我们”和“我”不也应该检讨吗？作家的创作意图和小说中福贵对地主的声讨出现了“不和谐”，这使叙述人在文本中的态度变得犹疑。

“不和谐”是由于写作者赵树理受到了“我们”的叙述视角的限制。茅盾说，“作者是站在人民立场写这题材的，他的爱憎分明，情绪热烈，他是人民中的一员而不是旁观者……”³周扬则说，“他没有站在斗争之外，而是站在斗争之中，站在斗争的一方面，农民的方面，他是他们中间的一员。……因为农民是主体，所以在描写人物，叙述事件的时候，都是以农民直接的感受，印象和判断为基础的。”⁴站在人民/农民/群众/集体的立场是赵的小说之所以受到广大农民欢迎的原因。正是这种把“自己”放置于“我们村”中的书写，成就了一种融入群众的叙述风格和一种“我们”的叙述策略。在我的理解中，此中的“我们”，具体而言不是赵树理在创作谈中指的“我们有些基层干部”中的“我们”，更确切地是指“他们”——那些喜欢阅读倾听赵树理小说的农民们。赵树理以使“我”融入“他们”的方式创造了“我们”，进而，“赵树理小说创造了一种更能为农民接受的阅读方式和调动其‘共同体’想象的文化接受方式。”⁵

使农民接受和认同，意味着对大多数群众的认识、看法与观念要有所迁就，就《福贵》而言，在面对隐蔽的旧的思想及风俗时，小说失去了应有的复杂与尖锐。这在赵的其它小说中也存在。《小二黑结婚》中，以大众和村人的观点去看待老年后依然喜欢打扮的三仙姑，她是可笑的小丑。村人们的哄笑是当时社会气氛的写照，但叙述人或作家本人也没有“异议”却不应该。这站在“群体”立场对个体者的嘲笑，使《小二黑结婚》最终没有能呈现出伟大作品的光泽。代“我们”立言的同时，赵树理作品显示了他的“时代性”，他“是在创造典

¹（日）洲之内彻：《赵树理文学的特色》，引自黄修己编：《赵树理研究资料》（中国现代文学资料汇编乙种），北岳文艺出版社，1985年版，452页。以下《赵树理研究资料》引用资料均出自此版本，不另注出版社及出版年月。

² 赵树理：《回忆历史，认识自己》，《赵树理文集》（4），人民文学出版社，2005，344页。

³ 茅盾：《关于〈李有才板话〉》，《赵树理研究资料》，193页。

⁴ 周扬：《论赵树理的创作》，《赵树理研究资料》184页。

⁵ 贺桂梅：《重新思考文学的“现代性”——以赵树理文学为对象》，《人文学的想象力》，河南大学出版社，2005年，356页。

型的同时，还原于全体的意志。”¹只是，这样的书写方式是双刃剑——当他把“我”还原于“他们”，使用与“他们”一起看世界的方式书写时，遗失的是对中国农民内部复杂性的认知，遗失的是对农民身上守旧一面的批判（或批判的力度不够）。

余华不是站在农民内部写作的作家。他不进入“群体”，也不迁就任何人，他只是“旁观者”。在《活着》及《许三观卖血记》中，余华之于苦难的书写需要琢磨——余华没有强烈的带入感，人物与时代环境的关系若即若离。郜元宝在分析余华的苦难意识时认为，余华是将主体的苦难意识融入了本原的未经知性和习俗道德分离的“身在其中”的情感和存在状况，融入了不特别张扬苦难意识但无疑把苦难意识和苦难情感涵摄其中的存在意识，融入了“活着”这种最直接最朴素的生存感受。²余华阐述过他眼中的苦难书写：“作家的使命不是发泄，不是控诉或者揭露，他应该向人们展示高尚。”写《活着》，就是“写人对苦难的承受能力，对世界乐观的态度。写作过程让我明白，人是为活着本身而活着的，而不是为了活着之外的任何事物所活着。”³这是余华与赵树理在苦难理解上的巨大的差异。这最终体现在两个福贵对于苦难的不同认识——赵树理的福贵把苦难算在了以老万为代表的地主阶级身上并给予愤怒控诉，而余华的福贵只把苦难当作生活的一部分。

对苦难的认识显示了两位小说家历史观的迥异。阅读赵树理小说，读者从中可以站在“今天”感受“昨天”的黑暗，预见“明天”的光明。所以，赵树理小说人物站在“今天”审看“昨天”时就有了立场和力量，而正如郜元宝所分析的，余华小说并不是站在“今天”审看“昨天”的，“今天”在余华小说中没有光，它不能照亮别的时间，“线性的历史观”在余华小说中变得混沌而暧昧。⁴

这样的历史感如此宝贵。与其说余华的《活着》书写的是一个真实的人物形象，毋宁说他籍助福贵这一形象书写了现代“采风者”自乡间采集到的宝贵的“风”。这使整部小说对“历史”的依赖降到了最低，也使“活着”具有普泛意义。换言之，着眼于个人心路历程和内心经验，余华在另一个层面书写了“我们”，“我们人类”。——不同国度的读者都“看懂”了这部小说：“这是非常生动的人生纪录，不仅仅是中国人民的经验，也是我们活下去的自画像。”⁵由此，《活着》显示了与同时代小说作品不一样的光泽。《活着》“是一部让人感动的寓言，它所揭示的绝望与地狱式的人生，便成了一部真正的哲学启示录。”⁶与余华有着相同历史处境的书写者人数众多，只有余华写出了《活着》——历史处境只是作家写作的一个条件，《活着》能够绽放出经典小说的光泽，最终有赖于余华的叙述才华和他独有的既复杂又简单的文学气质，有赖于余华卓越的个人才能。

当然，余华和赵树理的预设读者也不同。余华的潜在读者是“个人”，而不是“群体”。《活着》适合于黑夜中一个人阅读，读者是一个阅读主体，这个主体“与把人从家庭、国家中分享出来的经济个人主义相联系。”⁷赵树理不同，他喜欢把自己的作品读给农民听——对评书体的热爱使赵树理写作时更倾向于大众的认同度：“我想，我应该向农民灌输新知识，同时又使他们有所娱乐，于是我就开始用农民的语言写作。我用词是有一定的标准的。我写一行字，就念给我父母听，他们是农民，没有读过什么书。他们要是听不懂，我就修改。”⁸这令人想到勾栏瓦肆中听评书的场景。对群体读者的想象使赵树理对塑造一个人物形象没有热情，“他不喜欢在作品里只写一个中心人物，他喜欢描写整个村子、整个时代。他笔下的

¹（日）竹内好：《新颖的赵树理文学》，《赵树理研究资料》，490页。

²郜元宝：《余华创作中的苦难意识》，《文学评论》，1994年第2期。

³叶立文：《访谈：叙述的力量——余华访谈录》，《小说评论》，2002年第2期。

⁴郜元宝：《余华创作中的苦难意识》，《文学评论》，1994年第2期。

⁵（韩）《东亚日报》，1997年7月3日，转引自余华《活着》，封底，南海出版社，1998年。

⁶张清华：《文学的减法》，《南方文坛》，2002年第4期。

⁷（美）伊恩·P·瓦特：《小说的兴起》，北京：三联书店，1992年版，92页。

⁸（美）杰克·贝尔登：《中国震撼世界·赵树理》，《赵树理研究资料》，40页。

人物是由他所了解的许多人的综合体。”¹

对“我们”和“我”的理解不同，决定了两部作品给予阅读者的感受不同：从《福贵》中，读者获得的是“我们”的希望——一种“想象共同体”对光明前途的无限信任和向往；从《活着》中，读者获得的则是个人内心生存普遍经验的被唤起。因而，《福贵》中对读者有冲击力的是“穷人”的胜利和“我们”的胜利，而不是福贵个人的内心世界，那么在《福贵》中，孩子们的生和死便没有作为特别令人疼痛的事件给予关注。——“重事轻人”使赵树理小说中“个人”的一切被有意识地简单化了，所以，他的小说“很少有伤感的东西”。²而余华的《活着》，注重的是“个人”的疼痛，有庆、凤霞和苦根的死亡是小说中最令人心痛的段落，这让不同国族的亿万读者在黑夜中怅往、伤神，它直击的是人的内心。

写作的可能性与写作的困境

每一部作品的问世，都是作家对个人写作可能性的突破与寻找。赵树理和余华的创作之路上，伴随着对写作的可能性的不断探索，也各自面临困境——在他们的写作史上，都有着对民间资源/外来资源的汲取与化用，尽管风格迥异，但在如何从民间形式中寻找资源方面，他们显示出了某种相似性。

1930年，赵树理把名字由“树礼”改为“树理”，意为“破封建社会的‘礼’，立马克思主义的‘理’”³，这显示了他对自己的重新认识和某种暗自期许。“我既是个农民出身而又上过学校的人，自然是既不得与农民说话，又不得与知识分子说话……以后即使向他们（农民）介绍知识分子的话，也要翻译成他们的话来说……说话如此，写起文章来便也在这方面留神。”⁴赵树理的话显示了他对自我身份——“知识分子”与“农民”之间沟通“桥梁”的定位。赵树理眼中，中国的文学艺术传统分三个部分，一是中国古代士大夫阶级的传统，二是‘五四’以来的文化界传统，三是民间传统。⁵赵属意民间传统。他对“五四”以来形成的文坛持有激烈批判态度。“我不想上文坛，不想做文坛文学家。我只想上‘文摊’，写些小本子夹在卖小唱本的摊子里去赶庙会，三两个铜板可以买一本，这样一步一步地去夺取那些封建小唱本的阵地。”⁶为此，他要寻找他的路——在中国民间形式与新文学传统之间寻找平衡。在对中国文学语言的丰富与创造，对评书体小说叙述手法的更新上，赵树理做了卓有意义的革新。

赵树理使用农民式口语——他不使用夸张的粗话和方言而选择简洁、准确、形象的生活口语。“他的语言极其生活化、形象化，同时又简单化、纯粹化，达到了非常富于思想性的语言高度。”⁷赵树理侧重叙述而不是描写，他从民间评书小说中获得启发：赵树理改造了中国评书小说冗长而令人厌烦的缺陷，他寻找到既适合读者阅读/倾听，又能调动读者积极性的写作手法。从民间传统中汲取创作资源的写作方式实践了现代文学以来的“民族化”梦想，这使赵树理小说在朱自清、郭沫若等新文学家那里获得了认同，他的小说被认为清新、明快，具有陌生的新鲜，⁸当然，这也使他成为“可能是共产党地区中除了毛泽东、朱德之外最出

¹（美）杰克·贝尔登：《中国震撼世界·赵树理》，《赵树理研究资料》40页。

²（日）洲之内彻：《赵树理文学的特色》，《赵树理研究资料》，459页。

³董大中：《赵树理年谱》，北岳文艺出版社，1994年，第74页。

⁴赵树理：《也算经验》，《赵树理研究资料》，98页。

⁵赵树理：《回忆历史，认识自己》，《赵树理文集》（4），人民文学出版社，2005，357页。

⁶李普：《赵树理印象记》，《赵树理研究资料》，19页。

⁷（日）今村与志雄：《赵树理文学札记》，《赵树理研究资料》，481页。

⁸“我是完全被陶醉了，被那新颖、健康、朴素的内容与手法。这儿有新的天地，新的人物，新的感情，新的作风，新的文化，谁读了，我相信都会感着兴趣的。”郭沫若：《〈板话〉及其他》，《赵树理研究资料》，175页。

名的人了。”¹

余华在外国文学与民间资源之间找到恰当的位置。作为新时期以来重要的先锋作家，余华深受外国文学影响，“因为只有外国文学里，我才真正了解写作的技巧……然而作为一位中国作家，我却有幸让外国文学抚养成人。”²对外国文学的阅读和模仿成就了余华。中年以后的他从语言观念到语言实践都发生着改变。他开始觉得“直接的、很准确的叙述”更有力量。³“如何写出我越来越热爱的活生生来？这让我苦恼了一段时间，显然用过去的叙述，也是传统的叙述可以解决这样的问题，可是同时我又会失去很多，这样的叙述会使我变得呆板起来，让我感到叙述中没有了音乐，没有了活泼可爱的跳跃，没有了很多。我感到今天的写作不应该是昨天的方式，所以我的工作就是让现代叙述中的技巧，来帮助我达到写实的辉煌。”⁴这段话包含了余华如何借用传统的叙述又加入现代技巧的思索。

思索最终化为了行动。余华越来越喜欢使用简洁而直接的叙述，在精神上向民间贴近——他以中国民间特有的诙谐幽默态度消解苦难与沉重，他与现实表达“和解”之意。吴义勤认为余华的转型并不能简单地看作是对“技术”的否定与抛弃，也不能看作是对“先锋前”艺术形式的复辟，他认为这种变化与转型，实际上是“否定之否定”的过程。⁵研究者总结说，“余华成功地将各种外来文学因素与个人体验、民族历史相结合，创造出了让世界都为之感动的中国人形象。……作为一名当代中国作家，余华更是突破了中国传统的写作手法、美学原则和文学思想，在更为广阔的文学背景下使用着‘共同语言’与世界文学进行着精神对话。”⁶

“福贵这个人，在村子里比狗屎还臭。”简洁、直接、形象而准确的小说开头很像余华写出来的⁷，其实它出自赵树理——从同一传统中寻找资源的努力，使赵树理小说和余华小说在语言追求方面和面对民间态度方面具有某种细微的相似性。赵树理因对民间语言风格和叙述模式的借用成为了现代知识分子与民间形式之间的媒介人物，余华则因对民间叙述形态的借用和对简洁而准确的语言风格的追求而成为了先锋派回归“写实”之路上最早和最成功的实验者。1940—1950年代，《小二黑结婚》风靡解放区，实践了现代文学的“大众化”梦想；1992年以来，《活着》则因持续畅销而续写了上世纪最后一个纯文学作品“大众化”的实绩。

正如任何实验都会面临重重困难，赵树理在50年代以后日益面临创作的困窘。“作者对形式好象越来越执着，其表现特点为：故事行进缓慢，波澜激动幅度不广，且因过多罗列生活细节，有时近于卖弄生活知识。遂使整个故事铺摊琐碎，有刻而不深的感觉……”⁸赵树理对民间形式的狂热，使“他对‘五四’新文学以及外国文学的反感也表现出比较狭隘的文化心态，妨碍了他的创作朝更博大精深的路向发展。”⁹而就余华而言，2005年出版的长篇小说《兄弟》，一方面是110万册的销量，一方面是面临种种来自专业读者的非议，亲历“文革”的人强烈质疑这部作品的“时代感”——当余华书写“文革”并试图正面强攻我们的时代时，《活着》独有的“历史感”此刻可能面临莫大挑战。不过，余华现在正处在创作的高

¹ (美) 杰克·贝尔登：《中国震撼世界·赵树理》，《赵树理研究资料》，32页。

² 余华：《我为何写作》，《余华研究资料》（洪治纲主编），天津人民出版社，2007年，43页。

³ 余华、洪治纲：《火焰的秘密心脏》，《余华研究资料》（洪治纲主编），26页。

⁴ 余华：《叙述中的理想》，《当代文坛报》，1997年第5—6期。

⁵ 吴义勤：《告别虚伪的形式》，《文艺争鸣》，2000年第1期。

⁶ 姚岚：《余华对外国文学的创造性吸收》，《余华研究资料》（吴义勤主编），山东文艺出版社，2006年版，362页。

⁷ 旷新年：《余华的小说》，《写在当代文学的边上》，上海教育出版社，2005年，127页。

⁸ 孙犁：《谈赵树理》，《赵树理研究资料》，297页。

⁹ 钱理群、温儒敏、吴福辉：《中国现代文学三十年》（修订本），北京大学出版社，1998年版，484页。

峰期，他有理由让我们保持期待。

寻找中国文学写作的可能性，思索中国文学的民族化与现代化的问题，是1917年以来现代文学创作发生期时就遇到的重要命题，从鲁迅、沈从文、张爱玲、萧红的创作实践，乃至到当代作家莫言的《檀香刑》、《生死疲劳》、格非的《人面桃花》、《山河入梦》、毕飞宇《平原》、《推拿》等新世纪以来的诸多代表作品中，都可以看到中国作家不断为此问题进行思索和尝试的努力。如何具有“世界性”因素同时又保有宝贵的“中国经验”和“中国传统”，是百年来中国文学面临的重大课题，赵树理或余华只是诸多实践者中突出的代表作家之一。

原载《南方文坛》2009年2期

三个文艺女性，一场时代爱情

——重读《爱，是不能忘记的》、《一个人的战争》、《我爱比尔》

张莉

三部当代小说《爱，是不能忘记的》、《一个人的战争》和《我爱比尔》的文学史意义并不相同，但基本情节都与一个女人的爱情有关。三个女主人公钟雨、多米、阿三都热爱文学艺术，是我们通常所说的文艺女性，她们都一往情深地爱过男主人公。如果以长厢厮守为幸福判断标准，她们的爱情一个比一个不如意：钟雨和“他”一生在一起的时间超不过24小时；多米被“他”深深背叛和欺骗；阿三不仅得不到比尔的爱，还因为“爱比尔”滑向一个巨大的、黑暗的深渊——她因为做妓女最终进了劳改场。三部小说发表的当时，1979、1994、1997年，都引起过轰动和争议，三部小说的作者张洁、林白、王安忆也都是在当代文坛有着重要和广泛影响的女性小说家。

三个文本讲述的都是对爱情的追忆——小说发表的时间和小说中爱情故事发生的时间出现错位：《爱，是不能忘记的》中的爱情跨越了建国后和文革岁月；《一个人的战争》中爱情的发生与结束定格于上世纪八十年代；《我爱比尔》中阿三爱情的背景则是全球化风涌的九十年代。某种程度上，每部小说既是关于一个文艺女性的爱情故事，又有其暧昧的语境和指代。通过本文的分析，我们将发现一个卓有意味的事实：三个文艺女性的当代爱情史，也是新时期三十年颇有症候的文化史，三部小说“讲述一个人和个人经验的故事时最终包含了对整个集体本身的经验的艰难叙述。”¹

阅读产生爱情

《爱，是不能忘记的》中，女主人公钟雨以一位“隐忍的热恋者”形象出现。钟雨爱情的叙述由笔记本中的文字与女儿的回忆共同构成：“二十多年啦，那个人占有着她全部的情感，可是她却得不到他。她只有把这些笔记本当是他的替身，在这上面和他倾心交谈。每时，每天，每月，每年。”²打动读者的是女主人公对男主人公的思念。为了看一眼他乘的那辆小车，她煞费苦心计算过他上下班可能经过那条马路的时间；每当他在台上做报告，她坐在台下，泪水会不由地充满她的眼眶。她和他之间的交往，最接近的是两个人的共同散步。彼此离得很远地在一条土路上走。“我们走得飞快，好象有什么重要的事情在等着我们去做，我们非得赶快走完这段路不可。我们多么珍惜这一生中唯一的一次‘散步’，可我们分明害怕，怕我们把持不住自己，会说出那可怕的、折磨了我们许多年的那三个字，‘我爱你’。”女主人公对一个人的思念20年不变，它们因写在纸上而变成了永恒。

多米对“N”的热爱不亚于钟雨。“我常常整夜整夜地想念他，设想各种疯狂的方案，想象自己怎样在某种不可思议的行动中突然来到他的面前，”³像钟雨对“他”赠送的书爱不释手，林多米对“N”用铅笔随意写的两张纸条特别着迷，一刻不停地想着要看、要抚摸、要用鼻子嗅、用嘴唇触碰它们。多米盼望他的到来。“在那个时期，我生活的主要内容就是到阳台、过道、楼顶、平台、卫生间，看他窗口的灯光。只要亮着灯，我就知道他一定在，我就会不顾一切地要去找他，我在深夜里化浓妆，戴耳环，穿戴整齐去找他。……在这样的夜晚，我总是听到他的门里传出别人的声音，我只有走开。”与前面两位女主人公的“精神性思念”不同，《我爱比尔》里阿三的思念更具行动性。她的身体勤于学习，在床上变幻着花样去赢得比尔的注意。阿三的热爱并不逊于前面两位：“没有比尔，就没有阿三，阿三是为比尔存在并且快活的。”⁴

¹ 詹明信：《晚期资本主义的文化逻辑》，北京三联出版社，1997年版，545页。

² 张洁：《爱，是不能忘记的》，广州：花城出版社，1980年版。以下《爱，是不能忘记的》的引文均引自此版本。

³ 林白：《一个人的战争》，长江文艺出版社，1999年版，以下《一个人的战争》的引文均引自此版本。

⁴ 王安忆：《我爱比尔》，南海出版公司，2000年版，以下《我爱比尔》的引文均引自此版本。

成长于不同时代与背景，脾气、秉性也完全不同，但三个人共同具有的“飞蛾扑火”的姿势，使人对促成她们共性的原因有所体察：她们对文学或艺术深深热爱——她们中，有两个人从事文字写作工作，一个从事绘画工作。这样的背景决定了她们表达爱情的方式：她们用文字或画笔表达思念。在《爱，是不能忘记的》中，她和他借由写小说/读小说来传达感情。“他突然转身向我的母亲说：‘您最近写的那部小说我读过了。我要坦率地说，有一点您写得不准确。您不该在作品里非难那位女主人公……要知道，一个人对另一个人产生感情原没有什么可以非议的地方，她并没有伤害另一个人的生活……其实，那男主人公对她也会有感情的。不过为了另一个人的快乐，他们不得不割舍自己的爱情。’”阿三和比尔对性的认识借助于阿三画作展开——阿三的“绘画讲述”说服了比尔。《一个人的战争》中多米多次承认，是阅读和写作影响了她对爱情的理解：“这个女人长期生活在书本里，远离正常的人类生活，她中书本的毒太深，她生活在不合时宜的艺术中，她的行为就像过时的书本一样可笑。”

仿佛是，女主人公都不以容貌美丽而著称，她们每一个人对自我外表的认识都清醒，同时，无论是叙述人还是小说中的人物，对女主人公的才华都认可并确信——对文学艺术的热爱使她们拒斥世俗对女性的价值判断标准。《爱，是不能忘记的》中，叙述人夸奖钟雨时认为她有趣味（而不是美丽）；《我爱比尔》中，阿三凭借自己流利的英语和独特的绘画才能表明自己与“她们”不一样。林多米坦诚自己不漂亮，但她认为自己有气质。“气质”的优越感和对自我才华的确信使小说中的爱情故事具有了“精神性”——女主角与“他”的交往，是艺术追求和爱情理想追求的合而为一。

文艺女性的身份是重要的，它带给爱情故事讲述时的隐性动力和合理理由。柄谷行人说，“阅读西洋‘文学’本身给人们带来了恋爱。”¹正如包法利夫人阅读爱情读物才会疯狂地追求“爱情”²，子君阅读新文学才学会自由恋爱，在整个中国现代至当代的文学史上，经典爱情小说中的女主人公——镌华（冯沅君《隔绝》），莎菲女士（丁玲《莎菲女士的日记》），林道静（杨沫《青春之歌》），都有文艺女性的身份特征。“接受‘文学’影响的人们则形成了恋爱的现实之场。”³这三部小说中女主人公之所以如此“执迷不悔”，与她们都受到某种爱情文化的熏陶有关：钟雨的爱情是革命文化和革命文学的衍生物，是革命文化符码化的结果。多米的爱情观念来自她熟悉的爱情小说和电影。阿三的欲望是被西方绘画的审美标准所唤起，她被大量的进口的绘画理念所淹没。对于阿三来说：“好东西都在西方！”阿三对于美国人比尔的爱，从根本上来说，是对“西方”的爱。

由身体到精神

《爱，是不能忘记的》是重要的建构了新时期爱情话语的小说。爱情在小说中不仅仅被表述为人生不可或缺的、有着神圣、伟大、神秘、能超越生死的力量，而且被作为先验的生命信仰与根本意义，可以超越世俗的法律、道德等障碍和界限。《一个人的战争》中，讲述爱情的章节主要是“傻瓜爱情”。林白是站在一定的时间和空间的距离之外去审视当年的爱情，读者在阅读过程中逐渐认识到男人的不值得爱，意识到这样的情感方式是如何荒谬——当叙述人“嘲讽”性地叙述一个女人当年莫名的热情时，这是对爱情及男性神话的一次成功解构。《我爱比尔》是全知视角——读者既可以清晰地了解阿三对于爱情那隐匿的热情，也可以看到比尔和马丁的反应——他们的反应与阿三的那种沉迷和不能自拔互为呼应，从而使爱情故事变成了没道理的“心酸”。借此，王安忆以一位文艺女青年的堕落史戳穿了久附在爱情里的空壳和谎言。

爱情故事脱离不了身体与性。《爱，是不能忘记的》中，爱情的炽热和专一以肉体的“不在场”完成。肉体没有参与甚至参与——钟雨二十多年来始终把日记本和契诃夫文集（他送

¹ 柄谷行人：《日本现代文学的起源》，北京：三联书店，2003年版，76页。

² 苏珊·桑塔格：《重点所在》，上海译文出版社，2004年，134页。

³ 柄谷行人：《日本现代文学的起源》，北京：三联书店，2003年版，76页。

给她的礼物)带在身边,临终时要求女儿把契诃夫文集与笔记本一起火葬——与其说钟雨是从精神层面完成了对“他”的爱情的坚守,不如说她是以精神无限强大以至消弭肉体的方式完成了对爱情圣坛的献祭。爱情的神圣性也由此生发:“那么,有没有比法律和道义更牢固、更坚实的东西把我们联系在一起呢?”

爱情甚于婚姻形式的判断早在五四时代就已经被讨论和认可。陈独秀在与刘延陵关于自由恋爱的通信中说:“自由恋爱,与无论何种婚姻制度皆不可并立;即足下所谓伦理的婚姻,又何独不然。盖恋爱是一事,结婚又是一事;自由恋爱是一事;自由结婚又是一事;不可併为一谈也。结婚也未必恋爱,恋爱者未必结婚……”¹《新青年》的爱情至上观念,动摇的是中国人传统的家庭婚姻观念,引导人们对旧有的婚姻与家庭秩序进行破坏与对抗,从而争取个人自由与精神上的解放。把《爱,是不能忘记的》置于现代文学以来的历史语境,会发现它接续的是五四爱情观。既然这种爱情模式其来有自,为什么张洁这部小说在当代文学史中,尤其是在新时期以来还会引起那么广泛的争议?因为它具有自己的写作前提。在这部小说发表的1979年之前(十七年或更久的时间段中),当代小说对个人私密情感的关注与讲述几乎是空白——这是这部对道义婚姻形式进行质疑的小说显得大胆而令人称奇的重要原因。这也正如卢卡契所说:“没有偶然性的因素,一切都是死板而抽象的。没有一个作家能够塑造出活生生的事物,如果他完全避免了偶然性。另一方面,他又在创作过程必须超脱粗野的赤裸的偶然性,必须把偶然性扬弃在必然性之中。”²

尽管林白是以一位女性写作和身体写作而著称的作家,但她书写男女之间的爱情时却着力于精神层面。《一个人的战争》“爱情傻瓜”的章节中,多米从未讲述过自己与“N”的性爱感受,甚至连接吻都没有提到。她几乎全是在讲述自己对他的思念、对他的沉迷和执迷。无论是从肉体还是从语言多米都没有讲述过她与他的交流——一切都是一个女人的独语。小说书写爱情的悖论也即在此——她痛切地认识到爱情中“精神追求”的可笑,因为她最终发现男人热衷的是年轻女人的“形而下”(这一推断通过她对另一位青年女性身体的赞美完成)。她发现男人只希望她身体里孩子赶快消失,而并不在意她的疼痛和孩子的宝贵。因此,叙述人认为当年的自己很愚蠢。对“精神爱情”追求的后悔,使整部小说通过对曾经爱情经历的嘲笑抵达对“理想追求”的失望。

阿三的肉体经历是重要的,但小说中阿三的追求终归落脚在精神上。小说后半部分阿三事实上已经成为妓女。她不断地强调自己是“不卖的”,以此来表明自己与另一种妓女的不同,但事实上,她与她们并无二致。她既是肉体上的妓女,还是精神上的妓女。她不是为了追求物质幸福而卖身,而是为了精神上的需要,是为了与国际接轨。阿三在与以比尔为代表的外国男人的交往中,有着一种精神上的自我欣赏和满足,这最终使她经由身体抵达了“爱情”的迷幻感受,她最终享受的是被“西方”接纳的快乐。

精英男人与文化权力

有意思的是,三部小说中的男主角都是“沉默寡言”的,但又都是强大的,他们都是各自时代的精英人物。《爱,是不能忘记的》中,“他”是共产党人。他有非同一般的魅力,也有对马列主义的坚贞:“他被整得相当惨,不过那老头子似乎十分坚强,从没有对这位有大来头的人物低过头,直到死的时候,留下来的最后一句话还是:‘就是到了马克思那里,这个官司也非打下去不可。’”共产党人身份、在文革期间被迫害致死的结局使男主人公和当时的主流社会所认可、推崇的男性形象相一致——他以对革命和党无限忠诚的形象成为一个可以爱慕者,也获得了当时读者的深刻认同。钟雨爱他,因为他的政治身份和政治观点,以及他对社会的贡献。在以“他”为对象的爱情面前,女主人公的自我情感和主体意识显得那么渺小:“我从没有拿我自己的存在当成一回事。可现在,我无时不在想,我的一言一行会不会惹得你严厉地皱起你那双浓密的眉毛?我想到我要好好地活着,好好地生活,像你那

¹ 《新青年》, 1918年第4卷第1号。

² 卢卡契:《叙述与描写》,《卢卡契文学论文集》(一),中国社会科学出版社,1980年,第40页。

样，为我们这个社会——它不会总像现在这样，惩罚的利剑已经悬在那帮狗男女的头上——真正地做一点工作。”在这里，个人的爱的表达已然转喻为公共的社会话语的表白，她对她的爱，是男女之爱，更是一个社会人对以“他”为代表的革命信仰的忠贞与坚守——钟雨的爱情说到底是以社会、党和国家的标准为标准——爱情叙事因为有主流文化的庇护成为神圣的，这样的叙事模式也一度成为当时的女性作家与精英知识分子共享的合法话语。

对文学艺术和主流文化的热烈追求深刻影响了文学青年们爱情对象的选择。《一个人的战争》中，N是被希望寄予在国外获奖的导演。年轻的多米认为N是个了不起的人物。“我第一眼看到了N的身高，第二眼看到了他的面容，第三眼看到了他的气质，他的五官长得跟高仓健一模一样，高鼻梁，脸上的皮肤较粗糙，显示出岁月沧桑的痕迹，他的气质深沉冷峻，简直比高仓健还高仓健。”把他们之间谈论的书名和电影名罗列在一起是有趣的：斯特拉文斯基的《火鸟》，《查拉图斯拉如是说》，刘晓波的《选择的批判》，《菊与刀》、索尔·贝娄的《洪堡的礼物》，伍尔夫的《到灯塔去》，萨特的《理智之年》，索尔仁尼琴的《悲怆的灵魂》，马尔克斯的《族长的没落》。这是一份奇特的西方文化产品清单，是一份西方文化消费主义的图表。这些名字构成了多米爱情的航标和旗帜。当男女主人公之间的话题以这些西方文化产品名词构成时，那不只是一个男人与女人之间的故事，还是一个八十年代中国社会文化权力分布的隐形地图。男人因导演身份而变得“值得爱”，这与西方文化有关的话题因共同深植于彼此的精神世界成为他们“有共同话语”的见证。强大和不容置疑的N对年轻多米的看重，意味着精英文化在向文艺女性挥舞它迷人的橄榄枝。女主角怎么能不臣服于“他”？“他说现在的国产片是如何糟糕，国内演员的素质是如何低，观众的趣味又是如何俗，他把我认为不错的国产片批判了一通，认为这是媚俗的问题，他说他独立拍的第一个片子拷贝为零，说他是为二十一世纪拍片的，现在的观众看不懂他。我便对他五体投地。我那时坚信，拷贝为零的导演是世界上最伟大的导演。”多米与N之间对于西方文化书籍的着迷令人想到“所有第三世界的文化”这一命题，事实上，作为第三世界的中国的文化其实都不应被看作人类学所称的独立或自主的文化，“相反，这些文化在许多显著的地方处于同第一世界文化帝国主义进行生死搏斗之中——这种文化搏斗的本身反映了这些地区的经济受到资本的不同阶段或有时被委婉地称为现代化的渗透。”¹

当文艺女性生活在一切都是以美国/西欧的趣味为马首是瞻的时代时，其热爱的男性此刻便也变了国族身份——比尔因“西方人”属性在小说中变得强大。阿三的绘画追求不知不觉是以获得来自西方画商的认可为最高目标，阿三的爱情是如何获得美国外交官比尔的爱，使他说出“我爱你”。比尔之于阿三，是神，是电影里的“铜像”，“比尔对阿三说：虽然你的样子是完全的中国女孩，可是你的精神，更接近我们西方人。”比尔和阿三的相遇使阿三获得了置身“世界”的幻觉：比尔和阿三在马路上走，两个人都有着欲仙的感觉。“比尔故作惊讶地说：这是什么地方？曼哈顿，曼谷，吉隆坡，梵蒂冈？阿三听到这胡话，心里欢喜得不得了，真有些忘了在哪里似的，也跟着胡诌一些传奇性的地名。”——比尔对于阿三意味着西方，比尔对阿三的接纳意味着西方及西方文化对文艺女青年阿三的认可 and 接受，比尔使阿三“西方化”的灵魂获得安慰。阿三多么沉湎于被西方接纳的幻觉！可是，当比尔告诉阿三，“作为我们国家的一名外交官员，我们不允许和共产主义国家的女孩子恋爱”时，现实才露出强硬、狰狞、无情的面目——比尔和阿三之间有着深不可测和仿佛无法逾越的沟壑：阿三和比尔之间的差异，最终体现为来自第一世界的比尔与来自第三世界的阿三之间的差异，那是冷冰冰的经济利益与政治格局。阿三与比尔之间的爱情，使人无法不想到詹明信在《处于跨国资本主义时代中的第三世界文学》中所言：“第三世界的文本，甚至那些好像是关于个人和利比多趋力的文本，总是以民族寓言的形式来投射一种政治：关于个人命运的故事包含着第三世界的大众文化和社会受到冲击的寓言。”²

¹ 詹明信：《晚期资本主义的文化逻辑》，北京三联出版社，1997年版，521页。

² 同上，523页。

爱情是文化的产物。张洁回忆说，“我就是这么被造就出来的：《卓娅和舒拉的故事》、《普通一兵》、《牛虻》、《钢铁是怎样炼成的》……这供给我们一代整个发育期所需要的养料、水分和阳光。”¹这段话提示我们，在七十年代末与八十年代初年，之所以会有钟雨的出现，钟雨爱情故事之所以有着广泛影响，便是当时社会文化土壤的造就：当男主人公被认为是“真正的共产党人”，当革命意味着对理想的实践和对“真、善、美”的追求时，钟雨爱上“他”几乎是下意识的选择。可是，当时代变迁，整个社会推崇的是与西方文学、文化有关的“艺术”时，她热爱的对象身份便也发生变化：文艺女性多米狂热追求电影导演“N”；而到了全球化的九十年代，阿三爱上比尔几是必然——文艺女性热爱的对象与时代精英主流人物出现了奇妙的互动。如果说关注社会主流文化是性格活跃、天生敏感的文艺女性追求爱情的一个隐性诱因，那么促使她会爱上“谁”则取决于“谁”是社会中的精英人物。爱情不只是爱情，性也并不仅仅意味着性，爱情欲望不是自然的本能的冲动，而是文化“春药”催情使然。从根本上来说，爱情是一种政治、经济和文化权力博弈、较量与配置的结果。²

爱情政治：个人经验与集体经验

一个作家不会仅仅因为他的写作本身获得意义，一个人的写作也不可能天然地完全孤立地获得意义。作家本人也许更清楚。张洁说：“我的主题不是爱情。人们常常谈论我在写爱情，而我真正要写的是爱情后面的东西。”³王安忆说：“《我爱比尔》其实是一个和爱情无关的故事，因为名字叫《我爱比尔》他们就以为是写爱情。”⁴在这样的表述之后，可能潜藏有作家更大的写作理想：社会。的确如此。《爱，是不能忘记》固然提供了一个神圣爱情文本，但小说中支撑这一叙述的是恩格斯的名言，也是新时期初年口耳相传的名言：没有爱情的婚姻是不道德的。在爱情小说的外壳之下，它“建构并显现了新时期（部分地延伸到90年代）一个重要的精英知识分子的思考与话语形态：反道德的道德主义表述。它们因之而成为女作家书写所负载的精英知识分子话语的又一部分，并因此而在一定程度上成为另一类突破禁区的共识表达。”⁵《爱，是不能忘记的》其实是以爱情小说的方式呼唤了个人的力量和个人情感的美好与神圣，这与新时期文学发轫初期的“个人”主题发生了某种契合。

在谈到如何理解中国作家作品中的意识形态的价值观时，詹明信认为需要严密地检验其具体的历史背景。这一判断也适用于对三部小说的分析与理解。如果以记忆为主题词，《爱，是不能忘记的》显现了作家张洁之于“文革”的态度。孟悦指出，《爱，是不能忘记的》的主题其实引导了“生命战胜历史劫掠”的叙事模式，记忆与回忆构成了人物的精神价值，构成了叙事的结构与动机，这正是彼时彼刻张洁作品特有的魅力。“那份劫后犹存的日记中（《爱，是不能忘记的》），正是对于爱的记忆和回忆使生命抵御了十年的历史灾难。凭借日记、记忆和回忆，《爱，是不能忘记的》为未来的、活着的、可在历史的严寒中僵硬缩瑟的生命们留住了本可能一去不返的诗意、温暖和理想。凭借记忆和回忆，《爱，是不能忘记的》从劫后的满目荒蕪中举出一份可以交付未来、交付后人的‘过去’，如同为荒无一人的大地老人奉献一个美丽的婴儿。”⁶换言之，作家张洁以对苦难岁月中纯洁爱情的歌颂与赞美，为曾经荒芜的时代留下了浪漫的近似乌托邦的一笔，这是作为作家的张洁对苦难岁月的抵御以及反抗。

《一个人的战争》中，多米对以往的岁月有着清晰的自省意识。在年轻的多米眼里，N身上的光环与无数新鲜的名词令人目眩；可经历了世事的多米回视时却发现，这男人字写得

¹ 张洁创作谈《我为什么写〈沉重的翅膀〉》，《读书》，1983年5期。

² 旷新年：《写在当代文学边上》，上海教育出版社，2005年版，156页。

³ 林达·婕雯：《与社会烙印搏斗的人》，载香港《亚洲周刊》，1984年12月9日，宋德亨译，《中国当代文学研究资料·张洁研究专集》，贵州人民出版社，1991年，335页。

⁴ 王安忆、张新颖：《谈话录》，广西师范大学出版社，2008年版，150页。

⁵ 戴锦华：《涉渡之舟：新时期中国女性写作与女性文化》，陕西人民教育出版社，2002年，56页。

⁶ 孟悦：《历史与叙述》，陕西人民教育出版社，1991年，141—142页。

难看，爱撒谎，欺骗，无理地占有他人劳动，不尊重别人的情感，不负责任，狠心地要求她流产——叙述人含蓄地指出了在当时被社会目为精英的导演身上的虚伪、滥情、品德低下、说大话、行为猥琐等缺陷。小说固然是以亲历者的角度指出了作为女性的“我”在爱情上所受到的伤害，但是，写于90年代的小说中，当80年代以“我的年轻时代”的模样，以既美好又虚幻，既丑陋又粗鄙的模样出现时——《一个人的战争》以对精英身份男人的质疑，显示了经历80年代的叙述者林白对当年盲目追求精英/西方文化的深刻批判和自我反省。

身份认同和困惑是《我爱比尔》中阿三无法回避的问题，也是这个时代中国知识分子无法回避的问题。小说的结尾处，阿三从劳改农场逃出后挖出一个鸡蛋。“这是一个处女蛋，阿三想。忽然间，她手心里感觉到一阵温暖，是那个小母鸡的柔软的纯洁的羞涩的体温。天哪！它为什么要把这处女蛋藏起来，藏起来是为了不给谁看的？阿三的心被刺痛了，一些联想涌上心头。她将鸡蛋握在掌心，埋头哭了。”怎样在这个时代真正辨别自己想要的，怎样才真正了解自己是谁，了解自己的欲望和身份，进而确立自己的位置？阿三是那么的矛盾：“这其实是一个困扰着她的矛盾，那就是，她不希望比尔将她看做一个中国女孩，可是她所以吸引比尔，就是因为她是一个中国女孩。”民族国家话语的存在使《我爱比尔》从“爱情”中脱离开来——小说讲述了男人与女人在性和身体感受上的“不可沟通性”，这既是美国外交官身份的比尔和中国文艺女性阿三的不可沟通，也是西方经验和东方经验、第一世界和第三世界的“沟通”艰难的深刻隐喻。“所有第三世界的文本均带有寓言性和特殊性：我们应该把这些文本当作民族寓言来阅读。”¹《我爱比尔》中，爱情故事与民族身份思考的联袂登场，个人情感与民族际遇的共同受到重创，这是出自一种高明的小说叙述策略——小说表层是阿三爱情故事的书写，内核却是叙述人王安忆在“全球化时代”作为中国作家的隐密的文学式发言。

生活在无所不在的意识形态之中，这是我们每个人和每个时代的必然宿命。只是，通常情况下，因为话语的隐蔽性，意识形态成为了我们的无意识。因而，生活中的我们也常常会遗忘身边的意识形态性，忽略文本中的“症候”。把《爱，是不能忘记的》、《一个人的战争》、《我爱比尔》作为连续的文本互文阅读是必要和有效的：钟雨之于共产党人、多米之于电影导演、阿三之于美国外交官比尔的故事，既是一位文艺女性狂热对爱情执着追求的故事，更是中国社会从“文革获救”、“遭遇世界”再到“全球化”际遇的“文学”隐喻。讲述这一份际遇的过程，其实也是作家面对中国社会现实审视、批判、困惑和反思的过程。——和世界上诸多第三世界国家的知识分子一样，无论是张洁、林白还是王安忆，她们的个人书写与个人经验的书写，其实都是集体经验的书写。爱情政治，永远是社会政治的一部分，知识分子也永远都是政治知识分子。

原载于《南方文坛》2008年5期

¹ 詹明信：《晚期资本主义的文化逻辑》，北京三联出版社，1997年版，523页。

在逃脱处落网

——论 70 后小说家的写作

“一代作家遇到了问题”

当我讨论 70 后一代小说家的创作，我想首先要对研究对象有所定义。跟其它同行相近的是，我讨论的 70 后小说家指的是出生于 1970 年代的那批人，他们中既包括当年的魏微、金仁顺、戴来、朱文颖、周洁茹、李修文等，也包括新世纪以来为诸人所识的鲁敏、徐则臣、乔叶、盛可以、冯唐、张楚、黄咏梅等。在诸多文学报刊杂志上，同行们都总结了七十年代出生作家的共同创作特征，历史背景的模糊，热衷书写日常生活，泛意识形态化，以及延长了的青春期的等等——这几乎成为共识。共识意味着其后的讨论越来越困难重重。一方面，作为批评行业的从业者，一方面我很认同诸多批评界同行对 70 后小说家的批评与质疑，但是，另外一方面我也愿意坦率承认，我也认同这些同龄人作品中的诸多审美价值判断，当我阅读他们的作品时，是投入的、有同感的——这种认同感让作为读者的我感受到巨大的安慰和作为文学读者的美好。当然，这样的感受也给予了我警惕，是什么使 70 后小说家们写作追求不约而同，又是什么使作为阅读者的我潜在地认同他们的审美趋向和价值判断？

70 后作家创作遇到的困境，也是新时期文学三十年发展的一个瓶颈：从先锋写作、新历史主义到新写实主义、晚生代/新生代写作，中国文学已经被剥除文学的“社会功能”和“思想特质”，它逐渐面临沦为“自己的园地”的危险。70 后作家参与建构了中国当代文学近十年来的创作景观——如果我们了解，九十年代以来，中国文学一直在强调“祛魅”，即解除文化的神圣感、庄严感，使之世俗化、现实化、个人化，那么 70 后作家整体创作倾向于日常生活的描摹、人性的美好礼赞以及越来越喜欢讨论个人书写趣味则应该被视作一个文学时代到来的必然结果。

想当年，以魏微、戴来、金仁顺等作家为代表的 70 后女作家曾给予我们陌生的“新鲜”。她们沿着 60 年代出生作家那逃离政治意识形态的写作轨迹前行，而十多年后，在个人化写作泛滥的今天，她们，以及和她们一起成长起来的一批同龄作家们并没有开辟出另一条路，给予我们强有力的冲击，相反，在成为当代中国文坛的中坚力量的路上，他们一直保持着的创作姿态不期然落入了以金钱为主导的新意识形态牢笼里：“个人化”写作姿态和方式，正是一个金钱社会所乐于接纳并推崇。

也许个人叙事与个人化的趋向只是外在表征，内在的变化是作家之于社会现实的和解，是“我已不再与世界争辩”，是作家只把写作潜在地视为个人行为而与我们所处的公共社会无关。可是，文学写作真的可能“躲进小楼成一统”吗？正如李修文所说，一代作家遇到了问题，这个问题困扰的不仅仅是写作，甚至是我们的全部生存：我们的个人是否与社会无关，我们的个人化写作是否仅仅与个人有关？我们的写作是个人的还是公共的，我们该如何理解个人与社会的关系，一如我们如何理解文学写作的个人化与公共性？也许，我们应该重新理解与认识作家写作的个人性与公共性，应该认识到个人写作之于社会的公共性特质和公共责任。

美好日常生活的建构与“合时宜”的书写

70后作家以他们近10年来的创作建构了一种与日常叙述有关的美学。这自有其文学史意义。在先前的新写实主义中，日常生活的光环与美好被消解得七零八落，在这个意义上，魏微、戴来、徐则臣、鲁敏、田耳、张楚、李浩、海飞、黄咏梅等人对日常生活的叙述有其特定的意义。比如魏微的《大老郑的女人》，它是那么美好。大老郑是来自福建的房客，他和弟弟们借住在“我”家的小院里，勤劳地工作忙碌。没有名字的女人使得大老郑的生活变得温暖、充满生活气息，这是“岁月中的爱情”。但真相也随之浮出水面。她在乡下有丈夫，有孩子。她，非良非娼。大老郑和女人最终从小院搬走，消失不见。复杂的、难以名状、无从界说的男女情感以一种模糊的、半透明的光环般模样呈现在我们的脑海中。这些情感与经历无法用道德与非道德、合法与不合法、对与错来区分。情感永远不会有如廉价电视剧般充满着严格的二分法，也无法如数理公式般清晰明朗。魏微用这种平淡的诗意记录着时间，以及时间里发生过的正大、庄严情感。魏微以一种舒缓、平和的叙述还原了平凡人情感的神性。

比如徐则臣的《跑步穿过中关村》。敦煌的职业既熟悉又陌生，之所以熟悉在于我们在北京的天桥上总能看到他们的身影。但又陌生，你不知道他们的生活如何，他们有家吗，他们被警察追赶时，想到的是什么？对我们来说，那完全是隔膜的另一世界。借用当代文坛最火的说法，敦煌是不折不扣的“底层”代表。但是，你在敦煌身上绝对闻不到那股子熟悉气息：怜悯，自我怜悯，对贫困生活的炫耀和对社会的诅咒。你也看不到这群人身上想当然的拉斯蒂涅式的向社会恶狠狠索取的劲头。在敦煌身上，你看到一个人。一个内心充满渴望的，有血性的，有温情的男青年。他没学会浑不吝，还没学会完全“黑心”。你不由自主地去理解他，以前你是不会也不屑于理解的。但当你理解时，你会发现，无论卖过假证，还是碟片，其实他们都不是我们想象中的社会治安的“不安定因素”/“坏人”，——当你和他站在一起看世界时，那些公务员和城市人群以及高耸入云的高楼大厦都变了模样，至少不是我们通常认识到的模样。小说家诚实地书写了人性格上的宽广与暧昧。

比如鲁敏的《离歌》，几乎所有的研究者和读者都提到了这部小说的美好。主人公是两个老人。三爷在河那边，他是在人去世之后扎纸人的人，他有着扎纸的好手艺。彭老人七十三了，在河这边。去三爷那边的桥塌了，彭老人惦念着要修桥。三爷看尽人间的生死，为死去的人送最后一程。一个年轻的孩子。一个胖大婶。还有很多人。他们活过，但死了——三爷想到他们的活着，也见到他们的死。这一个彭老人惦记着自己的死，要三爷在他死后把扎个水烟壶，要把软布鞋给他带上，还要带上庄稼果实，最后，彭老人为他讲了自己当年的她……彭老人离世了，三爷按着他生前的愿望一一照办。小说的结尾是，“水在夜色中黑亮黑亮，那样澄明，像是通到无边的深处。”小说写的是死亡。写的是活着的人如何死，如何面对死，我们所有的人就这样死死生生。小说重新讲述了人在死亡面前的从容、淡定以及尊严，《离歌》以关于重述“离去之歌”的方式，完成了一种向中国式生活与中国式死亡哲学的致敬。

温暖的、显示人性光辉的创作还出现在张楚《大象》、乔叶《最慢的是活着》、田耳《一个人张灯结彩》、海飞《象老子一样生活》、哲贵《安慰》、朱山坡《陪夜的女人》等等，他们以描摹生活美好并使之发出光泽的方式来显示了他们对于日常叙事的钟爱，也显示了他们之于新写实主义写作的巨大不同。我以为，在重温生活之美和人性之美方面，70后作家做出了他们的贡献。

对生活的理解与对人性的理解方面，70后小说家也显示了他们与60后作家以及80后作家的不同。与其后的80后作家相比，70后小说家温柔敦厚，他们对生活充满着温情，即使面对令人齿冷的黑暗，他们也愿意为那“新坟”上添上一个花环，他们对人性与生活永远有着同情的理解。他们对人间亲情还有着最后的眷恋在，而没有陷入金钱世界的冰冷——每当我阅读这些同龄人的作品，总会有温暖与认同伴随——他们在尽最大可能表达一代人之于生活与人性的认识。而如果把这样温暖的与美好的书写放在一个日益人情淡漠的时代里，它

自有其宝贵的一面。与六十年代出生作家笔下那黑暗的、令人无法呼吸的暴力和黑暗人性书写不同，70后小说家笔下的人性有着其复杂的意味。60后作家普遍喜欢一种“向下”的文学，他们尖锐而咄咄逼人，而70后作家是富有宽容度和富有弹性的，他们与社会和世界的关系是善意的和和解的，即使与另外一个半球上的同龄人相比，他们依然应该说具有仁爱 and 温和的美德。

70后小说家们普遍喜欢搁置历史背景。即使是他们书写自己的少年时代，比如冯唐《万物生长》、《十八岁给我一个姑娘》和路内的《少年巴比伦》以及《伴随她的旅程》，他们都几乎使用了一种提纯的方式讲述那个被爱、亲情以及成长的叛逆所充斥的岁月，他们中的不少人如此喜欢耽溺少年时光，用那么大的精力在少年时代的故乡建立起自己想象中的乌托邦，例如徐则臣的花街系列，鲁敏的东坝系列以及张楚的樱桃镇等等。他们本能地以少年往事对抗着日益稀薄的当下人情事理，也以往日的美好来观照他们之于当下的不满。某种程度上，这样的叙事是非宏大叙事的，是对现实有所疏离的人。但是，是不是，这种正是对历史背景的简化处理，对当下生活的刻意回避，他们的少年往事系列反而显示了写作力量的日益单薄？“历史”全面隐退，保留在文本中的只是“‘现在进行时’的非历史性的成长”¹。

日常生活的书写固然使我们认识到日常的美好与光泽，但是，这不约而同的审美趋向事实上也遮蔽了我们对身在的现实世界的重新认识——对日常生活的反复讲述和对个人感受的无限留恋，使文学与现实世界的关系发生了深刻的变化。

“从古代到先锋派的探索，文学都努力再现某种事物。再现什么？再现真实。但真实并不是可再现的，正是因为人们企图不间断地用词来再现真实，于是就有了一个文学史。”²这是1977年罗兰·巴特在法兰西学院主持文学符号学讲座时所说的。正如有论者所言，日常生活叙事都是对现实的一种描绘和发现，同时也是对于现实的一种重写和改造，它在某种程度上改变着现实的面貌，也赋予了现实新的形态，或者说使世界呈现为新的现实。“任何对于社会生活的叙述都不可能是‘纯粹’和‘中性’或者‘客观’的，它同样表达了一种主观选择和意识形态。它只不过是提供了一种新的‘现实’，一种新的‘真实’而已。”³

在日常的书写中，小说家们其实也是在不知不觉间建构另一种现实真实：即温暖的、甜美的、人性美好的生活幻象。有时候你不得不怀疑，这样的文学是否有某种生活甜点的味道？热衷于对细节的刻画和日常生活的反复描写的趋向和时尚值得警惕。在《王安忆的精神局限》中，何言宏对王安忆创作中指出的问题几乎具有普遍性：“在根本上，我们却很难对王安忆小说中的哪一个具体的细节留下深刻的印象。不管是人物刻画、日常事象，还是日常经验，抑或是日常景观，王安忆所提供的大量细节至今没有震撼过我们，并为我们深刻记忆，这无疑是在王安忆的日常生活写作最大的遗憾，也说明了她的写作存在的问题。”⁴不得不说，如果把上文中王安忆的名字换成70后作家，批评依然是成立的。而这样的写作也意味着，“将一个作家的艺术责任与社会责任割裂开来，‘封闭’于所谓的‘象牙塔’中制作一些虽然精美，但却没有力量、没有承担、没有关怀的‘文学精品’。”⁵

文学写作的个人化与公共性

应该重新追溯七十年代出生作家初入文坛时的历史背景。只有认识到了来路，才能更清

¹ 李敬泽：“历史在‘七十年代人’那里全面隐退，我们看到的是‘现在进行时’的非历史性的成长。历史不在，却是令人不安的寂静，‘七十年代人’承受了这空虚的重负，他们在小说中义无反顾地成长，哪怕‘成长’成为迅猛的苍老”。《穿越沉默——关于“七十年代人”》，《当代作家评论》1998年4期。

² 旷新年：《写在当代文学边上》，上海教育出版社，2005年9月，91页。

³ 旷新年：《写在当代文学边上》，上海教育出版社，2005年9月，91页。

⁴ 何言宏：《王安忆的精神局限》，《钟山》，2007年6期。

⁵ 何言宏：《王安忆的精神局限》，《钟山》，2007年6期。

醒地思索我们的归处。

70后小说家最初为人所识，始于1990年代中期。即使当时他们并未曾进入文坛，但是，他们的阅读谱系和文学观念也从那时候开始被建构。没有一个人可以超越他所在的时代——整个70后，都成长于两种意识形态的巨大断裂处：中国社会开始由高度集中的计划经济体制向市场经济体制转型，正是在此时期，70后小说家们在他们的少年时代开始告别计划体制的社会，慢慢要适应那个欢呼经济体制到来的时代——他们在一个巨大裂缝中完成着自己的世界观，就精神立场而言，常常可能是进退两难。

也是在这一时期，出现了“纯文学”热潮，出现了文学的“去社会化”热潮，之后，新生代/晚生代小说家的集体突显、王朔作品的流行以及新写实主义小说的被追捧。这是一次隐性的，习焉不察的革命，它带给当时正在成长的新一代青年以诸多与前辈不同的文学观、世界观与价值观。新时期以来的文学观念，始终具有精英意识、批判精神，可是，站在历史潮头的那个书写者的自我主体，面对突然而至的另一种价值体系开始崩溃，作家身上的社会意义的一面开始逐渐被卸载。与民族、国家、政治等范畴有关的写作观念开始向虚无主义、反讽、消解以及嘲笑一切的姿态勇敢迈进。最重要的是“个人”的突显，以及一种消解社会意义的运动的到来。罩在个人头上的一系列神圣光环——启蒙、精英、民族国家、历史等都开始被消解，“个人”的意义似乎变得纯粹与物质。

《南方都市报》举行的“三十年来之中国文学的启示”论坛上，批评家李敬泽以在场者的身份颇为深刻地提出了自己对当代小说的看法，在他看来，现在的一些小说创作不过是像木头一样的写实而已，既无自己见解又无自己独特表达方式，令人厌烦。在他看来，中国小说有两个志向的沦丧，一是对时代的复杂性缺乏认识，“包括一些成熟作家，他们的作品对当下竟没有问题可以提出，小说思想贫乏，作家对于世界独特意义的思考没有了，小说家和群众打成一片，他们的思想太像庸人。”一方面，小说家的艺术志向在丧失，“对表达和意识的探索，比上世纪80年代大大倒退，回首往事，似乎80年代被遗忘得一干二净，从未来过一样。我们现在很多作者对世界既无见解，也无自己独特的表达方式，形成的基本印象就是‘老实得像木头一样的写实’，再加上‘一个半吊子愤怒小文人’和‘前农民’意识。”¹李的看法犀利而具有启发性，令人不得不深思。

2000年，在关于70后小说家创作的对话，施战军对这一代人的“合时宜”的写作姿态提出了质疑：“时宜”是写作者最应该怀疑的东西，1998年前后，“70年代人”的写作的确精神指向尚在，相对于父兄辈一些代表性作家过于鲜明的精神指向，他们另辟蹊径，采取的是更符合年轻人审美取向和现实生态的路数。如今这种路数已被人们熟悉甚至俗化，需要更深入地确立和展开，尤其是探索艺术方式的多种可能性。²

这样的批评之声依然适用于今日之语境。在当下，对于日常的反复书写和日常美学的反复讴歌正在不断地吞噬着这世界本来应该有的异质声音。——共同的生活场景，共同的美学理念，共同的生活感受，共同的以个人写作为名的经验的重叠，当代文学进入了异常同质化的怪圈里。被视为理应对文坛最具新生异质力量的70后，是一群这么“乖”的孩子，没有越轨的企图，没有冒犯的野心，没有超越可能性的尝试。

这种合时宜的写作姿态或许会获得暂时的掌声和叫好声，但是，在文学创作中的合时宜应该警惕，因为它可能伤害的是我们的创造力、疼痛感以及给抽屉写作的勇气。如果一代作家面对生活和世界只有同一种感受和看法，被生活本身牵制着，没有愤怒，没有伤怀，一切仿佛应该就是如此——当一个作家不再有独立思想见解、当他们关于写作技巧的探索开始停止不前，当他们都满足于讲一个好的故事、讲一个赚人眼泪的故事时，恐怕便是我们坐下来反思的时候了。如何理解日常生活，如何理解个人书写，如何理解个人与社会的关系，都摆

¹ “《人民文学》主编：有些小说像木头”，《信报》，2009年4月15日。

² 宗仁发、李敬泽、施战军：《被遮蔽的“70年代人”》，《南方文坛》2000年4期。

在了我们的面前，我们无法回避。

该如何理解写作的个人化，该如何理解写日常？该如何理解写作本身？也许应该从现代文学的发生说起。一个文学史常识是，现代文学的意义是发现了作为社会存在的人和作为社会存在的文学。中国现代文学强调知识分子的公共责任，文学的思想性。这也意味着现代写作者与古代写作者的不同，就是不仅仅要做蝴蝶，还要做牛虻。这是现代文学与那种“宁可不要小老婆不可不读礼拜六”的通俗文学的本质不同。

八十年代的中国文学是中国现代文学发展以来的一个黄金时期。在那期间，伴随着许多的文本实验。这种实验一直延续到了九十年代初的个人化写作。60后作家们愤怒地向体制提出了反抗，尤以韩东、朱文为最。在朱文的作品《我爱美元》、《人民需要不需要桑拿》等中，他以一位反抗所有现有价值观的年轻人面容出现，对于个人主义的书写，对于卸载文学作品中过于沉重的社会意义方面起到了先锋作用。他们写身体，无论是做爱还是嫖妓，都带有夸张的满不在乎，而这样的满不在乎恰也表明了体制之于他们身体的烙印。它虽然是“个人化”写作，但其实也是政治性的与思想性的，它触摸到了整个时代最隐秘和最深入的脉搏跳动，影响着代人对人与社会的重新认识，它是将个人生活放诸于社会去理解与认识的，具有深刻的公共意识。

与当年的八十年代文学写作相比，当代文学写作的个人化并没有落后。但语境已然不同。如果说，六十年代小说家是以个人主义的姿态成功使中国文学逃脱了一种政治意义形态严重的生存状况，七十年代出生的小说家的个人姿态便显得暧昧不清，毕竟，因为在他们的创作语境里，“个人”与自我并没有先前新生代小说家所面对的场域。当年，我们的个人化面对的是僵化的意识形态，今天我们面对的是金钱意识形态。从那一网成功逃出的小说家们，不期然落进了这一张网：无边无际的金钱意识形态的网，这张网鼓励我们每个人成为消费的个体，互无关系的个体，它钝化、平庸化我们的触觉与感受力，影响我们对世界的复杂性的认识，影响我们对世界的深度与广度的认识，这样的文学，正是无所不在的金钱社会意识形态所欢迎的。这个意识形态鼓励你成为消费自由的个人，并用一种生活的安逸目标来潜移默化地腐蚀我们作为个人的那部分公共意识。那么，当我们在书写中迷恋物质生活，强调作为物质个人的那部分自由和安逸时，是不是有可能忽略或遗忘了对精神性的追求？而这种忽略和遗忘是不是已然如这个金钱意识形态所愿，逐渐成为它的一部分？

文学写作是一个人社会行为的一部分。无论今天我们怎样强调个人性，但，一个事实是，写作成为了你面对社会的态度和理解世界的方法。就象我们无法揪着头发使自己轻松地脱离地球一样，我们的写作也无法离开中国的历史与现实——我们的文字，的确总会传达并注解着我们与现实世界所发生的种种关系。因而，当我们搁置现实和搁置历史时，那可能也并不意味着我们只是不想提到，而意味着我们的逃避以及拒绝承担，以及放弃与世界的争辩。而这，便也是我们“去社会化”和“去公共意识”的结果了，这是我们面对世界的态度——我们的书写，不期然构成了这生活中无所不在的新的经济意识形态的一部分。

当代文学逐渐卸载社会意义的过程，也是“知识分子”在公众领域逐步消失的过程。九十年代初以来，象鲁迅那样的“有机知识分子”在这个社会中完全消失，批评家和学者都退守到了校园。更多的读书人不再重视自己的社会性和公共性——这也意味着，当我检讨当代文学创作的平庸时，也包含了作为70后批评从业者的自我批评——无论是作家和批评家，我们很少有人意识到自己的知识分子性质，而这样的身份意识，其实在50年代出生、活跃在80年代语境里的作家、批评家那里却是存在的。今天看来，那种关注社会的写作姿态，那种强烈的现实感以及渴望与时代和社会对话的写作方式可能正是新一代作家所需要学习和传承的。“时时维持着警觉状态，永远不让似是而非的事物或约定俗成的观念带着走”。这是萨义德在《知识分子》中所言，在中国的文学语境里，依然有适用范围。

作家是知识分子中的一员，对知识分子身份意识的自我消解以及个人写作行为公共意识

理解力的不够，正是导致今天中国文学创作整体平庸化、工具化、虚弱化以及去社会意义化的原因所在——把这全部指认为 70 后作家的问题并不公平，事实上这是整个中国文学普遍存在的问题。当然，我的意思也并不是说，在当下张扬“个人”一定会导致个人与公共生活的脱节，或者一定会陷入我们陷入原子化和动物化的境地，不是的。但是，当整个社会只关注作为物质存在的个人而忽略精神上的不健全时，作为写作者，是否应有所思考，对表象有穿透力和理解力？

从渐渐进入中年的那些 60 后作家作品——从余华《许三观卖血记》、毕飞宇《平原》、苏童《河岸》、陈希我《大势》中你会发现，那批当年为我们提供了那么多先锋经验的、六十年代出生的小说家们依然在试图直面惨烈的、永远不应该忘记的历史，他们依然在不断地渴望从历史中汲取反省，尽管这些作品可能有些并不那么令人满意，但是，在如何整体性地关注历史与社会方面，他们显然有更多的思考——这些人，正走在成为一位具有社会意识的作家的路上。

也有一批 70 后的同龄人，他们也在尽力寻找文学与艺术在一个社会应该有的那部分“社会意义”和“公共意识”。例如 70 后民谣歌手周云蓬，你在他的歌词与音乐中，别指望从他那里获得某种抚慰或麻醉，或催眠的功效——他的歌声中包含着痛楚中的温柔，尖锐中的体恤，以及内化为血液中的对现实的深切关怀。比如那首《中国孩子》，你无法不联想，不愤怒，不得不，无言、沉默、感喟——他正尽力使他的歌手远离麻醉剂，使歌声入世。而在汶川地震浩如烟海的诗歌中，朵渔的《今夜，写诗是轻浮的……》则显示了一位诗人在一个喧嚣狂热的情形之下所应有的清醒与冷静。而贾樟柯的电影《小武》、《站台》之所以优秀，就在于他提供了与张艺谋、陈凯歌以及整个时代文化的异质声音和想象。——文学作品，无论怎样隐晦，都有着作家对世界和社会的价值判断，显然，以上提到的这些同龄人，面对巨大无边的现实，并没有轻易忽略自己的公共身份，没有放弃自己的发言权。

什么样的文学，什么样的路

“可是近三十年来，这个‘多数’的农民，在中国这么一大片土地上，活得如何卑屈，死得如何悲惨，有一个人能注意到没有？除了笼统的承认他们的贫和愚，是一种普遍现象，可是这现象从何而起？由谁负责？是否有人能够详详细细的来解释过？……对于这个多数的重新认识与说明，在当前就是一个切要问题。一个作家一支笔若能忠于土地，忠于人，忠于个人对这两者的真实感印，这支笔如何使用，自不待理论家来指点，也会有以自见的。若不缺少这点对土地人民的忠诚与爱，这个人尽管毫无政治信仰，所有作品也必然有助于将来真正民主政治的实现。”¹

沈从文以一种坚决的姿态表达了对文学作家的社会责任的强调。65 年后读来，它依然令人感慨。在 80 年代整个重写文学史的过程中，沈从文一直被视作“自由主义者”，远离所谓的强调社会性的宏大叙事——事实上，沈从文并不是一个“去社会化”和“去公共性”的小说家，即使是在写作杰出作品《边城》时，他依然有着对现实的真切认识。“我并不即此而止，还预备给他们一种对照的机会，将在另外一个作品里，来提到二十年来的内战，使一些首当其冲的农民，性格灵魂被大力所压，失去了原来的质朴，勤俭，和平，正直的型范以后，成了一个什么样子的新东西。他们受横征暴敛以及鸦片烟的毒害，变成了如何穷困与懒惰！我将把这个民族为历史所带走向一个不可知的命运中前进时，一些小人物在变动中的忧患，与由于营养不足所产生的‘活下去’以及‘怎样活下去’的观念和欲望，来作朴素的叙

¹ 沈从文：《〈七色魔（魔）题记〉》，《自由论坛》周刊，1944 年 11 月，转引自解志熙：《考文叙事录——中国现代文学文献校读论丛》，212—213 页，中华书局，2009 年 4 月。

述。”¹

已经有作家开始意识到极端“个人化写作”的危害力。李修文反省说，一代作家可能陷入了对‘个人’的崇拜与迷信，“我们热衷于在具体的文本里创造‘个人’，却忽略了在写作之外塑造一个更强大的自身，说到底，我们没有脆弱，没有恐惧，没有一反到底的坚硬，所以，只能陷入无边无际的焦虑。”²徐则臣则思考如何通过文学作品“解决”中国问题。在讲演录《70后的写作及可能性之一》中，他提到1998年的诺贝尔文学奖得主若泽·萨拉马戈的话：“我的第一本书都试图回答一个问题，澄清一个疑问，理清一种想法，表明我是如何在这个世界存立的，是如何理解这个世界的，抑或我是如何对这个世界感到不解的。”那么，在他看来，“中国当代社会是青年作家的基本生活场域和根本的精神处境，中国问题，也就是当代社会与人的关系问题，也必然是作家的面临的重要问题，他们的任务是，如何通过文学作品理解和表达他们独特的有价值的见解。”³

70后作家的文学生存环境也是造成今天这样共性写作的潜在诱因：“在二00八年的时候，你把文摘、月报、选刊翻个遍，翻完了你会感到他们的趣味和判断基本一致而且一以贯之。某些作家是必选的、某些作品是必选的，而你完全知道他们和它们为什么正好就被选出来，几乎没有意外。”⁴这种对异质文学的排斥，事实上也是造成成千上万人只写一种类型和美学风格小说的动力所在。

所以，这便是2009年1期的《读书》上张承志那篇文章何以难忘了。在《选择什么文学即选择什么前途》，文章中，他讲述了日本猖狂官僚石原慎太郎的文学背景：1956年，石原慎太郎的作品《太阳的季节》获得了日本最高文学奖芥川奖。当年的获奖意味着对一种生活态度和文学价值的肯定，半个世纪后，面对成为东京都知事的石原慎太郎，日本有知识分子开始重新思考那次文学评奖以及曾给予某种文学价值的肯定。鉴于此，张承志想到了中国的文学与社会，他说，“良风美俗”之破坏，在中国正如摧枯拉朽。“何止‘都政’，从教育到医疗，堕落使一个古老的文化心慌意乱。金钱鼓动的贪欲和疯狂，把‘三聚氰胺’兑入牛奶，兑入医院和大学。不用说，蔓延的劣质文艺更是大受青睐。”⁵因此，张承志对那位有所检讨的日本评委的话记忆深刻：“一个民族如何选择文学，就会如何选择前途。”⁶

如果说张承志从一个社会接纳、宽容以及纵容某类文字表达了忧虑的话，那么1944年的沈从文则从写作者角度表达了作家对写作“去社会化”的担忧，他把关注社会与民生，认为是作家之“良心”：“一个有良心的作家，更不能不提出这个问题：关心老百姓决不能再是一句空话，任何高尚的政治理论和政治设计，若不能奠基于对这个多数沉默者的重新认识，以及对于他们的真爱，都不免成为空泛，只能延长这个民族的苦难，增加这个民族的堕落。这种新的情感的产生，显然不是单凭现代政治标榜的主义所能见功，实有待于重新找寻办法。在这种情形下，我们自会觉得，一个文学作家所应负的责任，远比目前一般政治理论所要求于作家的责任还更艰巨。”⁷

作为现代社会的一分子，缺少公共意识的个人生活都是被损害的与不健全的，而作为写作者，缺少公共意识的个人写作也是匮乏的和没有力量的。优秀的作品，应该给一个黑夜中孤独的个人以精神意义上还乡，或者让我们感到作为个人的自己与作为社会的存在之间的血肉关联。我的意思是，真正的个人化写作与公共性特征不可剥离，它们是互为你我，彼此包容。

¹ 沈从文：《〈边城〉题记》，《沈从文全集》，59页，北岳文艺出版社，2002年版。

² 李修文：《鲜花与囚笼——是“70后”，也是“新生代”》，《山花》，2009年3期，138页。

³ 徐则臣：《70后的写作及可能性之一》，《山花》，2009年3期，142页。

⁴ 李敬泽：《“短篇衰微”之另一解》，《2008年短篇小说》序，春风文艺出版社，2009年。

⁵ 张承志：《选择什么文学即选择什么前途》，《读书》，2009年第1期，88页。

⁶ 张承志：《选择什么文学即选择什么前途》，《读书》，2009年第1期，88页。

⁷ 沈从文：《〈七色魔（魔）题记〉》，《自由论坛》周刊，1944年11月，转引自解志熙《考文叙事录——中国现代文学文献校读论丛》，中华书局，2009年4月，212—213页。

原载《扬子江评论》2010年1期

一个作家的重生

——论萧红与中国当代文学

张莉

萧红的生命短暂，这使她丧失了很多机会：她不可能完成她的半部红楼和《马伯乐》；她不可能成为我们文坛的世纪祖母，膝下有儿孙绕膝；她没有机会重忆当年的情感私密，以使未来的遗产执行人一年又一年地制造出版“炸弹”，粘住读者们的“八卦”之眼；她更没能力出版晚年口述史，对男人们那漏洞百出的回忆录发表看法、表达蔑视。——厄运一下子裹挟住她，将她拖进永远的黑暗里。

然而，她用生命血泪写下的字却神奇地从死灭中飞翔而出。七十年来，尤其是近三十年来，当作为普通读者的我们谈起文学史上的著名原乡、那最难忘的小城；或者谈起现代文学史中最优秀的那几位作家时，也总是会情不自禁地谈起她。而批评家也似乎对她越来越惦记了，读到让人难忘的作品时，他们常常喜欢使用类似的句式来表达：“他/她让我想到了萧红……”“这让我想到萧红的《呼兰河传》……”

—

“我们爬上最高的山，山顶上寒冷、风大，开遍白色的碎花。”这是《我的阿勒泰·喀吾图的永远之处》中的话，因为这句话出自一位年轻的来自疆北地区的姑娘李娟，它也呼唤出了一个遥远的天山世界；一个率真自然的女孩子，一位坚忍又乐观的母亲；一位在夏日里拄着拐杖微笑的外婆；一个生活贫苦但有人情味的家庭。当然，除此之外，我们也看到了一个有舞会、歌声、沙漠的广阔空间，那里有无边无际的白云和蓝天，那里有人和牛羊互相追逐，人与自然和谐共处。作为2010年突然而至的作家，李娟的散文为我们勾勒了非风光化、非传奇化也非戏剧化的新疆，籍由她的文字，我们和她建立了一种神奇的关系：关于阿勒泰，我们信任她的讲述，觉得她的一切都是有趣的、清新的、陌生化的，令人流连忘返的。

李娟是生活在北疆的以经营杂货铺为生的青年，她的文字卓而不同，开篇方式殊为独特。“我在乡村舞会上认识了麦西拉。他是一个漂亮温和的年轻人，我一看就很喜欢他。”（《乡村舞会》）“在库委，我每天都会花大把大把的时间用来睡觉——不睡觉的话还能干什么呢？”（《在荒野中睡觉》）。“我听到房子后面的塑料棚布在哗啦啦地响，帐篷震动起来。不好！我顺手操起一个家伙去赶牛。”她的开头总是那么直接和自在，是属于年轻女子独有的天真之气，自然、率性，而非矫揉造作。

这让人不知不觉想起七十年前的萧红。李娟和《商市街》时的萧红一样，喜欢书写她身在日常：她陪伴母亲和外婆，她们随牧民们在辽阔之地辗转，从这里到那里。年轻人离开家，把兔子或小耗子留给母亲和外婆，她们把小动物当作她。“兔子死了的时候，我妈对我说，以后再别买这些东西了，你能回来，我们就很高兴了。”那是多么有趣可爱的外婆啊，

年迈的她拄着拐杖天天赶牛，一扭身牛们又来了，她便和那些动物们说着话，唠着嗑。“又记得在夏牧场上，下午的阳光浓稠沉重。两只没尾巴的小耗子在草丛里试探着拱一株草茎，世界那么大，外婆拄杖站在旁边，笑眯眯地看着。她那暂时的快乐，因为这‘暂时’而显得那样悲伤。”

李娟苍老的外婆让人想到萧红后花园里的老祖父，想到那一老一小在荒芜的园子里如何自在相处：“祖父戴一个大草帽，我戴一个小草帽，祖父栽花，我就栽花；祖父拔草，我就拔草。”他为她遮风避雨，为她摘果子讲故事。这两位作家讲述祖孙之情时的语气也很相似：娇憨、生动、一往情深，日常生活经由她们的文字变得温暖、恍惚而令人心生惆怅。其实她们说的也不过是家常话，讲的也都是自然平实之事，但是，却自有一股魔力，那是一种天然的书写本领。

出生于新疆，但李娟对作为故乡的内地抱有深深的好感，“我不是没有故乡的人，那一处我从未去过的地方，在我外婆和我母亲的讲述中反复触动我的本能和命运，永远地留在了我。”忧伤感使有着天真之气的女孩子凭空多了沧桑。但她文字中的另一种忧伤也是迷人的，那是关于爱情的片断。她在乡村舞会上爱上一个叫麦西拉的年轻人，但是，却无法与他相识相爱。“我想我是真的爱着麦西拉，我能够确信这样的爱情，我的确在思念着他——可那又能怎样呢？我并不认识他，更重要的是，我也没法让他认识我。而且，谁认识谁呀，谁不认识谁呀……不是说过，我只是出于年轻而爱的吗？要不又能怎么办呢？白白地年轻着。”作为地域的阿勒泰，碧水白云晴空万里，但因为这忧伤，风光变成了风景：阿勒泰温暖、空旷、辽远，成为了某种象征。对于书写故乡的作品而言，感受到某种寂寞是重要的，一切会因为寂寞而变得有内容——李娟的阿勒泰与我们的想象不一样，原因就在于故乡感和异乡感混杂在她那里成功地发酵，发生了令人惊异的化学反应。这很象是离开家乡的萧红对故乡的回望。藉由李娟的文字，作为生活和生存的阿勒泰展现了与我们通常文学意义上的纸上原乡，它丰美而富饶，神秘而热情，一个富有象征意义的阿勒泰世界正日益显露出光芒，就象“呼兰河”一样。

为什么读到李娟时我们会想到萧红？因为她们各有属于自己的纸上原乡，因为她们身上与生俱来的“天真”之气，那是身在大自然中的“物我两忘”。当李娟讲述母亲在森林里与蛇周旋，互相吓了一跳然后向各自的方向逃跑；当她讲述她和牛羊以及骏马一起追逐相处时，这样的场景无时无刻不让人想到《呼兰河传》里那寂寞女孩子对美好情感的再现：“砖头晒太阳，就有泥土来陪。有破坛子，就有破大缸。有猪槽子就有铁犁头。像是它们都配了对，结了婚。而且各自都有新生命送到世界上来。比方坛子里的似鱼非鱼，大缸下边的潮虫，猪槽子上的蘑菇等等”。

这是我们何以在李娟文字中马上辩认出萧红的最隐密缘由：在她们的世界里，动物、植物和人都是一样的世界存在，大自然同是她们书写的主题，同是她们书写中带有意义的光；并且，她们书写日常生活和大自然时，都会使用一种迷人的“女童”之声：天真中有莫名的诗意，娇憨中有无端的怅往。

二

同有天真和清新，但相比萧红，李娟拥有更多的明亮、青春和欢快，——也难怪，李娟并没有萧红那“被毒汁浸润”的人生，那被苦痛紧紧裹挟的身体。萧红无疑是“命苦”之人，饥饿、寒冷和疾病似乎一直与她如影随形。但是，这些黑暗的负累一到萧红的文字里便消失地无影踪。《商市街》中，萧红写他们生活中的困顿：“有了木料，还没有米，等什么？越等越饿。他教完武术，又跑出去借钱，等他借了钱买了一大块厚饼回来，木料又只剩下了一块。这可怎么办？晚饭又不能吃。对着这一块木料，又爱它，又恨它，又可惜它。”没有自怜自

艾，甚至还有着一些自我解嘲。尽管身体饥声四起，但这饥饿到底不属于她一个人，寒冷不是，哀哭也不是：“墙根，转角，都发现着哀哭，老头子，孩子，母亲们……哀哭的是永久被人间遗弃的人们！”她看自己就象看他们，看他们也象看自己，——萧红可以从个人苦难中抽离出来，写自己，如同写他人：

窗子在墙壁中央，天空似的，我从窗口升了出去，……高空的风吹破我的头发，飘荡起我的衣襟。市街和一张烦烦杂杂颜色不清晰的地图挂在我的眼前。楼顶和树梢都挂住一层稀薄的白霜，整个城市在阳光下闪闪灼灼撒了一层银片，我的衣襟被风拍着作响，我冷了，我孤孤独独的好象站在无人的山顶。每家的楼顶的白霜，一刻不是银片了，而是些雪花、冰花，或是什么更严寒的东西在吸我，像全身浴在冰水里一般。

这是一段令人深有感触的书写，又冷又饿的影像逼直地呈现在我们面前，她耐心地勾画着，不动声色，以至于这个困在寒冷中的饿者形象最后飞跃出了她的肉身，成了具有象征意义的图景。

天真中“力透纸背”，这是萧红作品的最大标识，这是年轻的李娟尚不能及之处。对苦难的书写和认知没有人比萧红更痛切和直接，也没有人比她更冷静，更有克制力。非常庆幸的是，2008年，我们在塞壬的散文集《下落不明的生活》里看到了萧红那种面对苦难时的强大认知。塞壬是生活在中国南方的年轻作家，也是一位以书写普通人运命见长的散文家。也许生活中塞壬与萧红便具有共通之处：她们都是颠沛流离之人；她们都居无定所；常常为疲惫、疼痛侵袭；她们内心都具有强烈的文艺气质。

塞壬喜欢书写人们不断地流浪，游走，从此地到彼地的运命。她看着公车上那些讨生活者：“拥挤的人，很多来自乡村，男人黑糙的脸，油脏的头发，一绺绺地耷着，袖口一圈黑渍的衬衣 皱巴巴的，破旧皮鞋的鞋边沾着泥土。他们一靠近，一开口说话，乡音伴着一股刺鼻的气味。……这些来自乡村的人，远离土地，背井离乡，此刻，他们跟我一样，从常平去虎门，为着生计。车厢里呈现出的那些物的信息，散发着他们生存真相的气息。201路车，记录着真相的表情，他们在城市如此突兀地存在，生腥，怪异，像卑贱的尘埃，城市根本无视于他们。”和生活在哈尔滨最底层的萧红一样，塞壬拥有的是生活在深圳、广州、东莞的边缘经验和“底层视角”。

和萧红《商市街》书写了一个时代的饥饿和寒冷一样，塞壬《下落不明的生活》书写了我们这个时代的“不由分说”：我们不由自主地奔跑，也不由分说地被侵略和剥夺。当然，虽没有萧红的天真和天籁般的声音，但她面对时代和苦难的直接和无畏不得不令人注目而视：她记述她坐在火车上看到的人群，讲她在路上突然被摩托车上的人抢走皮包，她被拽倒在地上，被车拖了几米远，手肘铲得都是血；她的钱包没了，手机没了，身份证没了……她讲的是她自己，可是，经由她的讲述，你会觉得她是在讲述我们，这与我们通常理解的一种“个人写作”保持了距离。有一种写作中，书写者喜欢在屋子里走来走去，放大自己的疼痛，给自己的哭泣加上扬声器，——那样的文字会让人觉得那是一种变相的撒娇，是以弱者的名义在文字里向读者索取。而塞壬的魅力则在于使她的“自己的疼痛”与他者血肉相连。

一如又饥又饿的萧红无数次看到窗外那些要饭断腿的穷人，塞壬大睁着眼睛看四围，知道穷苦人也都是自己的手足弟兄，自己是他们中的一员：“我看见，那样的一些人，我能闻到他们的气味。他们走着，或者站立，他们三三两两，在城市，在村庄，在各个角落。他们瘦弱、苍白，用一双大眼睛看人，清澈如水，他们看不见苦难，他们没有恨。他们退避着它，默默无语。我突然觉得这就是力量，日复一日，年复一年，这样的力量没有消弭，它只是永久地持续着。”对“这样的力量”的正视、体悟使塞壬文字拥有了光泽。这尤其体现在她的《转身》中，这个文字里，塞壬讲述了她1994—1998年的工人经验：国有企业的价值观、机器的巨大轰鸣声、下岗、分流、“算断”，一个时代就此划上句号。

说到底，塞壬文字有一种与泥土有关的生命力，其质感与萧红文字相同。这种美令人想

到北方山野中的植物，也许是向日葵，也许是大椒茨花，也许是马蛇菜……它们泼辣地在原野里盛放，拥有独属于自己的春天，《呼兰河传》中曾经书写过那美好景象的：“这些花从来不浇水，任着风吹，任着太阳晒，可是却越开越红，越开越旺盛，把园子里炫耀得闪眼，把六月夸奖得和水滚着那么热。”

三

在李娟和塞壬的文字里遇到萧红是“喜相逢”。但这并非偶然，也非牵强。她们和当年萧红的出现方式也很相似，突然间其文字便在文坛鲜明地开放，旺盛、热烈、有光泽，被许多同行、读者、批评家们共同赞美和推荐。事实上，李娟和塞壬在访问中都提到过许多读者当面或写信告诉她们，从她们身上，他们联想到萧红；而就这两位作家而言，她们也都坦言自己是萧红的读者。只可惜，这两位才气逼人的青年散文家尚未引起现当代文学研究者们足够的关注，毕竟“影响说”是玄而又玄的事情，崇尚实证的研究者们喜欢“稳妥”。——在萧红研究领域，讨论到萧红作品的当代影响力时，人们通常会谈起一些同样出生于东北的女作家，比如孙惠芬。

《歌马山庄的两个女人》是孙惠芬的成名作，它书写了一个村子里两个女人之间的战争与友情。海桃和李平因惺惺相惜而成为闺中蜜友，但嫉妒之心使海桃将李平曾经的“小姐”身份泄露，李平因此断送了一段美好的婚姻。小说书写的是姐妹情谊的脆弱，写的是天生的嫉妒之心如何摧毁一个人内心的美好。孙惠芬进入了人物内心的肌理，她将女性内心的隐密写得百转千回，也使这部作品成为当代文学中关于女性情谊书写的美好收获。萧红的《生死场》也书写了女性之间的情谊，女人们去看瘫痪在床上的月英，帮她擦洗，听她说话，为她的悲惨际遇掉下眼泪；乡村女人们聚集在老王婆的家中听她讲“故事”，她如何死而复生，她的孩子如何死去，她如何理解人的生死。通过女人们聚集在一起的这些具体场景描写，萧红书写了女人经验在民间获得流传的方式。相比而言，孙惠芬更注重书写女性心理内部的迂回，她更擅长具象意义上的女性情谊和情感的书写。

《生死场》书写了特殊时代男人们的生存与尊严，他们的生活贫困、贫瘠，如蚂蚁般生灭。日本鬼子的入侵唤发了他们身上特有的尊严，正如刘禾在《重返〈生死场〉》中所说的，当半残废二里半被当作一个男人来看待、和老赵三们一起去抗击外族时，男人们籍由战争的到来获得了作为男人的尊严。这是属于战争时期的特有经验。孙惠芬《民工》则书写的是这个世纪的农民们，如萧红一样，她以一位女性特有的敏锐透视到了我们所在的这个社会 and 时代最耐的隐痛。今天的农民来到了城市的工地上，成为农民工。但他们依然在为饥饿困扰，生活和基本生存权利毫无保障，而在农村中留守的妻子则在疾病与寂寞中死去。小说结构精妙缜密，通过奔丧，孙惠芬既书写了农民工父子的困窘和穷苦，也书写了那位死去的永远沉默的女性，——她的悲苦、她的疾病、她在丈夫和儿子离开村子讨生活后的无助和脆弱。

将目光定格在东北大地上的农夫农妇，但孙惠芬和萧红对于人的书写角度有大不同。萧红没有进入人物心理内在的肌理，将她/他们内心中的层层褶皱深刻挖掘。年轻的萧红对具体人事的理解逊于孙惠芬，萧红仿佛天生对整体性的东西保持敏感；或者说，萧红实际意义上的乡村经验是短暂的和疏离的，这决定了她也只能写到她理解的那个层面。而孙惠芬的优秀之处大约在于从萧红最不擅长处开始写起，就农村生活经验层面，她比萧红丰富。

研究者们将孙惠芬与萧红对比，主要停留在其写作的散文化追求。孙惠芬的作品《小窗絮雨》、《变调》、《歌哭》、《歌者》都有此种倾向。“她的散文化笔调与萧红类似，东北大地，尤其东北农村沉滞凝重的气氛都以她们细致委婉的女性笔触表达出来了，表现了她们的灵气，有扑面而来的生活气息。”¹孙惠芬的长篇小说《上塘书》将此种联想变得更为结实，书前的一段简介可以视作将孙惠芬与萧红共同讨论的“证据”：“虽然没有男作家笔下的大悲大

¹ 董之林：《不断发现陌生的自己——评孙惠芬创作中的女性小说倾向》，《当代作家评论》，1991年06期。

喜大苦大难，却依然是泣血之作。其深痛和深爱，让人想起同一块土地上诞生的乡村经典《呼兰河传》”。

《上塘书》的确可以看作《呼兰河传》的当代版，它以上塘的地理、上塘的政治、上塘的交通、通讯、教育、贸易、文化、婚姻和历史为标题，试图从整体书写一个村庄。既然比附，便免不了被拿来比较：与萧红的《呼兰河传》相比，《上塘书》中人们的爱与怨何其具象和坚实，以至于整部小说没有空间飞升。——《上塘书》中，孙惠芬细致耐心地讲述了徐兰的偷情与苦痛，鞠文通的难言之苦，以及乡间女人們的愚昧和无助，但是，她却无法使读者将一个乡村女教师的爱情理解为“我们人类的爱”，也无法将一个村中人人景仰的男人的苦理解为“我们的苦”。可是，当我们想到《呼兰河传》中那有着向日葵般大眼睛的王大姑娘时，我们无法不想到人间所有朴素百姓的爱的“庄严”；当我们想到那亘古不变的大泥坑，当我们想到那被无端折磨的小团圆媳妇，我们无法不想到惯性和因循，不想到常态对“异类”的野蛮摧残……萧红不擅长写人际纠缠，不擅长想象他人的情感，她的本领在于经由个人世界书写“我们的爱”和“我们的命运”。《上塘书》当然是中国当代文学独具特色的作品，它的魅力在于它的脚踏实地，《呼兰河传》的特异则是呼兰上空暧昧的艺术之光。

孙惠芬发表于2002年的长篇散文自传体小说《街与道的宗教》与萧红的《呼兰河传》的美学追求更接近。也许使用贴近个人亲身体验的材料更自在，也许面对非虚构的题材时作家更为得心应手，作品写得随心、坦然、诚恳，牵动整部作品流动的是情感和空间，儿童时的家院，前门、后门、院子、粪场、场园、前街、小夹地都承载着作家儿童时代的记忆，也都能看到萧红影响的影子。《街与道的宗教》有质朴和洗尽铅华的美德，尤其是此作品并没有《上塘书》里那些交通、通讯、教育、贸易等抽象而令人忘而生畏的词汇，因而也使作品脱去了与这些词汇相伴随的生硬和疏离。

孙惠芬最近关于萧红的一段话令人感慨：“萧红的《呼兰河传》让我百读不厌，她写荒芜的土地上忧伤的情感，童年自由的心灵，让我从此知道好的小说家更像大地上的野草，落到哪里都能生根发芽，在任何时空里都能自由思想。”¹——是不是以真实记忆为蓝本的写作对结构的缜密要求相对较弱而更为自在，是不是散文化写作更强调一种心随情动，境由心生？作为同行，《街与道的宗教》可能是作家孙惠芬之于萧红的一种致敬，从她对萧红写作特点的理解上也可以感受到，与孙惠芬其它作品相比，《街与道的宗教》因其“随性”而更接近《呼兰河传》由内容和形式共同编织的“自在”神韵。

四

当然，今天，讨论到萧红之于当代文学的关系时，我们无法绕开的一个名字是迟子建。在迟子建初登文坛时，她就已经被联想到萧红。——戴锦华认为她的《秧歌》书写了一如《生死场》那般沉重、艰辛的边地生活。近三十年来，关于萧红与迟子建之间比较的论文众多，研究者们不断地发掘着迟子建与萧红之间联系的话题：都出生于东北黑龙江，都擅长以情动人，都在追求小说散文化倾向；作品中都有着某种带着露珠的轻盈；都受到萨满教的影响；写作中每时每刻都有黑土地和皑皑白雪的浸润……甚至还包括这两位小说家都喜欢用“空间”和“具象”的方式起名字，比如《生死场》，《商市街》，《呼兰河传》，《后花园》，而迟子建也有《额尔古纳河右岸》、《伪满洲国》等等。

她们都喜欢将“生”与“死”并置书写，这种生死观尤其体现在迟子建中年以来的作品《世界上所有的夜晚》中。在这部有着瑰宝般光泽的小说中，迟子建将各种各样的离奇的死亡，同时，她也写了人的活着：无常、吊诡、卑微、无奈。这是属于迟子建的“生死场”，与萧红的《生死场》不同，它是清晰的和透明的。萧红的人物是蚊子般的死生，经由这些人的混沌存在，萧红书写了人作为“物质层面”的“生”与“死”。迟子建则讲述了“人的感

¹ 《孙惠芬：这是一次黑暗里的写作》，《中华读书报》2011年2月12日。

受层面”上的“生”与“死”。

萧红世界里人们对生和死的理解并不敏感，人们的感受甚至是迟钝；但《世界上所有的夜晚》不同，每一个死亡都令人震惊和触动，——蒋百嫂在黑夜停电后凄厉地喊叫出这个时代埋在地下的疼痛时；当“我”打开爱人留下的剃须刀盒，把这些胡须放进了河里，读者和作者都分明感受到了某种共通的疼痛。“我不想再让浸透着他血液的胡须囚禁在一个黑盒子中，囚禁在我的怀念中，让它们随着清流而去吧。”——情感是《世界上所有的夜晚》的经络，个人情感和悲悯情怀相互交织，正如叙述人最终使自己的悲苦留进了一条悲悯的河。她咽下了自己的悲伤，看到了另一个世界。在那个世界里，世界上所有的黑夜中，都有哭泣的人群，她只是其中一个。也正是在此处，迟子建和萧红在某个奇妙的高度获得了共振：她们都放下一己之悲欢，将目光放得辽远。

但萧红和迟子建对世界的理解依然有很大的差异。萧红到底是“忍心”的，这一点与张爱玲很相似，从《生死场》开始，萧红的世界便是“天地不仁”“生死混沌”；而即使是在《呼兰河传》中写祖孙情与世间暖意，她也分明有着诀别时的彻悟和“放下”；并且，萧红有强大的批判精神，即使她写到她热爱的故乡人事，也有反讽、沉痛和严厉的审视。迟子建写作的起点和终点一直都是“人生有爱”，“人间有情”，迟子建的世界里永远都有温暖烛照，即使是身处最卑微之处，她也执拗地为读者和自己点起微火：迟子建以自己对该土地的热爱使读者相信这里的美好。因此，即使是同样书写“哈尔滨”的生活，两个人对世界的温度感也是如此地不同：萧红书写的是以她个人经验出发的人间生活：饥寒交迫；而迟子建的《白雪乌鸦》即使面对罕见的瘟疫，人也是坚忍生存，有情有义。

正是在对“生”与“死”的书写上，萧红和迟子建相遇；也正是因为对世界观的整体认知不同，两个作家又各自出发，各行各路。这也意味着，两个人的风景貌似相同，但又有内在肌理的巨大差别。萧红是萧红，迟子建是迟子建。于是，同有“放河灯”的细节，同写看“放河灯”的风俗，因为立场和情感的不同，看到的世界也并不相同。

迟子建的“河灯”里，放着她的委屈、思念以及爱情：

它一入水先是在一个小小的旋涡处耸了耸身子，仿佛在与我做最后的告别，之后便悠然向下游漂荡而去。我将剃须刀放回原处，合上漆黑的外壳。虽然那里是没有光明的，但我觉得它不再是虚空和黑暗的，清流的月光和清风一定在里面荡漾着。我的心里不再有那种被遗弃的委屈和哀痛，在这个夜晚，天与地完美地衔接到了一起，我确信这清流上的河灯可以一路走到银河之中。

这是萧红的“放河灯”：

但是当河灯一放下来的时候，和尚为着庆祝鬼们的更生，打着鼓，叮咚地响；念着经，好象紧急符咒似的，表示着这一工夫可是千金一刻，且莫匆匆地让过，诸位男鬼女鬼，赶快托着灯去投生吧。

同时那河灯从上流拥拥挤挤，往下浮来了。浮得很慢，又镇静、又稳当，绝对的看得出来水里边会有鬼们来捉了它们去。

这灯一下来的时候，金忽忽的，亮通通的，又加上有千万人的观众，这举动实在是不小的。河灯之多，有数不过来的数目，大概是几千只。两岸上的孩子们，拍手叫绝，跳脚欢迎。灯光照得河水幽幽地发亮，水上跳跃着天空的月亮。真是人生何世，会有这样好的景况。

迟子建看河灯，是“此岸”望“彼岸”，是“人间”遥祝“天上”。而萧红的“看”，则是“天上”看“人间”，是“彼岸”看“此岸”，有对“人世”的留恋，更是对“世界”的诀别。

人到中年的迟子建的创作变得气象万千，她的小说由轻盈开始变得厚实，伤怀之美变成沉郁之气。迟子建的变化还有无限空间，而年轻的萧红已经定格。但是，迟子建的写作依然会让我们想到萧红，想到她们与土地和人民的某种共同关系：她们身上都共有某种与东北土

地有关的悲悯情怀。

萧红和迟子建的关系是什么样的关系？萧红和迟子建之间是影响者与承继者的关系吗？萧红和迟子建之间谁写得更好，谁超越了谁？这是许多研究者们乐于讨论和分析的话题，我猜，它也会成为未来学术研究领域的“显学”，一如今天很多人讨论张爱玲和王安忆的关系一样。也许大可不必如此。作家之间的承继恐怕比我们想象的更为复杂，——世界上哪一个真正的优秀作家是走在他人身后的呢，一个总是走在他人身后的作家从未超越过目标的作家又有哪个称得上优秀？

把萧红和迟子建，乃至张爱玲和王安忆等作家之间的关系看成世界上所有优秀作家之间应该具有的关系也许更恰切。没有谁超越了谁，每个作家都生活在大的优秀的文学传统中，她/他们各自都会“人尽其才”，发出属于她/他们各自的光芒，建设属于他/她们各自的星空。又或者说，具有优秀传统的文学史就像迂回曲折的道路，两端都是方向，人们经过萧红之后，可能会来到迟子建的车站；反之，人们经过了迟子建后，同样也会回抵萧红。正如余华在分析作家与文学史的关系时所言，“两个各自独立的作家就象他们各自独立的地区，某一条精神之路使他们有了联结，他们已经相得益彰。”¹如果文学研究领域不以“地域”限制我们对文学传承关系的理解，如果我们不把萧红的影响想当然地看作只是对东北女作家的影响，不把“酷似”视作“影响力”的唯一根据，我们会发现，那被命名为萧红的中国现代文学之源正在滋养着中国当代许多作家，我们不仅仅在林白、红柯等人的散文作品里看到萧红的名字，更在另一些作家那里看到萧红写作精神的光芒：阎连科《年月日》、《受活》中那“蚊子似的农民的死生”；魏微笔下那清明俊逸的小城微湖闸；散文家周晓枫作品中面对女性身体疾病和污秽时那份冷静与审视……

当我们从许许多多当代作家作品中与熟悉的萧红不期而遇时，意味着什么？

不是谁在着意模仿谁，——那些被认为受到影响的作家不过是自觉地将自己的写作变成了优秀文学传统中的一部分；那些被看到萧红身影的作家们，不过是因由作品的某种特质而进入了绵延不绝的文学史写作链条中。而作为影响者本人，萧红则因由这些同行们的“同声共气”，获得了属于作家的重生。

《文艺争鸣》2011年3期

¹ 余华：《温暖和百感交集的旅程》，上海文艺出版社，125页。

传媒意识形态与“世界文学”的想象 ——以顾彬现象为视点

现在,任何一位对中国当代文学有所关注的人,都不会对顾彬这个名字感到陌生了。2006年底,这位来自德国的汉学家接受“德国之声”的采访时,对中国当代文学进行了点评。其批评之声经由《重庆晨报》转述为“中国当代文学是垃圾”的判断后,引起舆论哗然,顾彬自此开始了他在中国媒体上的持续“走红”。

对中国当代文学的批评之声并不自顾彬始,中国批评家的批评以及中国作家的自我批评甚至比顾彬还要激烈,但是,为什么只有顾的声音最终演化为“文化事件”而广为人关注?是哪些社会环境的、文化媒体的、民族身份认同的因素促成了这一事件的发生?对顾彬言论追捧背后是否暴露了长期以来中国社会文化传媒中固有的“世界文学秩序”的想象?中国媒体的世界文学想象是如何被建构的?在这样的想象中,中国作家和学人的反应如何?在收集和整理相关资料的基础上,本文试图考察“顾彬现象”中媒体所充当的角色、相关学人应对这一事件的行为方式和话语逻辑,希望辨析出其背后所隐含的文化意识形态、东西方学者的民族认同,探究形成当代文学界普遍存在的“世界文学秩序”想象的原因。

我要特别说明的是,作为读者,我愿意对这位四十年来热爱中国的国际友人表达敬意。本文讨论的对象是“顾彬现象”,而非顾彬先生本人。本文关于媒体中“顾彬形象”的解读也不意味着对顾彬先生本人的解读。正如顾彬所言,“20世纪中国文学并不是一件事情本身,而是一幅取决于阐释者及其阐释的形象”。¹因而,对“顾彬现象”的梳理,也意味着对中国媒体、中国文学读者以及中国作家与学者如何面对“阐释和被阐释”的际遇的梳理。本文的缘起,不过是希望通过解读一种当下中国社会饶有趣味的文化现象,为中国当代文学重新审视民族化与世界性、借助“他者”之眼审视“自我”提供一种视角和方式。

来龙与去脉

之所以把“顾彬”作为一种现象,缘于他在中国媒体空间引发的持续高热长达两年。在文化期刊如此持续的曝光率,对于一位外国学者而言并不多见。另一方面,顾彬的言论引发的关注度也波及各个层面,网络、媒体、文学期刊,学者、作家以及读者都有过不同方式的发言和讨论。这样的讨论,显示了公共空间里对中国当代文学的关注,呈现了中国当代文化社会之于中国文学以及世界文学的想象。

2006年12月11日的《重庆晨报》上,刊载了题目为《德国知名汉学家顾彬称中国当代文学是垃圾》的报道,列举了顾彬在德国接受采访时的几个重要观点,中国作家相互看不起;中国作家胆子特别小;中国作家不会外语,世界视野不够……对上世纪末在国内红极一时的“美女作家”,顾彬认为那“不是文学,是垃圾”。该家媒体把顾彬言论总结为“中国当代文学是垃圾”的判断,这不仅在境内媒体引起强烈反响,即使是在境外华文报纸中也纷纷给予转载。12月14日,《成都晚报》采访了严家炎、张贤亮。12月16日《羊城晚报》以《中国作家、批评家集体反击顾彬》为题,采访了刘醒龙、李敬泽、艾伟、洪治纲、陈希我等人。12月18日,《羊城晚报》发表了李建军的《顾彬对中国文学的傲慢与偏见》。12月22日,《羊城晚报》的同城媒体《南都周刊》对顾彬事件进行专题报道,采访了宇文所安、近藤直子、葛浩文、林培瑞等汉学家,也采访了残雪、董启章、朱天文等当代作家。就专题策划本身而言,刊物的追踪报道是尽职尽责,专家学者的声音也获得了还原。但是,杂志使用的标题令人吃惊——《汉学家集体批判中国文坛》,而事实上,这些汉学家都是被动地接

¹ 顾彬:《二十世纪中国文学史》,华东师范大学出版社,2008年,9页。

受了采访，并不是主动对中国文坛表达意见，态度也并不是偏激的和愤怒的，何来“集体批判”之说？这样题目实在有“建构冲突”、吸引眼球之嫌。

2007年1月18日，北京《青年周末》以8页的篇幅对顾彬进行专题讨论。3月，在“世界汉学大会”上，顾彬发表演讲，他把中国当代文学比喻为二锅头，中国现代文学比喻为五粮液；他认为基本上中国作家是业余的，而不是专家。顾彬指责包括莫言在内的许多中国作家是“蜉蝣”。著名学者陈平原当场对顾彬的说法表示不满，他接受《新京报》记者采访时说，“顾彬对当代中国文学的批评不是一个学者对中国当代文学进行研究分析之后做出的学术判断，而是一种大而化之的，凭感觉说出来的话。因此，中国作家也没有必要太在意。”陈平原还指出，“顾彬所采用的发言方式是媒体所乐意见到的，这件事情从一开始到现在就是娱乐化的”。之后的《新京报》上，肖鹰发表了《中国学者的“大国小民”心态》，对陈平原之于顾彬的批评进行反批评。

新闻报道引发中国学者的思索。2007年间，一些学者开始发表自己的看法。2007年3期的《中国图书评论》辟发了李大卫、洪治纲和郜元宝就“顾彬现象”的讨论文章。4月22日，《文汇报》发表了蔡翔的《谁的“世界”，谁的“世界文学”》。也有学者对顾彬的看法给予支持。诗人王家新认为中国学者面对顾彬尖锐的批评是“已接受不了批评。人们的心理还过于脆弱”¹。肖鹰在《顾彬不值得认真对待吗？》则表示，顾彬的说法并不武断。2007年10期的《文艺争鸣》的“视点”栏目，刊发了张清华的《关于文学性与中国经验的问题——从德国汉学教授顾彬的讲话说开去》。2007年第6期的《长城》杂志上，陈晓明组织了笔谈《西风吹皱一池浑水——“顾彬言论”笔谈》，一些北大博士生从各自角度谈了他们对顾彬事件的理解。除了相关学术杂志的讨论之外，《南方周末》、《南方人物周刊》、《中国新闻周刊》、《中华读书报》、《新京报》等在中国有重要影响力的报刊都对顾彬进行了人物专访。

在2007年的访问告一段落后，2008年2月，顾彬在澳门接受《瞭望东方周刊》采访，尖锐之声再次引发争论。9月，顾彬著《二十世纪中国文学史》由华东师范大学出版社出版，新书与顾的尖锐之声同时掀起，难怪读者认为顾彬此前的“狂言”颇有“暖场”之嫌。10月，顾彬与《收获》杂志副编审叶开在湖南卫视进行对话，这家在中国颇有收视率的电视传媒分两期播出了此次对话，同时，名为《顾彬、叶开：需要重新审视的中国现当代文学》谈话记录也在网络流传。11月，北京外国语大学举办了“顾彬与中国文学研究”讨论会。11月底，《南方周末》继一年前以《顾彬：不反思吃人，鲁迅就过时了》的专题之后，又以《德国准牧师顾彬》为题，对顾彬的生活细节给予报道。两年来，关于顾彬的专访中，题目赚足了眼球——媒体不约而同地使用了顾彬+中国作家或中国文学为关键词，特别突出顾彬的严厉态度和对中国作家集体性的负面评价。比如《顾彬：中国作家害怕面对真正的问题》²，《顾彬：我和中国作家无话可说》³，《顾彬：中国当代作家写得太快，鲁迅就没有废话》⁴，《顾彬：余华、莫言的语言能力不够》⁵、《顾彬：中国作家应该沉默20年》⁶等等⁷。

¹ 王家新：《顾彬的批评对中国文学有益——也谈顾彬的批评及反批评》，王家新认为语言问题包括外语问题当然不是惟一的问题，但这却是切入文学问题的一个角度。

² 《南方都市报》，2006年12月14日。

³ 《瞭望东方周刊》，2008年2月21日。

⁴ 《中华读书报》，2008年10月15日。

⁵ 《长江商报》，2008年11月17日。

⁶ 《中国新闻周刊》，2007年第11期。

⁷ 虽然前后所述有所差异，但顾彬对中国文学的批评基本可以概括为几点：一、中国作家外语不够好，视野小，没有世界意识；二、中国作家胆子小，不能发出中国声音；三、中国作家在一起聚会只谈生活不谈写作；四、中国作家很多人去写剧本了，缺少对文学的热爱；五、中国作家不与象他这样的汉学家对话；六、中国作家写小说太快了，质量不能保证，德国作家从来不会这样；七、莫言和余华小说写作手法不先进，是落后的……因此种种，中国文学是令人失望的，有疑似“垃圾”的嫌疑。

在媒体空间中，顾彬以“世界权威形象”出现。“他太累了，不停地参加世界各地的学术会议，每天只睡五个小时。2007年底，他在澳门参加‘现代中国文学的个人与社会’国际学术研讨会，看来满脸倦意。但为期三天的会议日程，坐在第一排的永远是他，听得最认真的也永远是他……他就是德国波恩大学汉学系主任顾彬教授。”¹毫无疑问，在采访手记中，“顾彬”是被“建构”的，这种认真负责的形象潜在地为其言论被公众接受提供了认同基础。在对顾彬的定位中，媒体也使用了“传教”、“准牧师”、“医生”等称谓——“权威形象”的勾勒、不计报酬的学术奉献精神与顾彬对中国的严厉批评相混杂，一幅图像也在众声喧哗中得以完成：这是一位中国文学的“勇敢批评者”，这是一位对中国当代文学“爱之深恨之切者”，这是一位当代中国文学的“拯救者”。

“我用的标准是世界文学的标准”²

当记者询问顾彬对中国作品使用的评判标准是什么时，他回答说：“但我的标准最后肯定是世界文学的标准。”在回答《南都周刊》关于贾平凹等人的看法时，他说，“所以，从德国的角度来看，他们不是一流的作家。他们的英文水平是很有问题的，他们的叙说方法是落后的。非常落后。要我来说，他们根本脱离了现代文学，他们的文学作品基本上没有现代性格。所以从德国的角度来看，他们的思想不行，他们的语言不行，他们作品的形式不行，他们的作品写给谁呢？是写给市场，还有电影公司。”³他认为中国作家不懂“世界文学”：“中国当代作家最缺乏对自己的了解。如果你去问100个中国作家‘谁有可能得诺贝尔文学奖’他们肯定都说自己。你问100个德国作家，他们肯定会说其他人。德国作家很少有中国作家这么骄傲的。中国作家为什么骄傲？因为他们没有标准。为什么没有标准？因为他们不懂外语，根本不知道世界文学是怎么样的。”⁴对中国当代小说家“落后”的判断与其对中国当代诗人已走向“世界”的推崇相混杂，顾彬在媒体空间里仿佛是“世界文学”标准的执行审判官，是“世界文坛”的“代言人”。以至于《新京报》不无意味地在顾彬的一幅图片下写道：“顾彬站在‘世界’前面，他已取消了中国当代文学在‘世界文学’中的户籍。”⁵如果媒体有夸大其词之嫌，在《二十世纪中国文学史》中，顾彬更明确地使用了“世界文学”的说法。只是，无论是在访问还是在著作中，顾彬几乎未曾给予“世界文学”严密定义。有意无意间，他举“世界文学”标准时用德国作家和德国文学做参照，在顾的语境里，似乎这具有不言自明的意思。

在顾彬那里，某种程度上，他把个人的审美趣味等同于“世界文学”标准，并将其视作一个固定的毋庸置疑的意义所在，他将“世界文学”当作一个可以用来衡量中国文学是否先进的唯一根据，而不是把中国文学当作一个可以产生它自身意义及价值的历史过程去研究和讨论。这值得讨论。问题不在于世界上是否存在“世界文学标准”，不在于顾彬对其个人的“世界文学”说法的熟练使用，不在于他以德国读者的眼光批评中国作家作品，更重要和更隐蔽的问题在于顾讨论“世界文学”标准时“无意间”与“德国文学”的混用，这是对“世界文学标准”的潜在改写，这是西方中心主义或德国中心主义在作祟。诸多中国学者或作家都敏感地意识到了顾的“混用”，但在中国媒体和公众那里却未曾遭遇抵抗——后者的“束手就范”，正显现了顾彬德国/世界身份的强大和“不容质疑”：在中国公众和媒体眼中，来自西方世界的汉学家可能就意味着“世界”。

歌德说，“如果我们德国人不把眼光转出环视我们的狭小圈子之外，我们就太容易沦为

¹ 《瞭望东方周刊》，2008年2月21日。

² 《顾彬：中国作家应该沉默20年》，《中国新闻周刊》，2007年第11期。

³ 《南都周刊》，2008年11月28日。

⁴ 《顾彬：余华、莫言语言能力不够》，《长江商报》，2008年11月17日。

⁵ 《顾彬只是中国文学旅游者》，《新京报》2007年3月30日。

冒充博学而又自高自大的人了……”¹“这段话如果当场念给顾彬先生听一听，不知他该会作何感想。反过来，如果歌德地下有知，听到顾彬的这番高论还不气得吐血。”²在听完顾彬在2007年汉学大会上的演讲后，张清华写下了这样的看法，这恐怕也代表了很多中国学者的内心感慨。顾彬之于中国期刊上的诸多言论，令人无法不深刻想到萨义德在《文化与帝国主义》讨论全球化语境里的文化与认同时所说的，“更充满同情、更具体、更相对地考虑他人，要比考虑自己更有益，更困难。但这也同时意味着不去企图统治他人，不去把别人分类，分高下，特别是，不去不停地强调‘我们’的文化和国家是天下第一（或者在这一方面，不是天下第一）。对于知识分子来说，放弃了这点，还是有极具价值的工作可做的。”³尽管世界上有更多优秀的学者和知识分子对西方文化的霸权主义有着清醒的认识，但要求顾彬成为他们其中的一员并不现实。作为个人，顾彬有发表“偏见”的权利，但中国媒体传达其看法时应该有辨析。

可是，在许多媒体那里，顾彬的言论没有被辨别，没有被质疑。尽管他的言谈常常有可讨论和反驳的地方：当顾彬说“中国作家是骗子”⁴时，记者并没有追问他与多少个中国当代作家交往，得出如此结论？顾彬说，如果有中国朋友告诉顾彬哪部小说不好看他就不看⁵，记者也未曾追问顾彬作为研究者的独立判断品质在哪里？顾彬说“如果你去问100个中国作家‘谁有可能得诺贝尔文学奖’他们肯定都说自己”⁶时，记者也未曾问如此精确的数字从何而来，他是否做过问卷调查……尤其是，顾彬《二十世纪中国文学史》中关于苏童小说的评价和看法：“苏童的主人公们是作为已定型了的人物上上下下。生物性完全支配了他们，以致情节进程带有一种必然性，第一事件都是可以预料的。无论男女，生活仅仅演出于厕所和床铺之间。苏童追随着世界范围的‘粪便和精液的艺术’潮流。在此以外，则又悄悄地潜入了程式化的东西如：乡村是好的；女人是坏的而且是一切堕落的原因；邪恶以帮会黑手党的形式组织起来；一个多余的‘闹鬼’故事和一个乏味的寻宝过程最终圆满地达成了这个印象：这里其实是为了一部卖座影片编制电影脚本。”⁷对苏童小说有所了解的人都会对这样的评价持保留态度。顾彬所说的“粪便和精液的艺术”与苏童小说有着不小的距离，这样笼统而印象式的解读出现在文学史中，令人生疑。但是，与之对话的媒体对此并没有讨论也没有疑问，反而热衷于以各种方式邀请顾彬给中国作家排座次，比如迟子建与萧红谁写得好。这也潜在地表明媒体对顾彬权威身份的无限认同和判断标准的确信。

部分媒体对顾彬的“西方汉学家/世界权威”的热情建构，令人想到上世纪末魏微小说《乔和一本书》。来自香港的乔凭借英文版《生命中不可承受之轻》一书征服了诸多燕园女生。乔的高高在上的优越感，完全由他手中的英文书给予。当丢失了那本作为人物重要身份的“英文书”时，乔也萎顿了。那些燕园女生们，是真的喜欢作为男人的乔，还是更看重那本书带来的“西方”光环？乔的引起注意，是他本人的魅力还是他的英文书带来的“世界”幻觉？在当下的文化语境里读来，这小说不只是一个男人如何骗女人上床的故事，它分明喻喻的是“世界”之于“东方”的“虚幻强大”，“东方”之于“西方文化标准”的盲目认同。

谁的“世界”，谁的“世界文学”

“以他者作为理解自我的工具，作为建构自身的方式，是任何主体性形成所不可缺少的过程。”⁸当汉学家顾彬在对“中国当代文学”和“中国当代作家”进行严厉批评、并使用“先

¹ 《西方文论选·上卷》（伍蠡甫主编），上海译文出版社，1979年，469页。

² 张清华：《关于文学性与中国经验的问题——从德国汉学家顾彬的讲话说开去》，《文艺争鸣》，2007年10期。

³ 萨义德：《文化与帝国主义》，北京：三联书店，2003年版，478页。

⁴ 《顾彬：我希望我是错的》，《南风窗》，2007年第8期，5月25日。

⁵ 《南都周刊》，2008年11月28日。

⁶ 《长江商报》，2008年11月17日。

⁷ 顾彬：《二十世纪中国文学史》，华东师范大学出版社，2008年版，356页。

⁸ 于治中：《全球化之下的中国研究》，《读书》，2007年3期，3页。

进”和“落后”的判断字眼时，他是借“中国”这个“落后”的“他者”确立/确认一个与“世界权威”有关的站在“先进”阵营里的“自我”。正如顾彬从中国这个他者中获得“自我”确认，中国学者和作家从顾彬那里，也必然会反观“自我”。中国学者的反应几乎都聚集于中国作家不懂外语和顾彬劝说中国作家要学好外语这一问题上一——语言问题，其实不只是关乎文学场域，它牵涉的是民族身份的认同，隐含了“第一世界”与“第三世界”之于“世界文学”的想象与建构。这是“顾彬现象”最为核心的冲突。

顾彬强调的是一种不言自明的以西欧文学为正宗的世界文学标准，中国学者和批评家则谋求的是多样性标准。李大卫认为顾彬强调“世界文学”，其背后隐藏着“势利眼”：“今天中国作家的确应该向鲁迅学习，因为他明白，在最终意义上，人是平等的，一切国家及其文化也是平等的。总而言之，我们不能老是那么势利眼。”¹洪治纲在《傲慢、奴性及其他》²中对来自西方世界的傲慢和中国媒体、公众中弥漫的“奴性”表示了愤怒，他认为顾彬的声音被放大，与“全球化”语境下对“西方文化价值”观念的认同有很大关系。他认为，保持文化的多元性，并非是狭隘的民族主义心理的体现。“因为只有从差异的统一性原则出发，我们才能真正走向文化对话的目的，才能持久维系民族文化身份的认同，也才能在全球文化多元竞争格局中找到属于自己的一元。”

郜元宝在《中国作家的“外语”和“母语”》³中强调语言多样性对于世界的重要意义。他引用了别林斯基的话：“各民族的语言文字与服饰、习俗等好比各民族的脸，各民族的文学更是如此。”在他看来，“中国语言文字和中国文学，无论在古代、现代还是当代，都是中国人唯一的精神之脸。这张脸也许真的已经和垃圾差不多了，但它仍然是一张脸，仍然最自然地流露着我们中国人的各种灵魂的表情，若要它一夜之间妖娆动人，成为某种理想的‘世界文学’标准件（比如诺贝尔文学奖授奖辞每回必提的人类共同理想主义），除非上帝亲自插手，否则谁也办不到。如果真有‘世界文学’这回事，那也应该是各民族众多不同的精神之脸并存与同在，而不应该用某一张脸或某几张脸去代替去覆盖其他众多的脸。”

肖鹰在《中国学者的“大国小民”心态》中谈到了如何对待他者的批评问题。他把陈平原认为顾彬的“哗众取宠”和“娱乐化”的批评上升到文化心态层面。他认为，当今中国学者有“大国小民”心态，在他看来，中国学者的“大国小民”心态有两种表现：“一种是凡关于这个‘大国’的看法都极力寻求西方学者的认同和首肯，只要西方学者点头了、欣赏了，就是镀了金身、得了真经；另一种是视‘大国’为‘民族家俦’，西方学者不得‘说不’，‘说不’就是越界，就是霸权，就必须坚决予以‘不客气的回击’。”⁴他认为陈平原对顾彬的批评是“大国小民”心态作怪，属于他说的第二种表现。无论是陈平原强调顾彬对中国当代文学的解读应该有严肃的学术态度，还是肖鹰极力批评中国作家面对文学的心态不对，都自有其道理。肖关于“大国小民”心态的批评文章也的确发人深省。可是，当肖鹰直接把陈平原扯进来对号入座时，作为坚决捍卫顾彬并在不同场合给予支持者，读者是否可以把他当作第一种情形对号？必须认识到，这种对号入座的方式显然对肖鹰先生本人也不公平。

蔡翔对顾彬提出的“外语”的具体所指和“世界文学”的确切含义给予质疑：“首先我没看懂他的‘外语’究竟指的是哪一种语言，揣测了半天，觉得顾彬先生不像是在要求中国作家努力去学习伊拉克语或者阿富汗语，很可能顾彬先生所谓的‘外语’指的就是欧美语言，比如英语、法语当然还有德语，也就是‘西方语言’。另外，顾彬先生的‘世界’或‘世界文学’也不好懂，这个‘世界’或‘世界文学’到底意指何在，包括‘第三世界’或‘第三世界文学’吗？看了半天，没有读出‘全世界’的意思，倒更像是指的‘西方’或‘西方文学’。所以顾彬先生所谓的‘外语/世界（文学）’的真正表述也许应该是‘西方语言/西方文

¹ 李大卫：《顾彬、鲁迅和我们的世界文学想象》，《中国图书评论》，2007年3期。

² 洪治纲：《傲慢、奴性及其他》，《中国图书评论》，2007年3期。

³ 郜元宝在《中国作家的“外语”和“母语”》，《中国图书评论》，2007年3期。

⁴ 肖鹰：《中国学者的“大国小民”心态》，《新京报》，2007年4月3日。

学’。因此，顾彬先生的‘世界文学’更像是他的自我表述，似乎和歌德的‘世界文学’不完全是一个意思。”¹

张清华在《关于文学性与中国经验的问题》²对顾彬的标准和推理依据进行了归纳：“首先，西方的文学是‘好的文学’，这是前置的结论；为什么它是好的文学呢？因为他们的作家懂得外语；为什么懂外语就能写出好作品呢？因为会对语言和文化更敏感，对写作的体验更深……”张的问题是，“第一，在现今世界，是国际化的文学才更具有价值吗？第二，什么样的文学才符合国际化的标准？第三，靠什么建立其国际性价值？第四，中国当代文学在这方面做得怎么样？”张清华的文章在讨论中国与“世界文学”时显示了某种潜藏的矛盾与复杂：他一方面质疑西方中心主义，另一方面也强调“中国经验”及其国际价值，前者是敏锐地企图消解西方中心主义带来的阴影，后者又显示了中国学者既不想认同西方的标准，但又不得不在这样的标准面前思索中国文学发展的无奈。与其说这是文字本身的矛盾，不如说这是中国学者面对“世界文学”时无法逃离的处境使然。这是由民族国家身份带来的无法摆脱的内在焦虑。

矛盾而复杂的处境和态度也出现在2008年6月召开的“华语文学与世界文学：2008渤海大学文学高峰论坛”³中。论坛并不以顾彬的言论为目标，也不牵涉到对其著作的讨论，但是，2006年底以来持续的“顾彬现象”不可避免地成为论坛讨论的隐形背景。“东方想象”被以具体经验的方式讨论。李洱提到了西方读者的“中国想象”。在他看来，真正反映我们喜怒哀乐的小说，反倒很难被西方的市场接纳。阿来则以他的作品在西方世界的传播为例。他觉得在中外文学交流当中是不完全对等关系。国外中国文学读者和出版商，有其“独特”的阅读趣味和倾向，“一个是有偏见，包括东方想象，西藏想象，那么他们预先有一个筛选，他们在看的时候也是一个不断筛选的过程。”其二，“西方的人偶尔在《华盛顿邮报》讨论，但大部分时间还不是把它当作文学来讨论，不是把它跟辛格放在一起，跟索尔·贝娄放在一起，或者说用讨论他们的方式来讨论，而是把它看成揣测中国的方法，他们在小说中分析中国当代社会，带有一些意识形态，而且非常强烈的。”

那么，应该如何理解“世界文学”？作家尤凤伟说，“世界上任何文字的文学作品，不论是否翻译出去，都是世界文学的一部分，如同任何国家的河流、山脉的‘籍贯’都同属地球的道理一样。”作家王小妮说，“从来没有‘世界文学’这样一个界定。它从来就不是，也不可能形成一个整体。”在她看来，“以汉语写作的中国作家不能因为被自己民族以外的人的确认、了解，或者被翻译而迷惑，真的误以为自己进入了一个比原来伟大得多的、覆盖面更广阔的荣耀的群体，那个所谓的群体根本不存在。一个只有1000人所掌握的小语种的写作者，并不比1亿人中的写作者卑微渺小，被众多的人知晓常常不是什么好事，衡量一个语言的伟大和掌握这种语言的人群总数之间肯定没有关系。所以，在文学的角度上，永远没有‘大国’，也不会有‘崛起’。”王小妮和尤凤伟的看法有力地消解了“世界文学”中暗含的西方中心主义，戳穿了“世界想象”的幻觉。但是，这样的“戳穿”虽然美好，却也并不能改变中国当代社会固有的世界想象。这是无奈的事实。

即使对“世界文学”固定而不言自明的含义表示质疑，但它潜在的影响力依然存在。在此基础上，徐敬亚和施战军对当代中国文学与世界文学关系的分析是确切的。徐敬亚说，“我们今天所说的‘世界文学’并不是指亚非拉，也不是说寒冷的南极。中国当代作家没有几个会说我在非洲有广大读者，非洲给我什么奖了。我们心中暗指的，盯得更多的是西方主流的地盘，欧洲、北美西方发达国家的读者、批评界和汉学界。”人们如此在乎某一位汉学家的

¹ 《文汇报》，2007年4月22日。

² 张清华《关于文学性与中国经验的问题——从德国汉学家顾彬的讲话说开去》，《文艺争鸣》，2007年10期。

³ 此次论坛的谈话见当代中国文学网 www.ddwenzue.com。李洱、阿来、尤凤伟、王小妮、徐敬亚、施战军等人的发言均出于此，不另注。

批评或表扬，分明是深刻的内在心理动因使然。施战军认为，这种心理动因，“就是关于中国文学在世界文学中的份额的焦虑。……中国作家普遍上是愿意以有更多作品被译介到国外为荣的，现在翻开很多作家的简历就会看到有这种以荣耀为表征的焦虑在。”

学者和作家们都深刻认识到以西方为中心的“世界”标准的强大阴影，他们对此表示质疑和抵抗；但讨论问题时又不得不以他们的标准为参照。既想逃避东方主义，又不得不在全球化中考虑如何强调自己的“独特”。既然，满足西方的“东方主义”是西方中心主义使然，那么，试图强调自我经验是不是潜在迎合西方世界的东方想象？这是两难的处境，这种面对西方话语时既尽力排斥又不自主地被吸纳的处境，是包括中国电影在内的中国文化的处境，也是全球化语境下整个中国社会的处境，恐怕也是全球化语境下第三世界国家共有的宿命。

应该认识到，在以顾彬现象为背景的思索中，中国当代文学创作不如人意，不能构成媒体、公众和顾彬对中国当代文学发表粗暴判断的合理理由。不能由于自己的眼光和标准对当代文学创作现状不满意，就用全称判断的方式尽情发泄，这既不是对待文学和创作应该有的理性表达方式，也并没有给予研究对象和批评对象以尊重。事实是，即使是与顾彬进行讨论的中国学者那里，他们也对当代文学的现状表达着自己的不满意。但对顾彬的标准和语言方式的质疑是依然必须的——“只有把自身与他人视为多样性，共同作为历史的主体，才能发展出一个不被西方垄断以及开放与共享的普遍性场域”。¹

诸多中国学者和作家对“世界文学”标准的质疑，是对其从西方中心主义出发的粗糙判断的对抗，这不应该仅仅视作是出于民族主义立场，而应被视作对视西方价值判断为唯一标准的话语霸权的质疑，是对媒体中弥漫的“娱乐化”的批评方式的不满，也是对作为主体的中国文学身份的确认，这恐怕是这位汉学家在中国学术界遇到抵抗最根本的原因。只是，颇为吊诡的是，顾彬在中国作家和学者面前遇到的抵抗，在媒体空间里完全被忽略了。媒体使其言论畅通无阻，不仅进行了扩大化，并且还将其对中国当代文学的不满情绪进行了渲染，从而在两年的时间使顾彬构成了“现象”。那么，这里的问题便是，使媒体之所以渲染和添油加醋的原因是什么？仅仅是媒体希望制造话题、吸引公众眼球吗？如果不是，是什么使各地的文化媒体都如此不约而同？

被建构的文学趣味与媒体背后的话语权力

“文学是千变万化的。它们与环境和大小的政治联系在一起，……阅读和写作文字从来不是中立的活动。不管一部作品只是如何具有美学价值，使人赏心悦目，它总是带出利益、权力、激情与欢愉的成分。媒体、政治经济和大众机构——总而言之，世俗的力量和国家的影响——都是我们所说的文学的一部分。”²因而，分析是什么造成了媒体对中国当代文学的极端情绪、是什么构成了媒体不满情绪的潜在动因时，也将牵涉到与文学有关的“政治”：中国新一代文学读者阅读趣味的建构以及媒体自身所处的舆论环境。

新时期以来，中国文学经历了“遭遇世界”和“遭遇现代文学”的历史过程，中国新一代读者的阅读趣味由此建构而来。戴锦华在《隐形书写——90年代中国文化研究》分析这一时期的文化现象时说，“中国”与“世界”的再度会际与遭遇，构成了某种深刻的震惊与创伤体验。80年代的主流话语重构，是参照西方中心重构中国在现代世界上的边缘位置，并有力呼唤着一场朝向中心的伟大进军。这幅新的世界想象的图景，勾勒出美妙的黄金彼岸的同时，也构造了中国人的“西方”饥渴。³

就文学角度而言，80年代后，中国先锋派作家对西方化写作手法的模仿和追求改变了新一代读者阅读趣味——来自中文系或者对中国文学感兴趣的青年都经历了西方小说对中国文学的“启蒙”。正是在此一时期，中国文学开始了它重写现代文学史的工作。夏志清《中

¹于治中：《全球化之下的中国研究》，《读书》，2007年3期，8页。

²萨义德：《文化与帝国主义》，北京：三联书店，2003年版，452页。

³戴锦华：《隐形书写——90年代中国文化研究》，江苏人民出版社，1999年，168页。

国现代小说史》流传到内地，产生深远影响——沈从文、张爱玲、钱钟书等人的文学贡献被重新理解和书写——以西方文学标准对中国现代文学作家做出的评判受到重视，也成为中国读者阅读中国作品时的重要参照体系。这一事实为汉学家声音受到热情欢迎提供了历史背景。马悦然是在顾彬之前颇受媒体欢迎的另一位汉学家。他“钦点”某位作家进而使其为中国公众所识的方式典型地说明了中国当代文化界以汉学家判断为重的风尚。德国之声中文网的记者在《试探顾彬事件的几个“看点”》中讨论顾彬事件“为什么没有发展成‘辱华事件’”时认为，顾彬的汉学家身份很重要：“顾彬之流是对中国有大贡献的人。是他们把中国文学介绍给世界；中国文学要靠他们走向世界。”第二个原因是“作家们自然也不愿意轻易‘得罪’他们。”¹——从夏志清、马悦然到顾彬，30年来，中国文学界及读者以“汉学家”标准为然的心态一直存在，这几乎成为文学界的“下意识”。

如果不把媒体看作是冷冰冰的机器，而将它视为由不同媒体人组成的群落，就会发现，在当代中国，进入主流文化媒体的工作人员恐怕都是60年代后、70年代后乃至80后出生的人。若是对这些编辑记者的个人成长史与阅读经验进行推想，他们的文学阅读品味无疑是1980年代以后建立起来的。这是一个不争的事实——进入文化媒体的从业人员，几乎无一例外地都出自中国新时期文学三十年发展而来的读者群，他们对当代文学抱有过热情和期待，渴望“追赶世界”，以西方文学标准为标准、尊崇汉学家的看法几乎成为这些人阅读中国文学作品时习焉不察的文学习惯。

那么，回顾新时期三十年来中国当代文学的成就时，或许我们应该重视这一时期文学价值判断标准的变化和读者群潜在趣味的变迁。三十年来，中国文学重要贡献之一就是培养了一群西方文学的狂热爱好者群体，它建构并强化了中国读者头脑中的“世界文学”想象；它以西方文学判断标准重新改写并普及了许多文学青年对现代文学史的理解。换言之，这些操纵/主导着对中国当代文学批评方向的媒体人，多半是中国当代文学转型三十年培养起来的文学读者们。

这也是顾彬现象出台的必然原因。问题不在于顾彬说的是否有常识逻辑，顾彬对中国当代文学的阅读量到底是多少，而在于他对世界文学标准、对现代文学的态度与媒体人对中国文学的认识找到了“契合点”——对顾彬的认同是媒体长久以来被建构的文学阅读趣味使然。顾彬的看法很多时候是随性的、不具系统分析，甚至也只是私下看法，但媒体利用自身长于煽情和鼓动的优势，使之成为了权威的公众话语，以此表达对中国当代文学“追赶世界”步伐缓慢的既怨又怒的心理。顾彬现象中，如果说顾彬是站在“前方”的主人公，那么媒体则是幕后的隐形发言人。尽管顾彬是一个人在媒体间发声，但他代表的并不是一个人的看法。顾彬现象深刻显示了新时期文学三十年间当代文学/文化是如何培养了中国当代读者头脑中的“世界文学秩序”的；显示了被建构和熏陶的文学阅读趣味又是如何强大而潜在地影响着当下的文化传媒“集体无意识”地使用其话语权力；显示了世界文学秩序/世界文化格局如何深刻进入了我们当下的日常生活。这是目前中国当代文学界和文化界在回顾改革开放三十年成就时不得不正视的现实。

顾彬事件“为什么没有发展成‘辱华事件’”？《试探顾彬事件的几个“看点”》中分析了第三个原因，评论者认为是最主要的：“民心来得如此快如此汹涌。还没等专家们作家们作出反应，网上已经是一片拥护之声。人民日报的一篇文章查了一下百度，发现相关链接达到了21万个，这个反响是太大了。”²“民心汹涌”的形容可能并不夸张，但其中的“民心”如何理解恐怕需要辨析。正如上文所分析的，除了中国当代文学读者已然建立了一个完整的坚固的阅读趣味之外，中国人内在的“厚古薄今”和“远来的和尚会念经”的心理似乎评论者并未注意到，这种传统的心理把很多人引向对顾彬事件的盲目追随。在笔者看来，顾

¹ 平心：《试探顾彬事件的几个“看点”》，德国之声中文网站，2006年12月24日。

² 平心：《试探顾彬事件的几个“看点”》，德国之声中文网站，2006年12月24日。

彬事件在网上的传播速度如此迅猛的“民心”基础迎合了中国公众的“世界文学想象”，也依然是“顾彬”的身份在起作用。

当然，这也是时代语境使然。这是一个众声喧哗，崇尚“大声”的时代，这是发表多么偏激/愚蠢/不符合逻辑的看法都不用担心没有人赞美的时代。在当下的媒体空间里，发表偏执的惊世之语远胜过中正平和的讨论。网络媒体的发展更催化了这一时代特点——“大众传播的发展大大扩大了意识形态在现代社会中运作的范围，因为它使象征形式能传输到时间与空间上分散的、广大的潜在受众。”¹一个例子是，在对顾彬言论追捧的群落里，有很多人不是中国当代文学的读者，他们一方面宣称自己不读当代作品，但另一方面凭借内心中对“世界文学”的想象去理直气壮地对某位小说家发出强烈的批评之声。当新一届诺贝尔文学奖名单出台后，网络媒体中关于中国作家离诺贝尔奖有多远的讨论便会持续不断，而当中国作家对获奖者的小说表示不认可时，马上就有读者/网友批评说中国作家没有资格批评——当读者擅自剥夺中国作家作为读者的资格并在网络上获得叫好时，它显现了一切以“西方”为是的价值理念在当代中国的根深蒂固。在顾彬现象中，需要检讨的还应该包括越来越喜欢简单直接的判断、喜欢跟风起哄的公众以及这个喜欢把一切“娱乐化”的时代。

对中国当代文学不满情绪的集中发泄也是时下特殊舆论环境造就。整体而言，对于中国文学及中国作家进行严厉的、激烈的批评对于媒体来说意味着“安全地带”——它不涉及权力、不涉及经济资本、不涉及敏感话题，更不涉及政治领域。这几乎是无奈中的必然选择——在虚弱的没有任何“资本”依靠的中国文学面前，媒体可以寻找到“正义”、“良知”和“善良”的立场，可以表达他们随意要表达的而不必顾忌会有“严重后果”。因而，采访顾彬的文章中会有那么多的标题离“公正”和“客观”甚远，尤其是到了网络上，更是断章取义和煽风点火：这让人吃惊地看到媒体如何片面、狭隘地去“处理”与顾彬有关的选题（而这样的“处理”根本不影响此类文章顺利出台与发行，也不会收到读者的不满和反对）。“挟顾彬以令中国当代文坛”的说法可能是偏激的，但是，在某个层面上未尝不能成立。顾彬现象显现了媒体对中国当代文学的刻薄心态，这种心态最终体现在对顾彬拯救者形象的过度阐释与对中国当代作家群体的“情绪化”批评。在有隐含立场的媒体空间里，无论是被阐释者还是被批评者，其实都潜在地被书写者和编辑者建构²——媒体在最不可能对它构成反击的领域里毫无顾忌地使用了“锋利”。某种程度上，顾彬现象是媒体通过倚重顾彬西方/国外汉学家身份尽情表达对中国当代文学及体制不满的案例。

诚如戴锦华在分析 90 年代以来的全球化与民族表象时所指出的，从近代到今天的中国文化与意识形态表述中，世界主义的胸怀、西方中心主义（或曰崇洋媚外）的文化心理与本土文化身份的指认、自觉的民族反抗及不无病态的民族主义狂热始终复杂纠缠在一起。³2006 年底至今，媒体对顾彬的推崇固然掺杂着文化媒体与读者对文学体制及当下文学的厌憎、对当下文学体制的不满以及渴望自我文化被“世界”认知的焦灼心态，它跟崇洋心理和国人渴望与“世界”接轨有极大关系。这最终体现在当代文化媒体对待中国当代文学现状时不能心平气和。因而，顾彬言论之所以成为一种现象，是当下“文学场”/“文化场”复杂作用的

¹（英国）约翰·B·汤普森：《意识形态与现代文化》，译林出版社，2005 年，287 页。

²在关于中国学者就此事件的反映中，媒体处理也是微妙的。比如在采访完陈平原之后强调他的话：“你哗众取宠，让我不太高兴”，这种强调其实把一个严肃的话题变成了娱乐化和粗俗化，事实上，在这个访问中，陈平原主要谈的是顾彬应该有严肃的证据来证明其结论，而不应该如此大而化之地发言。对个人生活语言的强调出自记者希望吸引读者注意，但另一方面却建构了中国学者不谦虚的形象。在传媒或网络中常可看到借顾彬现象的“借题发挥”：“作家们，请别把顾彬的批评当笑柄”，《中国作家为何不谦虚？》等等。这与媒体中出现的中国学者与国外学者的形象有一定关系——媒体把双方的话断章取义变成了简单的批评与反批评，潜在突显出了批评者的勇敢。

³戴锦华：《隐形书写——90 年代中国文化研究》，江苏人民出版社，1999 年，201 页。

结果，是西方中心主义的文化心理与本土文化身份的指认复杂纠缠在一起；也是在全球化语境中成长起来的、经历新时期文学三十年的读者内心潜在的对中国文学的期许：既渴望受到“世界”嘉许、与“世界”接轨，又渴望拥有“中国精神”和“主体性”。

原载《文艺争鸣》2009年2期

仁义叙事的难度与难局 ——铁凝论

仔细想来，那个叫香雪的北方女孩子成为中国文学史上富有标志意义的人物已经有 27 年，铁凝的文学创作之路也开始进入了第三个十年。今天，几乎可以肯定的是，铁凝已经成为当代中国重要的小说家之一，从《哦，香雪》、《没有纽扣的红衬衫》、《对面》、《玫瑰门》、《永远有多远》、《大浴女》、《笨花》等一系列重要作品的问世，铁凝以其勤勉而有品质的创作使自己的文学世界生动、丰满、斑驳、复杂、暧昧，气象万千。三十年来关于铁凝的研究资料众多，戴锦华的《真淳者的质询》¹、谢有顺《发现人类生活中残存的善：铁凝小说的叙事伦理》²、贺绍俊的《铁凝评传》，郜元宝关于柔顺的革命之美的判断³，都富有启发性。

我希望能寻找到别一种途径。三十年间，铁凝书写了一系列生活在中国北方冀中平原的鲜活人物：香雪、安然、大芝娘、白大省、安德烈、马建军、向喜、向文成以及一批有着丰富内心世界的不起眼的人物，他们身上具有与现代价值体系有所距离的“传统性”，他们是尚没有被“文明”席卷的一群人，他们都是“仁义”的人。我以为，具有仁义之心的人物使铁凝的写作具有了独特的、历久弥新的美学意义，他们的存在也显示了铁凝写作系统里的核心价值观念：“仁义”。铁凝没有对自己的核心价值观念进行过有意的梳理和归纳，但她对作家的创作道德系统有清醒认识：“所有作家的小说，不管你愿意不愿意，只要你下笔，必然会依附一个道德系统，你的笔下必然会有你责任的影子。其实，社会责任对于作家、艺术家来说是一种强大的创作驱动力，尽管它也许强大到仅仅让你想要画好一只有趣的虾。”⁴当然，具有仁义之心的人物在铁凝作品中并不直白与明晰，他们是复现的，或潜或隐，需要细读文本辨认。着重说明的是，我将铁凝写作进行仁义叙事的谱系梳理，并不认为她从创作最初就有着清晰的自我辨识。与其说铁凝三十年来对仁义之心的探讨是有意为之，不如说是自然生成，作为一位作家，她依凭的是艺术家的本能。

铁凝对笔下的人物有体恤之情，她用文字传达对世界和人的情意与善意，这情意因其复杂和厚重至为宝贵。在此意义上，本文所讨论的仁义叙事不只是铁凝小说人物所具有的可贵品质，也指作家对世界和人所葆有的那份仁义情怀：她以一种仁义之心关注周围世界，凝视中国社会几千年来传承给我们的精神财富。从文本中辨认仁义之心的过程，也是梳理铁凝创作观与世界观的过程。

对仁义之心的关注是铁凝创作重要母题之一，以仁义之心为关键词的解读将钩沉出铁凝三十年来写作的潜在品质，我希望讨论的是：1、铁凝三十年来耐心为之的仁义叙事之于已进入现代的中国社会的意义；2、作为传统美德的仁义与现代价值观念及民族国家话语之间的关系有着怎样的纠缠，铁凝写作面对的难度和难局是什么；3、2009 年以来的一系列小说是否显示了她对仁义之心的可能性的新的思索。在文本细读的基础上，我希望追溯铁凝在新文学发展史上的谱系。我希望以铁凝的文本世界为出发点，讨论铁凝写作带来的中国文学/文化/地缘意义的想象以及仁义叙事的姿态与方式给中国文学与文化生产带来的启发。

我们这个时代的“仁义”志

¹ 戴锦华：《真淳者的质询》，《文学评论》，1994 年第 5 期。

² 谢有顺《发现人类生活中残存的善：铁凝小说的叙事伦理》，《南方文坛》，2002 年第 6 期。

³ 郜元宝：《柔顺之美：革命文学的道德谱系：孙犁、铁凝合论》，《南方文坛》2007 年第 1 期。

⁴ 铁凝：《文学·梦想·社会责任》，《小说评论》，2004 年第 1 期

关于仁义，《现代汉语词典》里面有两个词条：1、rén yì，[名]仁爱 and 正义：～道德。当它做这个解释的时候，义读四声。另一个词条是 rén yì <口>[名]性情和顺善良。后面这个解释重音在“仁”字，“义”字是轻声。都是名词，但读音不同，词语表达的意思将发生微妙的变化。

在以《笨花》为对象的对谈中，陈超提到了孟子的话：“无恻隐之心，非人也。无羞恶之心，非人也。仁义，非由外铄我也，我固有之。”他认为这是《笨花》和《笨花》人物的精神底座¹。《笨花》的研究资料中，不止一位研究者认为，这部长篇小说书写的是中国文化传统中的价值观念。尽管有共识，但此间的仁义二字却并不能笼统而言。以词典里的解释为参照，会发现两个“仁义”语义系统的并行。

《笨花》²中，王占元评价向喜说：“谦益呀，自打我们早年在保定相识，我就看出你是个仁义之士。”向喜和孙传芳的对话中也提到仁义，向喜说，“眼下孙中山不是正在把总统让位给袁大人吗，看来还有几分诚意哩。”孙传芳说，“孙中山讲仁义，这连咱们北洋军人也不能说个不是。”这里面的仁义更接近“仁爱 and 正义”。《笨花》中的仁义也有属于口语意味的一面。取灯死后，同艾和向文成回忆起取灯的往事，提到这个女孩子在同艾面前从不提她在保定的亲娘，“向文成沉默了一会儿说：‘那是她的仁义，那是她愿意让你们高兴，让笨花她的娘和保定她的妈高兴。’”此中仁义，便是词典中讲到的性情上的“和顺善良”。两种含义，前者是属于宏大系统的，是政治的、有教化意味的，而后的仁义，则是民间的、性情的。

大多数时候，铁凝小说中人物品德倾向于后一种，即民间意味的仁义，它的重音在仁，义读轻声。她的人物通常具有这样的性格特征：善良、忠实、厚道、言语木讷却古道热肠，乐于奉献却疏于索取，具有仁义之心的人无论是之于爱人和他人都不精于算计，他们常常在感情上是被掠夺者并以吃亏是福，他们甚至被视为傻，不聪明。但有时候他们又有义气，有胆气，坦然，不功利，不势利。她书写过许多有着仁义之心的女性。比如大芝娘（《麦秸垛》中）。在丈夫实际上已经抛弃她的情况之下，依然执拗地想与他生个孩子。女儿死后她又以一种地母的情怀收留身边那些没娘的孩子五星，沈小凤。在艰难困苦时期，大芝娘还将前夫一家收留，对他的妻子也以礼相待。比如安然（《没有纽扣的红衬衫》中）从不避讳问题，也不功利，坦然地面对一切，颇有古道热肠。比如香雪（《哦，香雪》中），有山村女子特有的热忱和实诚，她一定要用鸡蛋换铅笔盒而不是白拿，她对世间一切充满着热情而不是抱怨与计较。比如女知青乔叶叶（《村路带我回家》中），她有些傻地选择和端村的金召一起去摘棉花。比如姑爸（《玫瑰门》），她用一种决绝地姿态吞下她的猫；比如唐菲（《大浴女》中），她用极端的身体行为表达对朋友的义气……

仁义品质并不只是女性人物所独有。在《何咪儿寻爱记》中，铁凝书写了一个叫马建军的男人形象。女主人公何咪儿在少年时代就与马开始了漫长的情感经历，她说来就来，说走就走，即使是结了婚也是一样。何咪儿永远都是渴望外面世界的人，而马建军则固守在他的城市。何咪儿在外面被伤害，被欺骗，当她最终醒悟要回到这个男人身边时，马建军已与别人组建了家庭。当然，小说的结尾是浪漫的，何咪儿在马建军家门前的雪地大声哭诉，最终马建军为她打开了他的门。马建军在爱情中的沉默、谦让、宽容以及毫无怨言的奉献犹如男版白大省。《砸骨头》书写的是北方农人沉默背后的血性与仁义。《秀色》中，共产党员李技术以身取义，秀色村取出水的那天也是李技术牺牲的那一刻。《安德烈的晚上》中，安德烈最终以不能寻找到约会房间的方式完成了他与心爱女人的不能相会，但其中的那份仁义却是实实在在的。

¹ 陈超、郭宝亮：“中国形象”和汉语的欢乐》，《当代作家评论》，2006年第5期。

² 铁凝：《笨花》，人民文学出版社，以下涉及《笨花》的引文均出于此版，不另注。

最能体现“仁义”内涵的还是白大省这个人物。《永远有多远》中，她有着“傻里傻气的纯洁和正派”，大大咧咧，没心没肺，热情，诚恳，“永远空怀着一腔过时的热情，迷恋她所喜欢的男性，却总是失恋”。铁凝多年来对仁义之心的凝视与关注最终在这个人物身上进行了集中体现，她在为当代文坛提供了一个多汁与鲜活的艺术形象的同时，也使自己作品中那独具魅力的仁义气质由隐至显。在许多研究者看来，仁义之心在《笨花》中是苍天之树，是的，铁凝的确在这部小说中为仁义之心的品质寻找到了厚重感与历史感，但是，包括《永远有多远》在内的铁凝其它小说表明，她关于仁义之心的写作是一个培育的过程：生籽、萌芽、不断开花与结果。

仁义之心的有与无构成了铁凝小说故事情节的推动力。在《峡谷歌星》中，山里小伙子渴望被城里人带出去，以获得歌星的机会，两个城市外来客的轻易调侃鼓励着他不断地免费歌唱。他们不厚道地使用着男孩子的纯朴与实诚，这种不仁义最终使小伙子“哑”了。《谁能让我害羞》中，住在高级住宅楼里的女人对年轻人的无视与冷漠最终导致了孩子情急之下掏出了凶器，而这样的冲突在《有客来兮》中则是“我”忍无可忍，最终对表姐一家的毫无体恤发出了怒吼。仁义之心、体恤之情的缺少是最终导致《对面》悲剧发生的原因，当“我”打开灯要让女人的隐私曝光时，作为现代的人的“我”内心中的恶意正如他自己所体认的，那正是“不仁不义”。《无雨之城》中，曾与陶又佳有过肌肤相亲的官员普运哲，在政途的压力下，深夜将陶扔在荒郊野外，那岂只是一个情人的无情，还是一个人的不仁与不义……

“铁凝在小说中成功地塑造了一大批坚韧而善良的心灵，这在当代作家（尤其是女性作家）中是罕见的。而且，铁凝不仅在小说中描绘了人类还残存的根本的善，更重要的是，她还将这种善在现实中证实为是可能的，它不是一种幻想，也不是对人类的有意美化——我认为，这种善，为二十世纪以来哀败的人类提供了新的人性参照，为文学在现代主义的阴影和噩梦赢得了一个喘息的机会。”¹谢有顺评论铁凝小说时如是说。他的看法是恰切的，这里讨论的“仁义”与“残存的善”有着相近的一面。正如他所言，应该特别看重铁凝对人类生活中残存的善的发现，应当把这种发现视为当代文学的一个重要的精神事件。

可是，那些具有仁爱之心的人并未获得世界的嘉许，相反，他们面对的是一个光怪陆离的美丽新世界。每一个仁义的人都是情感上的受伤者，每一个具有仁义美德的人，几乎都面临着来自新世界的“他/她”的掠夺。在《何咪儿寻爱记》中，何咪儿被外面的浮华所诱惑，她毫无愧疚地视身边那个默默奉献的男人如无物；在《麦秸垛》中，正是因为去了外面的世界，丈夫才抛弃了大芝娘并有了后来的妻子与家庭；《峡谷歌星》中正是那对来自外地的游客的不仁义才破坏了小伙子的美梦；而在最具有象喻意义的《永远有多远》中，白大省被四个“外面的男人”伤害并抛弃，就连那个来自外省的表妹小玢在掠夺白的男朋友后也对她毫无歉意理直气壮……外面的美丽世界美好而令人向往，但又是如此地具有破坏力。《永远有多远》中白大省的仁义与老北京胡同记忆纠缠在一起成为整部小说最有芳华的部分：“北京若是一片树叶，胡同便是这树叶上蜿蜒密布的叶脉。要是你在阳光下观察这树叶，会发现它是那么晶莹透亮，因为那些女孩子就在叶脉中穿行，她们是一座城市的汁液。胡同为北京城输送着她们，她们使北京这座精神的城市肌理清明，脸庞润泽，充满着温暖而可靠的肉感。她们也使我永远地成为北京一名忠实的观众，即使再过一百年。”——铁凝完成的不仅仅是以一种品质和德性的深切缅怀与感慨，还有对北京城里那些不断被摧毁的胡同精神以及如胡同精神般的传统文化的痛惜。

这一切使“残存的善”具有了社会性、历史性与“中国特色”，这也是我将“人心中残存的善”命名为“仁义”的原因所在。铁凝书写着被我们久已忘记和忽略的中国式品德。在《永远有多远》中，她一开头就讨论到了仁义：“在七十年代初期，这其实是一个陌生的、有点可疑的词，一个陈腐的、散发着被雨水洒黄的顶棚和老樟木箱子气息的词，一个不宜公

¹ 谢有顺：《发现人类生活中残存的善》，《南方文坛》，2002年第6期。

开传播的词，一个激发不起我太多兴奋和感受力的词……”¹为什么一个不宜公开传播的词，在1999年却成为叙述人咏叹的对象？“事实上，不仅是70年代初的文革时期所谓‘破四旧’，在80年代的现代化意识形态中，这个词同样暧昧而可疑。只有到了现代化和都市化进程展示其真实而不无残暴的面向时，这种属于‘旧时代’的品质才显露出其‘温暖而可靠的肉感’且弥足珍贵的内涵。”²

这是一个新的社会和时代，新的价值观和伦理观如高楼一样迅速被认同，八十年代末以来那些现代化观念被狂热接纳，而“陈旧的”观念和道德体系则在顷刻之间被无情地抛弃与忽略。一切都因被命名为全球化与现代化而显得理所当然。可是，真的是这样吗，我们物质生活的丰饶一定要以精神世界的贫乏为代价吗？“当我们渴望精神发展的速度和心灵成长的速度能够跟上科学发明的速度，有时候我们必须有放慢脚步回望从前的勇气，有屏住呼吸回望心灵的能力。我想，即使有一天磁悬浮列车也变为我们生活中的背景，香雪们身上散发出来的人间温暖和积极的美德，依然会是我们的梦。”³铁凝，以其珍贵的耐心书写了那些被民间口口相传的品质，并且在不经意间完成了属于她的也属于当代文学写作史上的“仁义”志。

传统美德·现代价值·民族国家话语

关于仁义，中国语境里民间与官方两种意义系统的并行带给了仁义叙事以难度与难局。事实上，它还不可避免地要面临“现代”与“传统”、“全球化”与“中国”的不同语义系统。在官方的/宏大的仁义系统之内，如何处理个人与民间的仁义，在个人/民间的话语中，又如何放置民族国家话语？当两种仁义发生冲突时将如何体现，是简单地舍“小家”保“大家”，是舍“个人”取“集体”吗？如果是，那么，个人的主体性、个人的价值将如何得到实现？

《秀色》是铁凝所有作品中“少有的一部充满刚性、充满壮烈、充满豪迈气概的作品。”⁴铁凝将仁义之美置于极为特殊的环境中：秀色村的女人们渴望将身体奉献以获取水/文明。在此处，把身体奉献给打井的男人是“仁义”，男人获取这样的身体也并不是“不仁义”。可是，这一切在共产党员李技术那里语义发生了转换。他拒绝了民间伦理道德语境里的“义”，显示了共产党员话语体系里的“仁义”。“仁义”因语境和对象的不同发生了变换，这个变换因极端的环境和个人对信仰的坚守而变得容易让人理解。铁凝因之可以将一种纯粹的肉体关系写得光明磊落，直白放肆而又纯净无邪，那些舍身求生命之源的女人身体具有了合理性和正当性，传统伦理因与共产党人舍身忘我的精神结合在一起而有了崇高性和说服力。

借助《秀色》，铁凝将民间伦理与革命话语、集体利益进行了一次结合，完成了将民间的个人的仁义之心与民族国家的、信仰的仁义之心结合在一起的尝试。但是，仁义面对的更大的挑战她当时并未曾触及，即，作为仁义的民间伦理与民族国家话语里的仁义如何遭遇。正是在此意义上，《笨花》是铁凝的一次自我设限与自我挑战。在这部小说中，铁凝将“仁义之心”的思索放置于向喜一家可歌颂的平凡而令人震动的抗战经验之中，——《笨花》之于铁凝写作的意义不仅仅是她完成了一部史诗型作品，还是她有意识地将仁义之心的思索与关注置于民族国家话语框架之下的探索。

在《笨花》中，向喜一家的仁义之心不再仅是人与人之间的仁义，更是中华民族面对外族侵略时的民族大义。这是仁义之心的升华，也是铁凝系统性地将冀中平原人民的仁义品质与中华民族的民族大义的结合。她的努力有足够多的理由说服我们，民族大义是所有仁义中

¹ 铁凝：《永远有多远》，人民文学出版社，2006年12月，6页。本文涉及《永远有多远》的引文均出于此版本，不另注。

² 贺桂梅：《文学与城市——世纪之交的城市书写与女性表象》，《人文学的想象力》，185页

³ 铁凝：《文学·梦想·社会责任》，《小说评论》，2004年第1期

⁴ 贺绍俊：《铁凝评传》，郑州大学出版社，2005年1月

最令人动容的美德，向喜和取灯的死亡，不是仁义之心的毁灭，而是仁义之心的再生。借助于民族国家话语，铁凝作品摆脱了先前给人的清丽印象，写得从容壮烈，具有朴素和深厚的北方美。

《笨花》无法不让人想到当代文学史上另一部优秀长篇小说《白鹿原》。陈忠实在《白鹿原》中以白家的家族史书写了近代以来中国的民族隐密历史，尤其对儒家文化道德谱系进行了重新梳理与讲述。白嘉轩是个有文学光泽的人物形象：“白嘉轩的人格中包含着多重矛盾，由这矛盾的展示便也揭示着宗法文化的两面性：它不是一味地吃人，也不是一味地温情，而是永远贯穿着不可解的人情与人性的矛盾——注重人情与抹煞人性的尖锐矛盾。”¹在《白鹿原》的背景下，我的关注在于，铁凝在同类史诗性题材中的不同表现，尽管她也是以一个家族为背景进行叙述，但她的人物没有如陈忠实小说人物那样充满戏剧性的“风云际会”，铁凝小说更具日常性。“铁凝的质询，并不多见于对历史与历史中的暴行的记述，而更为深刻、细腻地表现为她对日常生活中的权力场景的发现。”²因而，她在民族国家话语下个人仁义品质的书写便更具隐秘意味。一如《笨花》中小袄子的故事。小袄子在笨花村是一个“浪”女人。在这个女人身上，有着仁义的不同语义系统。她的相好金贵是个汉奸。这个曾经为打日本鬼子送过情报的女人，看到金贵来找她，知道什么该说什么不该说，并不想与他相好。但是，当他脱她的衣服时，“一时间小袄子又觉得金贵挺可怜，心想我为什么不仁不义地净给人家送膈应？也是难得一见。想着就凑过去往金贵身上攀。”在民间女人小袄子那里，不让男人“膈应”是一种仁义，同时，不告诉他抗战情报也是一种“仁义”，在《笨花》中，这两种仁义并行交错，使仁义叙事具有了复杂的纠缠。

小袄子出卖了抗日女英雄取灯并最终导致她被日本鬼子奸污至死。小袄子被时令在庄稼地里审问。女人摆出各种姿势对男人进行诱惑，时令很鄙视。整个细节耐人寻味处在于他并不是因为小袄子对取灯之死负有责任而处决了这个“下贱女人”，直接原因是因为小袄子对他的羞辱。“小袄子，胆大妄为给我下不来台。你要是不这样，没准儿还能多活几天”。小袄子死后，时令并没有因为个人的鲁莽而有丝毫的愧疚，他首先想到的是如何给这个女人寻找一个合理的被处死的理由：“敌工部办案遇到三种情况可以就地解决：一、拒捕；二、逃跑；三、反抗。时令想，小袄子应该是逃跑。他庆幸自己让小袄子穿上衣服，要是小袄子裸体着死，就不好向上级解释了。”在许多研究者看来，铁凝在这个民族话语框架里的小说中没有“越轨”笔触，颇令人遗憾。——需要认知到的是隐蔽的性别视角给予铁凝对民族大义的天然的敏锐。小袄子的死并不是因为出卖，而是因为对时令的触怒，在民族国家话语的庇护之下，男人完成了对女人的处决，但这因个人威权被触犯而导致的杀戮是不是也显示了另一种不仁不义？

这种敏锐在铁凝小说《棉花垛》里已经出现过。出卖了抗日英雄的女人小臭子与抗日战士国在棉花地里相遇。国最终没有抵御小臭子的诱惑，“战争中人为什么非要忽略人本身？”这个逻辑说服国重视了自己作为“人”的权利，在枪毙小臭子之前，他先是占有她，之后再要她穿上衣服执行命令。先奸后杀通常是男人对“坏女人”的行为方式，与日本人处理乔的方式并没有不同（他们先是奸污抗日女性乔再枪杀了她）。铁凝以小臭子之死和发生在棉花地里的一切重新书写了抗日战争中民族国家话语与性别秩序之间的复杂缠绕。无论是在《棉花垛》还是在《笨花》中，男人之于女人之间的另一种不义都没有被掩饰与忽略。事实上，铁凝依凭她作为女性的隐密立场在民族国家话语之下寻找到了性别秩序与民族国家话语之间的冲突或共谋，一如萧红在《生死场》中所做出的贡献一样。这也是作为女性的铁凝与作为男性的陈忠实重新梳理我们隐秘的民族史时的重大不同。尽管他们都对我们民族文化传统

¹ 雷达：《废墟上的精魂——〈白鹿原论〉》，《文学评论》，1993年5期。

² 戴锦华：《铁凝：痛楚的玫瑰门》，《涉渡之舟：新时期中国女性写作与女性文化》，北京大学出版社，2007年版，244页。

心存敬意，尽管他们都书写了我们这个民族的秘史，但是，性别立场的潜在不同导致了仁义语义的迁移。某种程度上，铁凝在大的仁义的框架之下，书写了仁义的日常性、复杂性并本能地给予性别指认，这样的指认在当代中国文学的书写上无疑是缺失的。

相对于《棉花垛》，《笨花》中的女人小袄子形象被微妙地改写了。那个在棉花地里被动性地被国强奸的小臭子在《笨花》中仿佛变得更“浪”。她先是希望诱惑时令，当时令对此表示鄙夷时，她也对他表示了不屑。小臭子是在不知情的情况下被国杀害的，时令则是在小袄子的激怒之下做出的选择。无论是作为抗日英雄的乔或取灯，还是作为抗日战争中的软弱分子小臭子或小袄子，铁凝书写了她们在历史上的某种共同的宿命：她们都最终被男人，中国男人或日本男人或先奸后杀，或因言语冲撞而丢掉性命。当铁凝使仁义之心具有历史性与复杂性的同时，她是否有意识地调整或思索过她的性别意识在这一大的话语框架下的走向？我没有答案，但是，我认为，这是铁凝的民族国家话语下的仁义叙事所面临的难局，也几乎是所有民族话语框架下的叙事作品都必然面对与思考的难题。

如果说给予仁义叙事以历史的复杂性认知是铁凝的写作难度之一，那么，作为一个生活在现代社会中的书写者，如何处理现代价值观念与传统伦理美德之间的关系则是她一直以来面对的另一个难度。《砸骨头》书写的是北方农人的仁义之德。在贫穷的村庄里，村长和会计因为无法交纳税钱而“砸骨头”，最后两个男人将各自家里的积蓄拿了出来，他们的仗义感召着村人，最终大家凑够了应该上交的税款。这是一部被认为书写了北方农村男人特有的仁义品质的作品。但是，即使小说具有令人落泪的纯朴和实诚，也依然无法躲闪其背后隐含的社会问题，在这个村庄里，拿出积蓄交税款的方式对政府和国家而言是仁义的，可是，对这里生活的村人和百姓而言又意味着什么？

应该重新思考大芝娘、白大省、马建军等人身上的仁义美德。在白大省那里，别人夸奖的那种好人并不是她愿意成为的：“我现在成为的这种‘好人’从来就不是我想成为的那种人。”如果她可以选择，她希望成为男人们争相喜欢的并不仁义的西单小六。大芝娘也是一个靠本能完成仁义美德的人物，因为她习惯于从不考虑自己。一方面，大芝娘那沉重的胸脯与城市女人的对比可能完成的是铁凝之于现代性文明的反思：女人的现代意识是否导致了身上另一种美德的缺失？但是，也是在大芝娘等人身上，她呈现了仁义品质的自然、自在与无意识。这些人的仁义品德具有被动性。当他们并不是主动地要选择做仁义之人时，这是否意味着这一群仁义之人没有主体性？白大省固然具有我们这个时代人身上所欠缺的美德，但是，她身上有没有值得反思的东西？一味地压抑自己去给予他人，是奉献还是讨好？在与男人的相遇与相处中，是因为她的善良最终导致了她的被抛弃，还是因为她的没有主体性和没有个性而被遗忘？白大省的矛盾、暧昧与含混的魅力即在此。铁凝笔下的仁义叙事的复杂性也在此。铁凝忠直无欺地书写这一群具有仁义之心的人，她对她们/他们的存在充满着眷顾和温情，但是，并不是无端的赞美。作为小说家，她没有掩饰她所感受到的一切，也没有回避她面临的难局。因而，她笔下的好人们全然不是完美之人，她只是凝视与关注，并给予这些人的存在以光亮。铁凝和她在《永远有多远》中的叙述人一样对仁义美德有着自己的困惑与不安，西单小六的美艳性感、与时俱进与白大省的仁义笨拙、不可改变困扰着她，正是这种对困惑的不回避和不掩饰，才使铁凝作品的仁义叙事具有了宽度、厚度、深度。

仁义叙事的新增长点

2009年以来，铁凝发表的一系列短篇小说为她的仁义叙事打开了新的维度和可能性。四部作品中三部与仁义之心的思索相关。《咳嗽天鹅》（2009年第3期《北京文学》），看似讲述的是给一只年老的咳嗽天鹅寻找安居之所的故事。带着天鹅寻找动物园的男人刘富还带着一个不断咳嗽的妻子香改，刘富对香改的很多脾性已经难以忍耐了，他希望和她办理离

婚手续。年老的天鹅被送到了动物园，动物园送给刘富的是这个小生灵被煮后的一碗肉，因为它太老了，动物园并不想花成本来饲养。男人回到车上，“发现”了咳嗽的妻子，他最终决定带她回家。在这个充满温情和忧伤的故事核里，含有铁凝对仁义美德的重新理解与认知。男人所有的仁义之德都是主动的，他具有现代价值理念中的主体性。这个男人主动送养天鹅和主动不与妻子离婚的行为都是自为的。在现代主体性与传统美德之间，铁凝寻找到了一个迷人的结合点。——人到中年的男人对女人怜惜，他以这样的方式使这个和他过了半辈子的女人后半生“有所依”。仁义之心再次闪现了它的美好，在婚姻关系薄如纸翼的今天，铁凝以对贫寒夫妻情谊的眷顾显示了中国传统文化中夫妻关系的温暖与良善。《内科诊室》（2009年第5期《钟山》）讲述的是医生与病人之间的故事。她们都是人到中年的女性，身上背负着诸多的责任与重压。医生请求病人为她量血压的细节令人感慨。铁凝书写的是现代人人与人之间的体谅，和解与仁义，哪怕只是给予对方一小会倾听的机会。

最令人惊喜的小说莫过于《伊琳娜的礼帽》（2009年3期《人民文学》）。小说以双线构成，一条线是“我”因对表姐兀自与一个男人在旅行中亲密搭讪不满，一条线是伊琳娜的故事，她在飞机上放任自己与男人“暧昧”。小说以“我”对伊琳娜冷眼旁观开始到拿着礼帽参与行动帮她在迎接她的丈夫面前掩饰结束。因为“参与”“我”想到了表姐，从而达到了对表姐的宽容与理解。铁凝在一个狭窄的封闭的空间里书写了一个开阔的富有多重阐释空间的小说，显示了她日臻完善的写作技术。

十多年前，铁凝曾被戴锦华赞誉为“真淳者”，今天读她的小说，依然具有这样的品质。只是这个真淳者不再是当年那个天真清新的香雪，人到中年的铁凝经历了人生的风雨，书写过人与人之间的重重阻隔、困扰与黑暗，这是走过岁月依然有真淳之心的人。如果把铁凝写于90年代的小说《对面》与2009年的《伊琳娜的礼帽》进行对比阅读，会发现近二十年来铁凝创作思路上的一次潜在调整。

《对面》中，铁凝借叙述人之口讨论了一个关于仁义的故事。“有一个故事说，燕王扫北时，这峡谷周围的山村野舍也颇受兵荒马乱之苦。一日他正率兵骑马追赶闻风而逃的山民，发现一个逃命的妇女怀里抱着一个大小孩，手中牵着一个小小孩。燕王心中奇怪，勒马问那妇女，为什么让小小孩走路，却把大小孩抱起来？妇女说小小孩是自己亲生的，大小孩是丈夫的前妻所生。燕王听后感慨万端，惊奇这穷山恶水之中竟有如此善良仁义之人，随即告诉妇女不必再出逃。燕王让她回村后在院门口插一桃枝，士兵见到桃枝便会绕过她家。妇女回到村里却将此事挨家相告，第二天燕王的队伍一进村，发现家家门口都插满了桃枝，燕王只好命士兵放过整个村子。后人为了纪念这妇女的德行，年年4月都在门口插桃枝，久之，又将桃枝换作了桃符。”¹小说中的男性叙述人说，“我只对这故事的后一半感兴趣，春风和煦的4月，在一个荒僻的山村里到处插满着含苞欲放的桃树枝，这景象颇似美国那个著名的故事——‘幸福的黄手帕’，使人觉得再过一百年当它被人重复时，依旧会充满一种激荡人心的吉祥境界，一种人类心心相印的古老魅力。”这段迷人的故事令人难忘。作为叙述人，铁凝认同故事的前半部分还是故事的后半部分？我猜她应该更认同后半部分，她着迷于那个人人心心相印的世界。

《伊琳娜的礼帽》是对《对面》的一次重写。十多年前，因对“对面”的不满，作为男性叙述人的“我”放肆地拉开了四五百度的灯泡并导致了女人的死亡，“我”以一种坚决的不宽容来表达着对“对面”的处罚，而对自我长时间的窥视他人的行为却并无愧疚，当年的铁凝以冷静与客观的方式讲述了人与人之间沟通的困难。十多年后的今天，《伊琳娜的礼帽》中，尽管有着言语不通的巨大障碍，但孩子伸到嘴唇上的手指和那个被“我”送来的礼帽使叙述人和世界达到了和解。“我”由冷眼旁观到主动参与是铁凝对世界的情意：人与人之间也许沟通上有着千山万水的阻隔，但宽容、体恤、仁爱却有着化解冰山的可能性。

¹ 铁凝：《对面》，《永远有多远》，人民文学出版社。

《伊琳娜的礼帽》是铁凝短篇小说成果的丰美收获，它有好小说有的品质：精微、复杂、严密又有光晕。如果说十多年前《孕妇和牛》中铁凝以一位怀有身孕的不识字女人用拓字的方式表达了“对世界的祝福”¹；那么，这一次，借那位拿着礼帽走向伊琳娜的中年女子，她再一次表达了对这个物欲横流的世界的善意理解。在高高的云上的飞机里，置身在不同文化背景的旅客中，她寻找着人与人之间沟通的可能性并表达良善祝愿，这祝愿因具有某种普遍性和超越性而迷人。我想，这便是铁凝多年来那个遍野尽插桃枝的心愿吧。

在新文学发展史的脉络上

就中国的版图而言，铁凝小说具有深刻的北方性特征。她的北方原乡、北方人物以及北方情怀是其创作世界里重要的三部分，三者之间互为代换与指涉，既演绎她的文学世界，又生出了她之于世界的理解与情意。她的所有关于农村的书写者与冀中平原的某个村落有关，她的人物也都是立足于平易市或福安市（这些城市都是并没有多少地方风貌的北方城市），《玫瑰门》、《永远有多远》则延伸书写了老北京的胡同里的人事与情感纠葛。强调铁凝小说的北方性特征，并不意味着她是狭隘意义上的地域作家。那并不符合事实。相对于中国南方的“求变”风格，强调中国文化中的“北方性”，在现代化快速发展的社会语境里既意味着保守性，也意味着铁凝书写的北方人际关系与伦理世界更具传统性色彩和坚守意味。

在《王安忆与铁凝小说女性形象之比较》一文中，研究者认为，王安忆和铁凝作品显示了海派文化和京畿文化的不同。“铁凝和王安忆的小说对环境与女性分别作出了各自的诠释，体现了他们自觉的女性意识和精神关怀。聪敏优雅、精明务实的王琦瑶与大大咧咧、朴实善良的白大省形成鲜明的南北城市文化精神的差别。”²对铁凝仁义叙事的分析令人想到王安忆也曾经有过关于“仁义”的著名小说《小鲍庄》，小鲍庄是个重仁义的庄子，它最敬畏的是仁义。王安忆书写了一位具有仁义之德的孩子捞渣之死。对于《小鲍庄》的仁义符码，诸多研究都已经进行了探讨，这部寻根文学的代表之作，在当代文学史上有着独特的意义。何为仁义之德，这位优秀的女作家有自己的认识。王安忆在创作谈中说，《小鲍庄》“写出了最后一个仁义之子的死，我的基调是反讽的，这小孩的死，正宣布了仁义的彻底崩溃，许多人从捞渣的死获得了好处，这本身就是非仁义的”。³这种“反讽”和更为疏离的态度显示了王安忆与铁凝对传统文化道德审美判断的差异。事实上，她们二人话语系统中的仁义含义也有不同，王安忆着眼的是作为神话的“仁义”，着眼于它“与农业生产方式的同构性”⁴以及与当代文明神话的冲突。

一个有趣的现象是，王安忆的研究者与阐释者远多于铁凝，尤其是在有深度的思想体系讨论方面，后者的研究成果明显薄弱。其中原因当然复杂，但一个容易被人忽视的原因恐怕在于与90年代以来中国文学的审美趣味和价值判断变迁有关。上世纪八十年代以来的中国文学审美发生了深刻变化。以女性形象为例。精于心计，内心薄凉，在感情上步步为营的人物典型如白流苏成为中国文学审美的代表。在文学批评与接受领域，她们被视为有主体性的、有主动精神的女性形象，而另一种极端的倾向是，那种吃亏让人如刘慧芳的女人则被宣布为过时。那么，1999年白大省的问世所带来的理解上的困扰便可以理解了。“读者无法将其安

¹ 汪曾祺：《推荐〈孕妇和牛〉》，《文学自由谈》，1993年第2期。

² 李素珍：《王安忆与铁凝小说女性形象之比较》，《铁凝研究资料》，山东文艺出版社，2009年版，426—435页。

³ 王安忆、斯特凡亚、秦立德：《从现实人生的体验到叙述策略的转型——一份关于王安忆十年小说创作的访谈录》，《当代作家评论》1991年第6期。

⁴ 黄子平：《语言洪水中的坝与碑》，《王安忆研究资料》（张新颖、金理编），天津人民出版社，2009年7月，448页。

置在任何一个现代女性形象的坐标之下，也很难将之划进一个理论性的框架里加以解释。”¹无论是评论者认为白大省是“当代东方女性的硕果仅存”，还是认为小说揭示了仁义作为农业社会的道德标准已经成为工业社会性的绊脚石，也都没有能跳出我们惯有的价值判断标准体系。“对于《永远有多远》评论界似乎陷入了失语的状态。对于作品（《永远有多远》）的分析没有找到新的突破口，并没有由此揭示这部‘其貌不扬’的小说真正蕴涵的美”。²

铁凝是难于归类的作家，她“难于获得清晰的指认，或‘轰动效果’的命名。”³这构成了铁凝研究中的一个难度。一篇对铁凝研究进行述评的文章认为“评论界面对铁凝作品时常感到‘迷茫’。“铁凝的作品呼唤评论者能做到真正地融入小说中。……这十年间，许多新的理论被引入铁凝的研究，然而细细分析：理论还是那个理论，作品还是那个作品。”⁴

尤其是研究者使用女性主义理论阅读文本时，这种难以融入更为明显。比如如何理解大芝娘身上那种自然的母性，如何理解《玫瑰门》里那些女性内心中的黑暗、困惑、不安以及纠结，都给当时的女性主义解读带来了难度。在评论铁凝和其它女作家谁更具有女性意识时，论者常因为铁凝作品承载更多的道德和文化内容而认为她性别意识不强。——因为铁凝作品更多承载着社会内容，所以其女性主义理念更缺失？因为不容易放入一个现代女性主义理论框架中去讨论，所以才被认为“性别意识”不强？误读的必然烛照出批评界一度“唯理论是从”的窘迫。关于对铁凝作品的性别意识的分析上，诚如戴锦华所言：“由于铁凝的温婉、从容与成熟，她是当代文坛女性中绝少被人‘赞誉’或‘指斥’为‘女权（性）主义’的作家；但她的作品序列，尤其是80年代末至今的作品，却比其他女作家更具鲜明的女性写作特征，更为深刻、内在地成为对女性命运的质询、探索。……这或许在于，铁凝所关注的，不是或不仅是社会的性别歧视与不公正；因为她不曾仰视并期待着男性的崇高与拯救，所以她也不必表达对男人的失望与苛求；她所关注的，是女性的内容，是对女性自我的质询。或许在于不期然之间，铁凝完成了将女性写作由控诉社会到解构自我的深化。”⁵

不仅与女性主义理论保持着距离，铁凝与许多当代文学写作潮流：伤痕文学、先锋派写作、寻根文学、新写实主义、个人化写作都保持着距离。以对中国当代文学影响深远的知青文学为例。几乎所有人都注意到了铁凝的知青身份，但却很少有人列举知青文学时收入铁凝作品。因为其中的价值理念和美学意味都有所不同。雷达在他的评论《她向生活的潜境挖掘》中提到，“作者一个重要的眼光是，她并不把城市来的知青排除在麦秸垛之外。”⁶

为什么铁凝没有把知青排除在麦秸垛之外？为什么同为知青身份，铁凝的写作与其它知青作家的写作出现了裂变？除了与当年铁凝下乡地域离家并不遥远，她的下乡没有那么多的血泪经验可控诉有关，更重要的原因在于她当年下乡的“主动”。铁凝在不同的场合讲述过当时她与那些农村姐妹们的和谐相处，也谈起了她与她们之间的互相理解与疼惜。这是她在十八岁前后开始的将个人与土地和农民不断融入生命体验的经历，这为她理解农村和世界提供了不同的理解世界的角度，那与被迫下乡的知识青年们的体验迥异。

已经有诸多作家学者对当年的知青文学进行了重新的审视。阎连科说：“八十年代之初，中国文坛轰然兴起的‘知青文学’，把下乡视为下狱。把一切苦难，大多都直接、简单地归为某块土地和那土地上的一些愚昧。这就让我常想，知青下乡，确实是一代人和一个民族的灾难。可在知青下乡之前，包括其间，那些土地上的人们，他们的生活、生存，他们数千年

¹ 唐昕：《近十年来铁凝创作研究述评》，《铁凝研究资料》，454页。

² 唐昕：《近十年来铁凝创作研究述评》，《铁凝研究资料》，454页。

³ 戴锦华：《真淳者的质询》，《文学评论》，1994年第5期。

⁴ 唐昕：《近十年来铁凝创作研究述评》，《铁凝研究资料》，456页。

⁵ 戴锦华：《铁凝：痛楚的玫瑰门》，《涉渡之舟：新时期中国女性写作与女性文化》，北京大学出版社，2007年版，261—262页。

⁶ 雷达：《她向生活的潜境挖掘》，《当代作家评论》，1987年第3期。

的命运，那又算不算是一种灾难？”¹这个反问尖锐得令每一个读者和写作者都无法回避，在此背景之下，铁凝的知青题材作品的意义便更值得讨论和回味。今日读来，学者赵园当年对铁凝小说《村路带我回家》的评价多么富有洞见：

“像是有意提供反题，铁凝以其对人物（知青）回归的别致诠释令人耳目一新。乔叶叶返回插队乡村……的理由简单到了不成其为理由：‘……我愿守着我的棉花地，守着金召，他就要教会我种棉花了。让我不种棉花，再学别的，我学不会。’作者以极其‘个人’的人物逻辑，使人物的回归、扎根‘非道德化’，与任何意识形态神话、政治豪言、当年誓言等等无干，也以此表达了对当年知青历史的一种理解：那一度的知青生活，不是炼狱不是施洗的圣坛不是净土不是‘意义’、‘主题’的仓库不是……作者没有指明它‘是’什么，或者‘是’即在不言自明之中：那就是平常人生。”²

这是知青题材写作中铁凝的贡献：她以一位书写者的本能拒绝了知青文学中那份高高在上、那份时代赐予的深厚的意识形态性，那份深藏其间被诸多作者读者习焉不察的等级意识。她以其笔下那些笨拙并不机敏著称的人物显示了自己对世界的诸多不同看法，比如那个看起来并不起眼的乔叶叶的执拗选择。很多年后当我们检讨我们的知青文学所存在的巨大弊端，当我们回忆知青文学、寻根文学以及先锋文学所给予我们的巨大影响和改变时，或许也应有所反思。当我们自以为流行的写作范式都是现代性和文明进步的一部分时，是否应该想到可能还存在着另一种写作行为和写作姿态的宝贵。那种游离于集体写作之外的写作方式是真的落伍，还是保持个人主体性的一种方式，远离现代化车轮的姿态是否也表明了在现代写作的背后的另一种现代性特征？

对铁凝别有不同的乡村经验的重视可以帮助打开我们理解铁凝作品谱系的思路，也将使我们更容易理解铁凝笔下的农村与北方小城与萧红的《呼兰河传》和师陀的《果园城记》何以有着美学风格上那么大的不同。五四新文学是以启蒙主义为使命的文学，在大部分现代作家那里，除了沈从文等少数作家之外，农村呈现在文本世界里的是一片等待启蒙和知识启迪的场域，以这样的眼光看农村与农人，他们是沉默的、木讷的、保守的、愚昧的，是需要被拯救的。因而，中国现代文学写作史上便也有了有关血与泪的文学。这种写作视角是“在上的”、“俯视的”、“批判的”。铁凝的北方性书写意义也在此：她书写了北方中国农村的日常，她对这种日常生活是欣赏和认同的，而非批判和审视的。她在现代主流启蒙话语之外重新书写了一个日常意义的北方，书写了一个地缘意义上的北方，一种文化意义上的北方。

当代中国文学面对着一个复杂的现实处境：我们有着八亿农民，农村与城市之间的紧张关系会长期存在。我们将如何书写我们所在的这个离不开农村的城市和离不开城市的农村？也许作家都应该具有一种卢卡契所说的“总体性思维”才是。铁凝的农村经验为她的写作提供了丰厚的土壤，我认为她在逐渐形成她对当代中国的总体性认识。“我认为不真正地了解中国的农民、中国的乡村，就不可能真正把握、理解中国这个民族……在乡村你不能有屈尊的感觉，但你也不该仰视。最终我觉得我的小说，我要表现的不是审判，不是居高临下，也不是俯视。”³

这是更为民间和日常的视角，“这样一种转变，从根本上来说，是由于从启蒙知识分子的立场转移到民间的立场的变化所导致的。知识分子的启蒙立场与现实表现为一种紧张对抗的关系，历史被启蒙知识分子描述为流血和牺牲。而在民间的历史视野和生活经验里，则是特质贫困和生活困难的永恒记忆，是生命与死亡的不断循环。”⁴这也是当代作家看待中国农村、理解中国农民的内心世界方面与现代作家的重大区别。从赵树理开始，当代中国作家柳

¹ 阎连科：《我的那年代》，收录北岛、李陀主编：《七十年代》。

² 赵园：《地之子》，北京十月文艺出版社，1993年版，275页。

³ 铁凝、王尧：《文学应当有捍卫人类精神健康和内心真正高贵的能力》，《当代作家评论》，2003年第6期。

⁴ 旷新年：《写在当代文学边上》，上海教育出版社，124页

青、孙犁、路遥、陈忠实、贾平凹、莫言，余华、阎连科、毕飞宇笔下的农村人事与五四时代的农民形象形成了巨大的张力和对话。就中国农民的形象史与心灵史而言，后辈作家的书写无疑丰富了我们之于中国农村的认知。在这些作家那里，中国农民成为了主人公，活生生的人，而不是一个批判对象。这不是启蒙主义视野所给予的，尽管这些作家身上都葆有启蒙主义思想的影响，都受益于五四新文学传统的滋养。铁凝的农民形象是具象的而不是抽象的，在那些面目相似的农人那里，有着丰富的世界和不同的自我。没有知识和文化并不必然影响他们的生存智慧与生存哲学。铁凝书写了那些没有文化的农民身上的坚韧、智慧、勇敢、善良，这使得她和当代诸多作家一起在五四以来的新文学发展史上走出了另一个发展脉络。

“笨花”之“笨”，“洋花”之“洋”

是什么使铁凝小说具有魅力与光泽？是那些具体可感的人物形象、生动鲜活的细节、以及她将自己融入小说的情怀。铁凝一直专心致志地书写活生生的人物形象，如一位画家一样用文字工笔细描她的人物谱系。这种趋近于传统叙事的人物形象塑造手法令人想到卢卡契的话：“叙事诗人的技巧正在于正确地分派重点，恰当地强调本质的东西。他的作品中的这种本质的东西，即人及其社会实践，越是显得不是推敲出来的、某种不是发明出来的而只是发现出来的东西，那么他就写得越是富有魅力，越是带普遍性。”¹

这样的写作手法看起来并不现代，但这并不意味着封闭。她谈到过具像派画家巴尔蒂斯。“巴尔蒂斯创造了自己的风格，他是写实的，他是具象的，而这个写实的具象又是非常不一般的，就是貌似忠厚老实的一种写实，但又是非常现代的，……就是说，通过巴尔蒂斯式具像的表达，更能触及现代人最内心深处的一些难以言表的困惑，他非常结实地打在你的心里。”²在这段关于绘画艺术的理解中，包含的是作家铁凝对于个人写作资源的汲取与对现代写作技术的结合的认识。

情感性是铁凝作品的写作特点，也是她显得“传统”的重要原因。王蒙的评价可谓精确。在评《大浴女》中，他提到了铁凝叙事的某种非现代特征：“铁凝是一个把自己放在书里的作家，你从书里处处可以感到作者的脉搏、眼泪、微笑、祝祷和滴自心头的血。她在作品里扮演的是一个抒情者、倾诉者、歌哭者、狂笑者、祝福者或者呐喊者。她与书中的人物互为代言人。”³因为铁凝不吝惜她对世界的情意，所以她的作品日益生动、鲜活、杂树生花，极具个人感染力。这是一种情怀写作。——仁义叙事于铁凝而言是思想/内容，也是艺术/形式：铁凝凝视和关注这个世界上残存的仁义品质，也将一种面对世界的仁义情怀融于笔端。

铁凝不是不受外界影响的小说家，在寻根文学时代，她写了《麦秸垛》，在女性写作盛行时，她有《玫瑰门》的出版，在重写历史的史诗性作品中，她有《笨花》问世。但是，无论是哪一部小说，它们几乎都不能算是那个潮流的代表作品，它们都打着“铁凝”的深刻印记。与其说这是一个保守的不愿与时俱进走在风头浪尖上的写作者，不如说这是一个依凭着自己天然的艺术感觉写作的小说家，她因之这份敏锐而使自己的写作具有了强大主体性。所以，读铁凝的小说，可以感受到她的反现代性的一面，但却不能认为那是落伍或守旧。“笨花、洋花都是棉花。笨花产自本土，洋花由域外传来。有个村子叫笨花。”是《笨花》的题记，它颇有含义处在于这显然是铁凝对于本土与域外资源的思索：意识到“花”的产地，表明她将“笨”和“洋”放进了她的认知体系。“笨花”之“笨”的体认意味着对自我身份的体认，也意味着面对洋花对自我处境的回视。这是一个对自我写作资源越来越有艺术自觉性的创作者。“我觉得我们必须真诚地、诚恳地对待你所拥有的资源，你必须正视这个，你的资源究竟在哪。反正我看有些作家没有真正属于自己的资源，或者是他们不屑于挖掘真正属

¹ 卢卡契：《叙述与描写》，《卢卡契文学论文集》（一），中国社会科学出版社，1980年，第55页。

² 《铁凝、贺绍俊对话录》，《铁凝评传》，233页

³ 王蒙：《读〈大浴女〉》，《读书》，2000年第9期。

于他们自己的资源。”¹

多年来的写作实践已经表明，抵触和抗拒并不是这位小说家面对世界的态度，但随波逐流也并不可能。铁凝是有主体意识的写作者，是心仪传统又愿与世界协商的人。不失去自我的主体性，又坦然接纳现代文明的浸染，这样的仁义叙事，是世界观，也是方法论。

原载于《南方文坛》2010年1期

¹ 《铁凝、贺绍俊对话录》，《铁凝评传》，227页。

社会性别意识的彰显

——论新世纪女性写作¹十年

原先我小说中的某种女人消失了，她们曾经古怪、神秘、歇斯底里、自怨自艾，也性感，也优雅，也魅惑，但现在她们不见了。阴雨天的窃窃私语，窗帘掩映的故事，尖叫、呻吟、呼喊，失神的目光，留到最后又剪掉的长发，她们生活在我的纸上，到现在，有十多年了吧？但她们说不见就不见了，就像出了一场太阳，水汽立马就干了。……我从房间来到地边，跟牛和南瓜厮混在一起，肌肤相亲，肝脏相连，我就这样成为了万物。

——林白《万物花开》²

内敛的绚烂

在未来时代的女性写作史中，21世纪最初十年的女性写作一定会成为一个令人欣喜和回味的起点，因为它以丰硕的创作实绩为一百年中国现代女性写作开启了一个新的序幕。在文学期刊、报纸副刊、在网络博客上，活跃着不计其数的女性作者群体，——中国还没有哪个时代的女性写作者们象今天这样活跃，这样的生机勃勃；女性写作者们不再只是小说、诗歌和散文的创作者，她们开始进入更为艰深的领域，文学评论、艺术评论、时事评论、影视剧编剧，她们中有很多人已成为所从事领域的佼佼者：崔卫平、戴锦华、翟永明、李银河、刘瑜、王海翎、六六……也是在这十年，中国当代文坛罕有地活跃着从三十年代出生到八十年代出生的五代女性写作者的身影，宗璞、张洁、叶广苓、王安忆、铁凝、方方、严歌苓、万方、范小青、池莉、裘山山、蒋韵、迟子建、孙惠芬、邵丽、须一瓜、徐坤、张抗抗、北北（林那北）、叶弥、葛水平、魏微、金仁顺、朱文颖、盛可以、鲁敏、滕肖澜、姚鄂梅、黄咏梅、吴君、塞壬、郑小琼、张悦然、颜歌、笛安等，这十年的女性写作也因一大批优秀海外华人女作家严歌苓、虹影、张翎等的精彩出演而气象万千。

女性写作者们以勤勉不懈的创作书写出了当代文坛的一大批优秀文学作品，而这些作品在包括茅盾文学奖在内的诸多政府奖和民间奖中屡获肯定——女作家作品在各类文学奖项/选刊选本中所占比例的明显增加，稍加留意鲁迅文学奖获奖者的性别比便会发现，第一届短篇小说奖获奖者的男女比例是4:2，中篇小说是9:1，而到了2004—2006年的第三届短篇小说和中篇小说的男女性别比都是2:3，女性获奖者超过50%；另一个例子则是2010年的“中国小说学会奖”，从长篇、中篇、短篇到特别奖，四位获奖者严歌苓、方方、范小青、张翎

¹正如读者所意识到的，本论文使用了“女性写作”而不是“女性文学”，因为论者倾向于戴锦华教授的分析，“女性写作”“它标识着对女性创作的作品及女性写作行为的特殊关注，旨在发生未死方生中的女性文化的浮现与困境，发现女作家作品中时隐时现的女性视点与立场的流露，寻找女性写作者在男权文化及其文本中间或显露或刻蚀出的女性印痕，发掘女性体验在有意无意间撕裂男权文化的华衣美服的时刻或瞬间。”引自戴锦华：《涉渡之舟：新时期中国女性写作与女性文化》，北京大学出版社，2007年版，16页。

²林白：《万物花开·后记》，人民文学出版社，2003年。

均为女性，——并不夸张地说，女性写作无论从质量还是数量上，都真正成为了当代中国文学的“半边天”。

这只是新世纪以来女性写作的显在变化，事实上，女性写作在书写内容、书写视角和书写姿态上的潜在变化更耐人寻味：从《上种红菱下种藕》、《富萍》、《逃之夭夭》、《月色撩人》到《妇女闲聊录》、《万物花开》，从《笨花》到《小姨多鹤》，女性写作者们对底层女性命运更为关注，她们更善于从复杂的社会环境生活中书写爱情、身体、性以及婚姻，更善于从民族国家框架下书写个人史，善于在浮世中刻画如浮萍一样的个人运命，——新世纪女性写作十年完成了从“闺房”到“旷野”，从“个人”到“万物”的转变，这表明新世纪女性写作者以丰富的写作实绩实现了某种转型。

这是写作观念的变化，女性写作远离了以自我为中心的感受世界的方法；这是价值观的坚守，当整个社会只以GDP的迅速增长为荣时，她们的写作远离了“笑贫笑娼”大众文化的浅薄，她们以书写我们所在的浮世，小镇，乡村，和辛苦的劳动者在一起的方式表明了自己的立场和价值取向，——如果说姐妹情谊有多种多样的表现，那么，新世纪十年的女性写作就是通过对贫穷的“不可见阶层”女性生活书写，通过理解她们的艰难、分担她们疾苦的方式表达对另一群姐妹的深切关注，这是对女性群体的重新认知，这是另一种意义上的“姐妹情谊”。这一切都充分表明她们将女性写作与社会现实结合的努力，表明这是一群自觉的社会性别意识写作者。

有必要讨论一下本论文所使用的“社会性别”概念，它避免了女性主义理论的缺点，——女性主义理论常常假定妇女因为在生理上相似，所以在利益上也相互一致。而事实上，女性在社会中的共同利益不单取决于生理上的相似性，还取决于她们所从属的阶级地位和民族国家属性。“社会性别”强调性别身份的“社会性”，——它关注两性社会关系的复杂构成，认为男性和女性之间的社会性别差异取决于多方面的因素，包括意识形态、历史、宗教、种族、经济和文化的等等，同时，它也关注性别内部的分化，由于阶级、阶层以及民族国家身份的不同导致的女性之间的利益差异。

如果我们把90年代以来女性写作中的“个人化写作”和“身体写作”中那种幽闭、封闭和中产阶级趣味的写作，把卫慧等人的“美女写作”视作一个理解背景，那么新世纪女性写作的独有气质：开放性和人文情怀将被发现。如果说九十年代的个人写作和女性写作完成了女性写作阶段必要的“向内转”，那么，新世纪女性写作以诸多写作实绩完成的是“向外转”，正是这样的宝贵转型，女性写作与社会现实紧密结合在了一起。如果说，“经历了新时期女作家创作的繁荣，90年代女性写作在性别自觉与文学自觉的双重意义上进入、展现了更为成熟厚重的格局”¹，那么新世纪女性写作则是在“社会性别自觉”与“文学自觉”的双重意义上开始了一个新的格局。——深具社会性别意识的女性写作姿态和书写样式，是新世纪女性写作的珍贵收获。

“可见的”大众女性文化

讨论新世纪女性写作的转型，不能不谈这十年来女性文化的变迁，它牵涉到整个中国十年来社会文化价值观的迁移。对多元女性美的包容和接受似乎是这十年社会文化最大的显在表征。李宇春现象是一个表征。2005年湖南卫视“超级女生”节目将李宇春、周笔畅、黄雅丽等带有中性气质的女性形象推到公众视野，而以女性观众为主的狂热消费群体的集体投票以庞大而令人吃惊的数字方式显示了女性审美观再也今非昔比。但是，这只是事情的一方面。另一方面，2008年以来网络流传的“信春哥，得永生”以及对李宇春形象的诸种调侃也预示着这种审美观在现实接受领域所遭受到的巨大抵抗。

¹ 戴锦华：《涉渡之舟：新时期中国女性写作与女性文化》，北京大学出版社，2007年版，378页。

另一个不能忽略的文化现象是张爱玲《小团圆》的出版及对《小团圆》全方位的疯狂娱乐性消费，读者对书中性描写等同于张和胡兰成本人的猜测都在以“天雷滚滚”的方式将文学作品演变为八卦小报，而这本在张本人生前并未准许出版的作品能顺利出版并受到张迷热捧——《小团圆》的文学价值早已被忘记到九霄云外，也不再是关注的核心，“张爱玲不仅变成消费对象，张爱玲式的文学选择也被‘孤立化’/‘私人化’，她与五四以来文学思潮的挑战/呼应的复杂张力完全被忽视了……张爱玲作为写作者与其时代之间的复杂关系完全被其私人的情感经历所遮盖了。”¹

十年来女性文化的变迁史其实就是身体价值观的变迁史。整个中国进入了过度消费女性身体和隐私的社会进程：在各大网站的娱乐版面上，女明星们的“暴乳”和“走光”以及“小腹凸起”的标题大肆流行也表明全社会都在毫不羞愧地假娱乐媒体之眼，假男性视角窥视女性的身体。更具象喻意味的小细节或许能戳穿某种多元文化的假象：1米75的林志玲初出道时的“高大”令很多人不适，她当时并不具有娃娃音，所以，她并不为人熟悉和接受。但是，一旦林志玲使用“娃娃音”、“低姿态”、“软身段”时，她便寻到了被社会接纳的方式，寻到了使自己成为“可爱的”法宝，从而成为广告商和电影商争相邀约的红人。

李宇春和林志玲的存在和走红，张爱玲的持续神话和正典化构成了这个社会女性文化的最有意思的症候，它一方面表明这个社会的多元化特征，但另一方面又充分表明这是一个严密不透风的社会，它有着坚硬而强大的以男性为主导的社会价值观。一方面，这是“新世纪十年的文化生活表面上看来极为‘多元化’，但骨子里却极为单一，当人们不假思索地嘲讽春哥们的中性化之时，似乎胸中已经有了‘女性应当如何才算女性’的标准答案。”²

以上都是可见的女性际遇和女性文化地形图，但分明还有一种不可见的女性际遇和女性生存。那是在大众传媒的喧嚣之下：在广大的中国南方，是几十万上千万的自动化流水线的女工，她们每天都有可能遇到的是被机器“断指”的命运；而广大的农村，是数以万计的家庭两地分居，空巢空村现象普遍；从南到北的一线二线大城市里，许多人近中年的企业女工面临下岗、失业、失婚和老无所依的命运。

可见的热闹与不可见的艰难深刻表明中国社会文化的价值取向发生了怎样的转变，电视节目“非诚勿扰”中“宁愿在宝马车里哭泣，也不愿在自行车后座上微笑”的宣言并非出于偶然，媒体对于富人生活的渲染和对穷困人的忽略早已表明了一个社会的民间选择，它只不过是经由一个女性在婚姻选择判时不小心说了出来而已。大众文学领域出现的两个女性人物“杜拉拉”和“海藻”便是这种价值观的必然产物。她们都是苦读学习考上大学的毕业生，一个人的命运是靠职场规则努力打拼获得提升，最终实现月薪4000变成年薪20万梦想；另一个则是依凭美貌半推半就成为二奶，进而摆脱贫穷命运。这是两位女性作家李可和六六为当代中国社会提供的镜像，这也是当代中国青年女性的典型命运，无论哪一条路，她们都无可逃离地陷入追求“金钱”的路途中，陷入了只有金钱才可以证明其生存价值和意义的强大逻辑里。

这是并不乐观的文化生存环境背景，只有在此背景下，中国当代女性作者的精神气质才会获得显现：从她们的作品里，我们看到了那些大众传媒文化中所没有的女性形象，看到了讨生活的劳动者们的疾苦，看到了朴素的人的尊严和价值，——王安忆、铁凝、迟子建、孙惠芬们书写出了一批值得尊敬和铭记的作品，也使“不可见的女性和她们的生活”浮出现实地表。

“爱情诗”

新世纪女性写作者对爱情的理解具有复杂性，尤其是七十年代出生的那批作家那里，爱

¹ 出自与朋友徐晨亮先生的信件讨论，特此注明，以表谢意。

² 同上

情既非张洁《爱，是不能忘记的》，也不是池莉的《不谈爱情》和《绿水长流》，换言之，爱情既不是无坚不摧的爱情信仰，也不是日复一日的庸常人生，——爱情在新世纪十年女性写作中是男人与女人之间的情感游戏和情感互动，它并不一定是长久的，可能只是一瞬间的怦然心动。

金仁顺¹是新世纪十年中最为瞩目的以书写爱情见长的小说家，她擅长捕捉男人与女人之间最刹那最灵光的那部分情感。她笔下的爱情荡涤掉了神圣光环，男女间的你来我往的小心思，细密而不失优雅，金仁顺在爱情小说里是克制与冷静的，这使她的写作与那种歇斯底里鱼死网破的“女性写作”保持了距离。她的爱情小说也并不排斥身体，事实上中年男人爱上那个女人多半因为她年轻而羞怯的身体，而女性之所以爱上男人也在于他的经济安稳，性格包容——金仁顺在消解某一种爱情神话时也重写了另一种意义上的爱情。令人印象深刻的是，金仁顺的女性人物，即使一无所有的贫穷，在面对背叛和伤害或者分离时也是有主体性的，而并非不堪一击。这种女性的主体性也是整个七零后写作的一个特质，在爱情中，她们的女主角绝不扮演或承担那个受伤者，而这种受伤者和控诉者形象在她们的前辈那一代作家那里却时有出现。与其说女性在爱情或婚姻中的地位发生了变化，不如说新一代女性写作者看待爱情的方式和对爱情的理解发生了整体的转变。

叶弥的《桃花渡》书写了一种不同凡俗的爱情，那是一次偶然的相遇，作为睡过许多男人的八零后“我”爱上了一位居士，感受到纯粹的美好，但是，之后“我”便听到这位居士时已然出家成为“僧人”，——他因为遇到了自己梦中的女人而感觉到生命的完满。与撕心裂肺的爱情相比，叶弥书写了佛教意义上刹那即永远的超拔爱情，以及这种爱情在这个时代的稀缺，这是叶弥与金仁顺在爱情书写上的不同。叶弥是新世纪十年一位独特风格的写作者，她具有女性书写者的某种神秘与空灵，并常常能将这种书写品质发挥到极致，使自己的写作具有某种暧昧之美。

作为七零后作家最有代表意义的作家，魏微的《化妆》²是一部优秀作品，它将爱情与金钱、身体以及岁月之间“目不忍睹”的关系进行了一次重写。当嘉莉以礼物的价格来揣测男人对她是否爱，多年后又以贫穷女性的姿态再次测试时，魏微其实是狠心地撕下了这个世界关于爱情的所有伪装，——她将这个时代人与人之间最本质最势利的关系通过一个女性的情感际遇表达了出来。嘉莉是勇敢的，她可以以一无所有的方式来面对曾经的肌肤相亲者，嘉莉也是执拗的，她偏执地以这样的方式来戳穿了爱情和性的本来面目。科长和嘉莉之间当年是相爱，还是仅仅对肉体的迷恋，或者只是打发时光，逃脱生活的庸常？这困扰嘉莉的问题，想必也困扰现时代的诸多女性。如果将当年卫慧因书写性而迅速走红的际遇以及当年诸多七零后作家被包装成美女作家出现的情景做参照，会发现七零后作家对爱情的理解包含了与前辈作家非常不同的视点，那么，这种新的更为复杂和透彻的理解，是否得益于当年她们前辈书写者所开拓的个人化写作、身体写作等的潜在影响？

相对而言，戴来³别具风格，她的特点在于你根本无法从她的小说中看到一丁点儿的女性气息。这令许多人惊讶，可正是这样的“看不到”，恰是这位女性作家以一种假面的方式对世界关系的重写，戴来小说中罕有地有一个清晰的主体，即百无聊赖的生活和性以及情感，这个执拗的作者仿佛一直都在追问这个世界的本质，追问什么是生活什么是存在。

《缺乏经验的世界》⁴大约是盛可以近年来最为出色的作品。这是一部关于女性身体欲望的故事，是对男女之间虚妄爱情的讲述。年华不在的女性面对拥有俊美身体的男青年时内心有那么多的内心波折：她渴望与之接近，但又深知自我与他者之间相隔的“千山万水”，这部小说的魅力在于盛可以将这两个人的生活背景和社会背景几乎都忽略不计，她使他们相

¹ 参见金仁顺小说集：《彼此》，山东文艺出版社，2009年。

² 参见魏微小说集《姐姐和弟弟》，山东文艺出版社，2005年。

³ 参见戴来小说集《把门关上》，新世界出版社，2003年。

⁴ 盛可以：《缺乏经验的世界》，《大家》，2009年1期。

遇在了狭窄的火车上，这纯粹是一场年龄上有所差异的性别相遇。青年男性以一种青春的令人向往的性的欲望形象出现，尽管这样的形象在丁玲《莎菲女士的日记》中就已出现，但是，如果我们能想到张洁或张辛欣对漂亮男人的不屑，想到当年莎菲对自我欲望的鄙视和自责，就会发现新世纪女性面对男性躯体的欣赏和心动是对文本中男性形象的变革性书写。朱文颖¹的写作极具南方特点，或者说是类上海化风格，但与上海的喧嚣相比，她的小说又多了些小家碧玉的温婉，令人难忘的是她笔下的男人王莲生，这是有着阴柔的南方之美的男性，聪明而性感，象是生活在当下，但又分明有些民国才子的风范，“他”在《哈瓦娜》和《繁华》中复现，成为她作品中的一道独特标识。——在新世纪以来的女性写作者那里，男性不再是权威，不再是父权，他们有时是只是欲望对象，是性的伴侣，是生活路途中寻找的猎物，有时，也不过是一个社会存在，甚至是不堪一击的存在，比如魏微《化妆》中的科长，比如鲁敏《细细红线》中的男名人。

“镜中姐妹”

九十年代女性写作的贡献之一是将一种“幽闭”环境的女性情谊书写到极致，进而形成与男性世界相对立的女性乌托邦；新世纪女性写作的贡献之一则是将“姐妹情谊”放回至“社会关系”的浩大空间里，作家们对女性情谊的理解具有了多广度和多向度，也使我们在这种关系的理解有了更多的可能性和复杂性。

孙惠芬的《歇马山庄的两个女人》²书写了并没有男人参与、但女性情谊依然崩坍的事件。海桃和李平因惺惺相惜而成为闺中蜜友，互相欣赏和互相鼓励，但嫉妒之心使一个惊天秘密泄露，李平也因此断送了一段美好的婚姻。与其说孙惠芬书写的是姐妹情谊的脆弱，不如说是天生的嫉妒之心使一个人内心中对她人的友好，对姐妹的友好成为虚妄。孙惠芬进入了人物内心的肌理，将女性内心的隐密写得百转千回，这是十年中关于女性情谊书写的收获。

魏微《姊妹》³是典型的书写女性情谊的作品，两个女性因共事一夫而反目，也因同爱一个男人而成为岁月中的“姐妹”，“她们的相识才是宿命，她们的恨堪称深仇大恨，她们的同情相知如海深，可是她们又从不承认。”魏微写了特殊环境下两个女人之间的既爱又恨，她将这种姐妹情谊书写得复杂而令人深思。

有同样题材模式的小说是《逝者的恩泽》，作为一位勤勉而在诸多写作领域都有所突破被寄予厚望的七零后小说家，鲁敏⁴讲述了两个贫苦女性共同分享男人“因公伤而死”换来的抚恤金的故事。与其说那样的关系是一种现实不如说是一种想象，两位女作家以一种远去的故事的方式来映照着当下人与人之间的迁移。母女情谊是女性写作者关注的焦点。鲁敏小说中有一个复杂的母亲形象，尤其是她锱铢必较的暗疾，曾深深折磨着家人（《暗疾》）。物质主义的母亲是一种象征，这使得喜欢追求精神生活的女儿与母亲之间完全不可能建立“母女情谊”。女性之间的互相厌憎显示了鲁敏对于性别体认的复杂性。这不一定不是女性主义的，这样的事实其实也是“性政治”的结果，是集体无意识，——当母亲以及姐妹在父亲或别处遭受的歧视在她们本人身上被深层意识化时，她们便会鄙视自己并相互鄙视。最令人吃惊母女关系出现在鲁敏《白围脖》中，小说里，母亲发现了女儿的婚外情并把它告诉了女婿，从而使女儿的婚姻最终瓦解。一切都基于母亲多年前的受伤害妻子身份。

魏微和鲁敏笔下美好的“姐妹情谊”是典型的“女性主义文本”，但它们是象征层面的，是被抽离于现实的，事实上，这样美好的与一个男人有关的姐妹情谊在现实中已然演变成了一场你死我活的斗争，那是关于“妻子”与“二奶”的斗争。——还没有哪个时代象今天这样，婚姻变成最岌岌可危的人际关系。妻子和第三者（二奶，情人，小姐）之间的斗争在网

¹ 参见朱文颖作品：《龙华的桃花》，山东文艺出版社，2005年。

² 参见孙惠芬：《城乡之间》，昆仑出版社，2004年。

³ 魏微：《姊妹》，《中国作家》，2006年1期。

⁴ 参见鲁敏小说集：《取景器》，山东文艺出版社，2009年；《纸醉》，江苏人民出版社，2009年。

络、博客、影视剧以及文学作品中不断被书写和被演绎。一如《蜗居》¹中海藻与宋思明太太之间。小说的结尾是省吃俭用的妻子看到二奶豪华的居所和养尊处优的生活后怒不可遏，她拼命踢打这个侵入她生活的女人，即使这个女人的肚子里怀着她丈夫的骨肉，——小说的结尾是海藻失去了孩子和生育孩子的子宫，妻子的受伤者身份及其愤怒情绪也以一种被放大的方式为公众慢慢认知。在此之前，中国电视剧中常常有因妻子的不解风情而介入婚姻的“可爱的第三者”形象，但近年来影视作品中作为“坏女人”的第三者形象却日益增多。事实上，随着《蜗居》中两位女性形象意义变得复杂，大众的天平也慢慢倾斜——尽管观众可能还是同情海藻的，但是，妻子的愤怒情绪籍由这样的结尾获得了最大程度的呈现，妻子的受伤者身份浮出了水面，在这样的斗争中，已近中年的她不仅被掠夺了婚姻、家庭和爱，也被掠夺了金钱、尊严以及年华。

《蜗居》以大众文学的方式来表达现时代婚姻关系的脆弱，潘向黎²《白水青菜》则以更为文学和内敛的表达书写了妻子的反击。妻子每晚都为丈夫熬一种名为“白水青菜”的汤，丈夫因其味道鲜美而念念不忘。但他终于还是出轨，有了年轻的“二奶”。“二奶”也希望能做一道这样的汤，妻子告诉了她作料和用料，——看似简单的白水青菜之后，是精心的配料与长时间的熬煮，其中包含有年轻女人们所没有的耐心。无论怎样，回到家的丈夫再不会喝到白水青菜汤了，妻子已经走出了家门，她已没有时间和心情等待这个不回家的人。潘向黎有含蓄之美，她将婚姻关系以汤做比，内在地将婚姻与熬汤这件事情结合在一起。《白水青菜》的妻子和《蜗居》中的妻子一起，用不同的方式向社会、向男性表达了自己应有的愤怒和反抗。

“你的身体是个仙境”

1996年，魏微创作了一部短篇小说，叫《一个年龄的性意识》，在那里，这位七零后作家对陈染和林白的写作，“乐此不疲地写同性恋、手淫、自恋，带有强烈的女权主义倾向”做了一次颇有针对性的发言，“她们是激情的一辈人，虽疲惫、绝望，仍在抗争。我们的文字不好，甚至也是心甘情愿地呆在那儿等死，不愿意尝试耍花招。先锋死了，我们不得不回过头来，老实地走路。”³魏微借人物之口表达了自己这一代人在理解性与身体方面与前辈们的不同，这种感受非常敏锐：“她们是女孩子，有着少女不纯洁的心理。表现在性上，仍是激烈的、拼命的。我们反而是女人，死了，老实了。”⁴新世纪以来的女性写作中的性与身体，在很大程度上印证了这样的说法。

新世纪女性写作者们书写了别具经验的女性个人史、女性的身体史。成熟的，最有代表性的作家是周晓枫。在散文《你的身体是个仙境》⁵她书写了女性身体的种种隐密，初潮，痛经，初恋，生育，性倾向，性恐惧；剖腹产与子宫癌，畸胎瘤，她书写与女性成长有关的疼痛，鲜血、疾病、欲望、丑陋，因爱而带来的甜蜜。事实上林白和陈染也曾经讲述过这样的身体感受，但周晓枫的贡献依然是重要的和不可忽视的，她有可以写作对象的冷静与勇气。作为书写者，周晓枫的个人经验是独特的，她的本领在于将独特的个人疾病经验转化为一种群体经验，深具普泛意义。周晓枫寻找到了一种恰如其分的女性语言，感性、直接，但又节俭和自制，从而也将女性经验控制在了令人深为触动但又绝不自怜自恋处，她为与身体有关的女性写作范式提供了一个高标。

将盛可以的小说视作一部独立成章但又可以联袂阅读的女性身体史并不为过，她书写的都是女性经由身体感受世界，或者是女性身体与世界协商、与世界抗衡、被世界损毁的经历。

¹ 六六：《蜗居》，长江文艺出版社，2007年。

² 潘向黎《白水青菜》，山东文艺出版社，2007年。

³ 魏微：《姐姐和弟弟》，山东文艺出版社，2005年。

⁴ 同上。

⁵ 周晓枫：《你的身体是个仙境》，《人民文学》，2003年6期。

《青桔子》具有隐喻性。年轻的桔子从交换肉体方面获得利益，她甚至通过勾引自己的公公以获取自己想要获得的。在之前的文学作品中，当一个女性成为主角时，性，以及以性为中心的交换常常是一个女人成功的法宝，这样的际遇不仅仅出现在男性作家的作品，比如苏童、毕飞宇那里，也出现在女性写作中。男女作家共同完成的某一类女性史或许昭示着这个世界上的一个普遍“原理”，只是，与先前的书写者不同，盛可以身体写作的痛感在下降，即使女性是受害者，脸上依然有某种倔强，很少会看到怨天尤人。

乔叶的《最慢的是活着》中奶奶的形象具有普遍性——她年轻时守寡，活着的目的是为了孩子们活下去。她织布，忙碌，深爱自己的儿子，但儿子还是死在她的前面了，儿媳也死在她的前面。奶奶一天一天老去，慢慢和孙女达成了和解……乔叶点点滴滴地记述着一个女人的身体从年轻到苍老的琐屑，正是这些琐屑最终成为了中国普通女人的民间史。“我的祖母已经远去。可我越来越清楚地知道：我和她的真正间距从来就不是太宽。无论年龄，还是生死。如一条河，我在此，她在彼。我们构成了河的两岸。当她堤石坍塌顺流而下的时候，我也已经泅到对岸，自觉地站在了她的旧址上。我的新貌，在某种意义上，就是她的陈颜。我必须在她的根里成长，她必须在我的身体里复现，如同我和我的孩子，我的孩子和我孩子的孩子，所有人的孩子和所有人孩子的孩子。”¹小说有缓慢的美，这使女人的历史和人的历史成了一条生生不息的河，也使整部小说具有了气象。

与乔叶们将女性的历史进行“提纯”进而建构一种独有的女性史不同，另一些女性写作者更注重女性生存的复杂性，注重女性与她们身在世界的互动，——如何在体制内寻找哪怕一丝一毫的生存空间与机会，即使那样的梦想和渴望看起来渺小而卑微。范小青《女同志》²书写的是政府机关工作的女人，她书写了她的步步为营，她的升沉浮降，她的纠结和苦痛。尽管范小青已经非常有意识进行了文学性和理想性的处理，尽管这个女性在升职过程中也并不是以出场肉体为代价，但是，读完整部小说，依然会发现“女同志”升迁的背后隐密，那分明源于一个叫康季平的男人的出谋划策，鼎力相助。而与女性官员的奋斗史相比，李可风靡一时的《杜拉拉升职记》终究是一部外资企业“女同志”的升迁史，只是与官场规则相比，杜拉拉依靠的是职场规则，比如不能越级申诉，比如如何平衡与上司的关系，比如要慎重群发邮件，比如要和上司勇敢讨论自己的年薪等等。正如康季平是那个背后男人一样，杜拉拉淘得第一桶金时，背后也是有大老总的暗示和支持的。当然，杜拉拉与她的老板之间也并没有“暧昧”的肉体关系。——女性奋斗史的表象背后，是卓有意味的两性关系史。

“一个女人的史诗”

新世纪十年里，王安忆继续以一种勤勉而有品质的作品成为女性写作的最富代表性作家之一。在经历了《纪实与虚构》、《长恨歌》后，王安忆的女性写作系列作品发生了隐密的变化。她喜欢书写社会关系中女性的生存史，确切地说，是劳动女性的个人史。在这十年的写作中，王安忆³书写了一大批女性劳动者形象。例如《上种红菱下种》《富萍》、《逃之夭夭》等。《富萍》是一部令人惊喜的作品，王安忆以一种舒缓的、细密的方式为一位底层讨生活的年轻女性富萍的人生进行了一次浮世绘，富萍的生活并不是大风大浪的，她也不似王琦瑶一样光鲜，富萍是被动的，如一个时代的浮萍一样，王安忆没有给予这个女性以传奇的命运，甚至削去了一切的文艺腔，当富萍生活中的不安定，狭小以及贫困变成背景，当我们进入她的内心世界忧伤地看待这浮荡世界时才发现，其实王安忆以富萍为核心，为我们细密地描述了一个普通女性的渴望、不安以及甜蜜。在这个日益为金钱所主导的时代里，十年来王安忆写作对象的相对固定和集中表明了她对劳动者这一群体的关注，突显了这位优秀女

¹ 乔叶：《最慢的是活着》，万卷出版社，2009年。

² 范小青：《女同志》，春风文艺出版社，2007年。

³ 参见王安忆作品：《富萍》，上海文艺出版社，2005年。《上种红菱下种藕》，文汇出版社，2006年。《桃之夭夭》，上海文艺出版社，2003年。

作家值得尊敬的价值取向。

作为新时期以来一直有优秀作品问世的作家，铁凝同样值得尊敬，她的作品具有与王安忆相近的价值取向。她于2007年发表的一系列短篇小说，《伊琳娜的礼帽》、《风度》、《咳嗽天鹅》、《内科诊室》和《1957年的债务》都依然延续着她一直以来的关注小人物和底层生活的悲悯情怀。2005年长篇小说《笨花》¹的出版是铁凝写作史上具有里程碑意义的事件，它之于铁凝写作的意义不仅仅是她完成了一部史诗型作品，还在于铁凝因之而摆脱了先前给人的清丽印象，写得从容壮烈，具有朴素和深厚的北方美。《笨花》无法不让人想到当代文学史上另一部优秀长篇小说《白鹿原》。陈忠实在《白鹿原》中以白家的家族史书写了近代以来中国的民族隐密历史，在《白鹿原》的背景下，铁凝在同类史诗性题材中的不同表现也得以凸现，——尽管她也是以一个家族为背景进行叙述，但她的人物没有如陈忠实小说人物那样充满戏剧性的“风云际会”，铁凝小说更具日常性。一如《笨花》中小袄子的故事。小袄子出卖了抗日女英雄取灯并最终导致她被日本鬼子奸污至死。小袄子被时令在庄稼地里审问。整个细节耐人寻味处在于他并不是因为小袄子对取灯之死负有责任而处决了这个“下贱女人”，直接原因是因为小袄子对他的羞辱。小袄子死后，时令并没有因为个人的鲁莽而有丝毫的愧疚，他首先想到的是如何给这个女人寻找一个合理的被处死的理由。在许多研究者看来，铁凝在这个民族话语框架里的小说中没有“越轨”笔触，颇令人遗憾。——事实上，铁凝依凭她作为女性的隐密立场在民族国家话语之下寻找到了性别秩序与民族国家话语之间的冲突或共谋，一如萧红在《生死场》中所做出的贡献一样。这是作为女性的铁凝与作为男性的陈忠实重新梳理我们隐秘的民族史时的重大不同。

严歌苓²是这十年中另一位无法忽视的女性写作者。这是一位擅长讲故事的女性写作者，她书写了诸多以女性为主人公的小说《第九个寡妇》、《一个女人的史诗》等，她小说中的女主角们通常生活坎坷，历尽苦难坚忍生活，——严歌苓给予她的女主人公更为宽阔的世界和人生，这些女性经历的世事不再只是一个人的世事，还是一个时代，一个民族的事。《小姨多鹤》是严歌苓的最新也是新世纪十年最为人称道的作品。中日战争结束后，多浪村（一个在“伪满洲国”的村庄）的村长要求所有的村民共同赴死，瘦弱的日本小姑娘多鹤逃跑了。她以一个有生育能力的身体的名义出售。张俭“买”了多鹤，因为妻子小环没有了生育能力。多鹤成为生育机器，女性的身体，在民族国家的背景中显现出极其无力的一面——她可以逃脱战争，但最终不能逃脱战争的阴影。可是，当多鹤的国家没有失败，惨受蹂躏的便是中国女人。就小说而言，小环肚里的孩子受到惊吓死掉了，之后，这个女人再也没有了生育能力。在当时的中国，像小环这样的经历的女人不计其数，她们被强奸被杀戮，那些鲜活的生命瞬间消失，而活下来的女人们。当然，在听说多鹤的种种际遇后，张俭和多鹤相爱了，爱情让人忽略性别和立场，也忘记国族和身份。严歌苓书写了丰富复杂的女性历史，书写了女性身体与民族国家之间的纠葛与缠绕，她使我们看到了女性生存背景的民族国家性质，她也以中日战争为背景使我们思考女性身体超越国族背景的可能性。

十年间，还有一大批长篇小说在书写着女人、历史和民族国家的复杂关系，例如《歌马山庄》，例如《水在时间之上》，例如《额尔古纳河右岸》，例如《致一九五七》等。——几乎所有的写作者都不约而同地开始关注人的社会性，人与社会存在的关系，这是作家个人的选择，但当它们集体呈现时，便也成了这个时代女性写作者的集体选择。

“世界上所有的夜晚”

对底层女性境遇的关注与书写是新世纪女性写作的最重要的不可忽视的贡献——还没

¹ 铁凝：《笨花》，人民文学出版社，2006年。

² 参见严歌苓小说作品：《第九个寡妇》作家出版社，2006年。《一个女人的史诗》，湖南文艺出版社，2009年。《小姨多鹤》，作家出版社，2008年。

有哪个时代的女性写作象今天这样，对底层女性的生存境况的关注和书写如此真切、丰富和深入，深具社会性别意识、人文情怀，同时也具有深切的文学自觉。

林白的转变具有象征性，——如果说林白在《妇女闲聊录》中以一个农村妇女口述史的方式完成着自己创作中最艰难的转型。《一个人的战争》中“我”与世界是对抗的，而在《妇女闲聊录》之后，“我”开始去关注、去凝视世界和他人，这不是一次简单的写作方式的变化，小说家的人生观和价值观都发生了重要的、有意义的调整。与林白的转变同样具有意义的是安妮宝贝，作为一个喜欢书写在安静房间里爱情故事的作者，作为一位被批评为“小资趣味”的写作者，安妮宝贝以《素年锦时》和诸多游历的散文表明了她走出房间，渴望与世界对话的姿态。

在新世纪女性写作十年中，迟子建¹以一大批优秀作品成为六十年代女作家中首屈一指的代表作家。在她庞大数量的作品中，《世界上所有的夜晚》是闪烁光泽的优秀作品，小说是以经历丧夫之痛的“我”的行程中所见到的人和遇到的事为线，讲述一路上她听到和看到的各种各样的死亡。蒋百嫂的丈夫从煤矿上失踪了，再也没有回来，蒋百嫂害怕黑夜——她酗酒，她哭泣，她常带各种男人到她家里过夜。有一天镇上停电了。

“蒋百嫂跺着脚哭叫着，我要电！我要电！这世道还有没有公平啊，让我一个女人呆在黑暗中！我要电，我要电啊！这世上的夜晚怎么这么黑啊！！蒋百嫂悲痛欲绝，咒骂一个产煤的地方竟然还会经常停电，那些矿工出生入死掘出的煤为什么不让它们发光，送电的人还有没有良心啊。”²——“我”在蒋百嫂酒醉不醒后来到了她的另一个房间。那里有巨大冰柜。冰柜里是戴着矿灯的男人蒋百，他跪在冰柜里仿佛端坐在冰山脚下。失踪的蒋百若是找不到，这次矿难就以未完成的方式不能上报，官员们便没有责任。蒋百嫂获得了一笔钱，她的丈夫在冰柜里则成为永远的冰山……这位卑微的底层女性内心的哀痛将怎样诉说，向谁人诉说？

那些不可见的人们，那黑暗世界里低微的叹息和哭泣，那最底层人民的苦痛、不安都被这位生活在北中国的女性看到听到和感受到了，迟子建具有宝贵的写作自觉：“我经历个人生活变故的那段岁月，中国频频发生重大矿难。看着电视上那一张张悲痛欲绝的寡妇的脸，我在想，她们面对的亲人的死亡，比我经历的要惨痛得多。因为我去过煤矿，知道煤矿的一些黑幕。伤痛确实是有‘轻’和‘重’的，在那个时刻，我不愿意过分放大自己的痛，我愿意用我的笔去挖掘那些女人心中不能言的‘痛’。”³

十年间，迟子建甚为丰富的作品具有共同的特质，她关注独特的群落，她写的是空村，是小镇，是独臂人，是拆迁户，是失业者，是农民百姓，是做小买卖者，是被忽略和被忽视的人们，从《鬼魅丹青》、《花籽子的春天》到《福翩翩》，迟子建以令人感喟的悲悯情怀为新世纪以来的女性写作以及新世纪以来的中国当代文学的发展做出了重要的不能忘记的贡献，迟子建是新世纪女性写作的骄傲。

孙惠芬《民工》以一位女性特有的敏锐透视到了这个社会最难耐的疼痛，工地上的民工依然在为饥饿困扰，生活和基本生存权利毫无保障，而在农村中守候的妻子则在疾病与寂寞中死去。小说的结构精妙，通过奔丧既书写了农民工父子的困窘和穷苦，也书写了那位死去的永远沉默的女性，她的悲苦，她的疾病，她在丈夫和儿子离开村子讨生活后的无助和脆弱。

将目光投向百姓和普通人生的书写不只是以上几位作家，葛水平、叶弥、魏微、鲁敏都有着共同的价值判断和取向，——这些女性写作者们将目光投向“底层”生活并不只是写作对象的改变，这还是一次叙述视角和言说声音/方式的变化：她们不再只是如同《妇女闲聊

¹ 参见迟子建作品：《额尔古纳河右岸》，北京十月文艺出版社，2006年。《鬼魅丹青》，云南人民出版社，2010年。《世界上所有的夜晚》，上海人民出版社，2008年。《福翩翩》，湖南文艺出版社，2008年。

² 迟子建：《世界上所有的夜晚》，《钟山》，2005年3期。

³ 迟子建、王红旗：《捍卫人类灵魂“原乡”的生命史诗》，《爱与梦的讲述》，社会科学文献出版社，2009年，25页。

录》那样听木珍们诉说的他者，她们自觉地和写作对象在一起，去感受世界，成为她们中的一员。

郑小琼¹是有力的证明。她的诗歌意象是陌生的：在高温里很快可以融化的铁，无休无止的永远开动的流水作业，黄麻岭，塑料工厂，日益被工业排泄物污染的村庄的小河，长年分居的打工夫妻，城市的拾荒者，躺在医院里受了工伤的工人，在工厂门口等待拿可怜的赔偿金的工友，一张张年轻女性的脸：冯金娥、刘淑芳、李燕、裴斐……在她们的身边是废料筐，是被剪下来的披风胶片，是四轮小车，是黑色的抽手架，是巨大的机台。面对这样的生存，郑小琼有比同龄人更清醒的对社会现实的了解与思索：“注塑车间的机台是不会停下来，老板需要它不停地运转，为他生产出利润，厂房，轿车，二奶。我不断地感受到塑料颗粒在融化，分解，流进模具，凝结，被机器人手臂推出，让我们拣好，摆在盆、架、筒里，送到五楼，再被我们装配、打包，让一辆辆货柜车运走。一年一年，一件一件。我们也是这样，把自己的青春融化，分解，流进每个制品之中，让人打包，运走。”²郑小琼的书写给予劳动者、劳作以及诗歌本身以尊严，她使我们深刻认识这个时代，认识这个被工业化的车轮推动着向前的时代。

另一个有力证明是塞壬。在《下落不明的生活》³中她讲述了一种不断迁移的生活，流浪，游走，从此地到彼地。塞壬是有敏锐痛觉的书写者，她反复书写自己，但她对自我的书写与《一个人的战争》和《私人生活》的最大不同在于，她是通过自我的眼睛看世界，而不是看镜子里的“我”，因而，当她书写自己的隐匿，自己的受伤和卑微时，她便将一个独有的漂零的女性形象书写成了一种时代象征，这个四处迁徙讨生活的女性，象征了我们这个时代大多数人漂泊无依、没有安全感的命运。

郑小琼和塞壬的写作复活了这个时代独有的疼痛、鲜血和眼泪，这恐怕也是两位同样来自南方的女性写作者之所以作品一经发表就令人无法忘怀的重要原因，这样的写作背后，也是写作者身份的自我调整——无论是郑小琼还是塞壬，她们都不是通常意义上我们所理解的小资书写者，她们本身就是打工者，流离失所者，所以，当“她们”书写“我”，当“她们”书写“她们”时，她们就是“我”，“我”就是“她们”，“我们”和“她们”就永远地凝结在了一起。一如迟子建所说：“我觉得雄鹰对一座小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，它能知道斜阳何时照耀青灰的水泥石墙，知道桥下的流水在什么时令会有飘零的落叶，知道哪种花爱招哪一类蝴蝶，知道哪个男人喜欢喝酒，哪个女人又喜欢歌唱。我羡慕蚂蚁。……而我想做这样一只蚂蚁。”⁴

将自己视作体验人间疾苦的蚂蚁而不是俯瞰世界的老鹰，充分表明了新世纪以来的女性写作已然躲避了被广为诟病的“中产阶级趣味”的写作，意味着新世纪女性写作不再只是有关女性知识分子生活的写作，不再是精英写作，她们摒弃了个人化写作常有的叙述的尖厉、独白、呓语，她们开始把“我”放进了社会现实中。

结语：从“个人”到“万物”

正如贺桂梅所说，“如果说在 1995 年前后，‘女性文学’作为一种含混的集体身份尚且能获得文化市场，从而使‘女性文学’获得了一种展示的机会，那么，……到 90 年代后期，

¹ 参见郑小琼诗集《郑小琼诗选》，花城出版社，2008 年。《散落在机台上的诗》，中国社会科学出版社，2009 年。

² 郑小琼：《铁·塑料厂》，《人民文学》，2007 年 5 期。

³ 塞壬：《下落不明的生活》，花城出版社，2008 年。

⁴ 迟子建：《世界上所有的夜晚》，《钟山》，2005 年 3 期。

女性文学本身的复杂性逐渐被剥离，‘女性文学’的文化构成和生存空间也越来越窄化。”¹在整体讨论九十年代女性写作时，戴锦华分析过陈染的《私人生活》的问题：“她在女性的拒绝姿态与自我放逐之后再度涉及了女性与社会间的定位——那在阳台（私人、个人空间）长得过大的龟背竹是否该移到窗外的世界中去？女性写作是否应走出‘私人生活’再度寻找它与社会现实的结合部？”²对于这样的疑问和建议，新世纪女性写作者们以一大批具有强烈社会性别意识的创作实绩进行了一次有意义的回应。

这令人想到中国现代女性写作的历史。1919年，年轻的女学生冰心因在《晨报》发表了《斯人独憔悴》、《两个家庭》等小说，她因作品中独有的社会关怀而备受瞩目，从而引领了五四时代“问题小说”的写作潮流，也成为中国历史上第一位为全国人民家喻户晓的女作家。——在经历新时期、九十年代以来的个人写作和身体写作之后，新世纪女性写作的社会性别意识的突显令人无法不想到现代女性写作发生期的情景。中国现代女性写作发展到今天已经有80余年，在最初写作时，年轻的受过高等教育的女性写作者们“天然地”具有社会人的自觉：自觉自己有书写社会问题的责任，意识到自己不只是一名女性，还是一位公民，一个社会人，一个挣工资者，一个应该对社会发声的人。将女性写作与社会现实紧密结合，是“五四”文学传统给予女性写作的宝贵资源和源点。

今天，新世纪女性写作的转型深刻表明中国女性写作正在重新寻找和继承自己的优良传统，她们将个人写作与社会现实结合的努力呈现了新的“精神气质”，即：为“不可见的”族群言说的勇气，对边缘群体的眷顾和对边缘立场的坚守。她们的劳动使我们重新理解“女性写作”的精神。

与第一代女性作家们相比，新世纪女性写作者们无论从文学意识和社会性别意识方面比她们的前辈更为成熟，其文学作品无论是在文学品质和思想认识深度方面也都有所超越。只是，我们的所面临的问题似乎更加棘手：在不断恶化的女性文化环境中，在这样一个日益为金钱所主导的文学式微的时代里，写作者们如何能穿越生活的表象，传达整个社会与时代独有的疼痛和不安，如何在一个日益复杂多变的社会文化环境里，书写出既有性别的洞见又有文学品质的作品，——这是挑战，是难局，或许，也未尝不是一个契机。

原载于《文艺争鸣》2010年8

¹ 贺桂梅：《人文学的想象力》，河南大学出版社，206页

² 戴锦华：《涉渡之舟：新时期中国女性写作与女性文化》，北京大学出版社，2007年版，378页。

论毕飞宇，兼及一种写实主义写作的实践意义

如果我们勇敢，我们一定会在“变迁”面前沉着一些，而不会争新恐旧。

——毕飞宇¹

1991年第1期的《花城》杂志，发表了署名毕飞宇的中篇小说《孤岛》。这是作为小说家的毕飞宇首次与读者相识。在1991—2000年间，毕飞宇的创作先后被贴上了“先锋派”、“晚生代”、“新生代”等标签，他常被放在同时代的新锐小说家群体中讨论，创作特征被总结为“智性写作”、“形而上写作”、“终极思考”²等——某种意义上，他的小说被视为“毕飞宇们”的小说，直至2000年《青衣》的问世。

如果说《青衣》是一次成功的“蜕变”，那么2001年的《玉米》仿佛就是一次“脱胎换骨”。《玉米》在2001年《人民文学》发表后引起广泛关注，并为毕飞宇赢得了包括鲁迅文学奖在内的诸多奖项。毫无疑问，《青衣》和《玉米》是小说家创作之路上优美的超越和降落。

上个世纪90年代以来，经历过“纯文学”和“先锋写作”的中国文学也正面临着“重返现实主义”的争论与辨析，诸多当代作家和批评家们都开始了从“怎么写”到“写什么”的思索，当年的先锋作家们不约而同地选择了从极端的文学实验中撤离，而在各自作品中表达对传统写作的敬意。在这样的历史背景下去观察与认识，将会发现毕飞宇小说之于新的现实主义写作的实践意义。某种程度上，无论是作为作家本人创作之路上的转变，还是作为当代小说家的成功转型范例，毕飞宇的变化都显得意味深长。因而，本文拟以《青衣》之后的作品为主要探讨对象，尤以四部中篇小说《青衣》、《玉米》、《玉秀》、《玉秧》和长篇小说《平原》为主轴。

本文认为，毕飞宇的转变，至少可以引发下列三个讨论方向：（一）对于革命话语下日常乡村民间史的书写；（二）对于“文革”记忆的重新叙述；（三）对于一系列人物形象的成功塑造。在此基础上，我想探讨毕飞宇小说创作实质上所具有的新的写实创作的实践意义。这些实践意义包括：对具体生活和时代的“工笔细描”，这包括对生活细节的凝视与精确还原，也包括小说家对“总体生活”的认知；运用叙述而不是现实主义通常使用的“描写”；颠覆读者对于现实主义作品的期待，挑战传统现实主义写作/阅读的成规；以陌生化技巧塑造个性化人物；关注卑微人物的命运和他们在中国社会现代化过程中复杂的精神和生存际遇等——毕飞宇的写实主义写作并不是通常意义上的“现实主义”，它有着“现代主义”和“人文精神”，深深打着毕飞宇的气息。

王家庄：特殊时代的乡村民族志

很难知道是什么真正启动了毕飞宇的文学人生，但这肯定和他生长的地方江苏兴化以及陆王庄的一景一物不可分离。尤其是从《玉米》系列和《平原》的诸多风物中，你可以深刻体会到这种渊源。“王家庄”并不是一开始就出现在毕飞宇小说里，最早它是以“我们村子”的模样出现在《写字》、《怀念妹妹小青》、《阿木的婚事》、《蝥蝥，蝥蝥》等作品中。这个村

¹ 毕飞宇：《后记·玉米》，江苏文艺出版社，2003年，271页。

² 陈晓明：《晚生代与九十年代文学流向（代序）》，《慌乱的手指》，华艺出版社，1995年，8页。

庄被首次命名大约始于《玉米》，小说家以乡村少女“玉米”为中心，把王家庄的人事推到读者面前。之后，他创作了短篇小说《地球上的王家庄》。当毕飞宇以“地球上的”来定义王家庄时，实质上显现了他构建纸上乡原的一种梦想。今天，这梦想已化为现实。在2005年出版的长篇小说《平原》中，读者进入了一个鲜活、丰富、宽广的王家庄世界，从此，一个具体可感、呼之欲出的王家庄在纸上蔚郁蓬勃。

“伟大的小说家们都有一个自己的世界，人们可以从中看出这一世界和经验世界的部分重合，但是从它的自我连贯的可理解性来说它又是一个与经验世界不同的独特的世界。”¹当然，在中国，作家们以书写纸上故乡的方式建立精神家园已成现象。从鲁迅的鲁镇、沈从文的凤凰、萧红的呼兰，到莫言的高密东北乡、苏童的南方小城等等，小说家们的纸上世界各见其妙。巴赫金早就提示读者，小说中时空符号，往往就是小说家叙述动机的发源地。——王家庄既是毕飞宇叙述的产生，是他有关某段历史想象的结晶，也是其书写乡土中国的归处。

王家庄是地处苏北的一家村庄，这里的人们习惯将男人叫男将；大地之上有一望无际的麦田；村庄里有大队部和高音喇叭；有迷人的河，河上有石板桥，夜晚人们常躺在桥上歇凉，也有人不幸从这里溺水；灶火台前的青年男女说着隐密的话，他们性的懵懂常由此开始；在村庄的黑夜里，有人会在家里偷偷地做法事，拜菩萨，寄托无以排遣的忧伤和恐惧。借助这所有举目可见、触手可及的人事，读者看到了他们生活的时代背景：“1976”的中国。王家庄作为“历史空间”的作用也由此显露——时空交错的地缘背景、历史及社会的力量都在此交互为用：“无论历史时间还是传记和日常生活时间，它们那些具体可见的特征，都浓缩、凝聚在这里；与此同时，它们相互间又紧密交织，汇合成时代的统一标志。时代于是变成了具体可见的东西，变成了清晰的情节。”²

对乡村与历史的深度书写来自于对细节的凝视与精确还原。尤其是从《平原》中，可以看到社会万象百科全书式的展现。毕飞宇进入了日常生活的肌理：集体劳动时已婚妇女如何脱掉队长的衣服来娱乐；村人们因搞迷信而被推到村子里游街时如何自嘲；端方如何靠“力气”和“有担当”最终获得家庭中的“父权”；春淦如何利用性加速婚姻的进度；王瞎子如何解说唐山大地震；你会看到苏北农村的各种生活场景——孩子夭亡，嫁女，送彩礼，婚姻仪式，征兵，批斗，做法事……在《平原》中，你会真切地体会毕飞宇是位细节的爱好者，你会追随他触摸到王家庄的水井、鸡窝、猪圈、石板桥、养鸭场、麦田、小学校等。那些被历史忽略的小细节其实最有力量，正是它们的丰富与构成，使小说中的王家庄成为了原真生活具体性所在。在著名的《红与黑》序中，司汤达把小说比作道路上移动着的镜子，它可以良莠不分地映射着路上的一切。如果说这样的比喻说明了小说对世界的认识必须由一个确定的视角开始，那么在《平原》中，这样的视角则是一位无所不在的“知情人”。这位知情人的眼光细密而丰盈，他写出了暗涌在王家庄表层生活之下的丰饶的富有质感的琐屑，这也显示了他把“人”完全置于具体背景之中、使人与环境“连筋带肉”在一起的能力。读者进入的不再是一种抽象的年代，而是个人化的生活场所。在这里，你会看到，不论国家政治发生什么样的天翻地覆的变化，王家庄的生活都是忧乐并呈。王家庄人的生命或许不那么飞扬耀眼，但却有旺盛的蓬勃的生命力——如果说历史是一条大河，那么这里百姓的生活便是那隐没的河床。毕飞宇使王家庄生活浮出了历史地表，他从“日常生活”中找到了审视时代和现实的精神立足点。

“高音喇叭”是毕飞宇小说中的另一个时空符号，它渗透了强烈的感情和价值意味。远在千里之外的北京有中央政府所体现的社会主义政权，与村民之间本是抽象关系，但是安置在村干部（王连方和吴蔓玲）房间中的高音喇叭则使这种抽象变得具体。高音喇叭在王家庄形成了文化权力场域：高音喇叭/集权控制了个人的生活。当然，喇叭在毕飞宇小说中也成

¹ 勒内·韦勒克、奥斯汀·沃伦：《文学理论》，江苏教育出版社，2005年版，249页。

² 巴赫金：《小说的时间形式和时空体形式》，《小说理论》，河北教育出版社，1998年，448页。

为重要的角色，它同许多因素结合在一起：生活的骤变、危机、改变个体生活的权威决定等，读者不仅看得见它，感觉得到它，还能听得到声音：在王家庄，人们对“党”和“国家”这样的词汇既熟悉——它们存在于高音喇叭之中，让人无处可逃；但又陌生——它无法被触摸，因而虚空得不可捉摸与识别。

“高音喇叭”与“王家庄”有重要的“对话”关系。汪政在《王家庄日常生活研究》一文中借助社会学上的“大传统”与“小传统”的概念，认为《平原》以“乡土中国”知识考古的方式展示了一个民间的社会生态，这样的看法具有启发性。正如他所言，“王家庄一方面响着全国统一的普通话社论的高音喇叭，一方面是另一套保证社会有效运行的方言语言现实。”¹透过“普通话”与“方言”之间的隐秘对话，你会看到国家意志与个人道德之间的“较量”：土改改变了农民老渔叉的个人生活，他以占有地主王二虎的家产和其女人的方式换得“翻身”；二十年后，他无法摆脱内心的困扰，无法获得内心安宁，最终以丢失性命——“干净了”告终。在这一人物身上，你会看到国家意志如何改变农民的道德世界，共产党及其领导的农会如何从传统的家族势力手中夺取农村的领导权。但它对个人道德观的改造有时又是那么的脆弱：“土改”与“革命”在一个“人”心灵上留下了深深的无以摆脱的精神负累。尽管从吴蔓玲身上你可以看到国家有意发动妇女参加集体生产和公共生活的重大效果，但是，这种激进的政治运动最后可能又会伤害女性作为个体的性别体验。这是永远处于“高音喇叭”与“王家庄日常生活”之间的潜在对话——国家在集体化时代对农民的日常生活干预不可谓不深，但这种干预在王家庄人生活中又常常显露出某种徒具“皮相”的形态。

借助于对高音喇叭的想象和凝视，王家庄成了中国文学中最重要的景观之一：在这里，历史内容、社会公共内容同个人内容、甚至私下色情的内容交织；在这里，乡土中国个人世俗的争斗同遥远的北京政治权力的角逐与唐山大地震的恐慌交织；在这里，白天光明正大的国家大事同黑暗中“牛鬼蛇神”的隐密交织。王家庄人生活在两重精神世界中，在白天，王家庄人收割，忙碌，听报告、开批斗会。在夜晚，有青年男女的激情，有烧香拜佛。王家庄生活是隐喻，它隐喻了恒长的、普通的、民间的生活。对王家庄人生活的书写，使得那些个我们印象中的事件史、政治史显露了某种空洞与苍白。这是矛盾而又和谐的村庄，这是“历史”同“日常”共存的岁月。

这种共存最终使王家庄别有不同，它不同于鲁镇、凤凰、呼兰，不同于黄泥街和南方小城，不同于耙耧山脉、高密东北乡、吕梁山脉。它是“这一个”王家庄，而这样的书写也突显了毕飞宇的历史价值观：政治如刀，日常如水。事实上，小说家的历史观对于其写作尤其重要，因为，从本质上讲，写实主义的另一个核心概念就是历史感，“历史感并非作家对历史的全部分析或即时反应，而是体现为作家‘生活在其中’的意识，一种时间、空间与文明洪流汇集于此的坐标感，只有在此坐标轴中，人或历史才能体现出它们的存在与意义。”²毕飞宇找到了作为历史时空的“王家庄”，历史在这里就是喜怒哀乐、人情冷暖。时代可以被一次又一次地命名，历史可以被一次又一次地重新改写，可是，对于王家庄的老百姓而言，生活永远都是柴米油盐、恩恩怨怨，可以改变的是人的生活形式，但不能改变的是人的生活内容。藉由王家庄，小说家完成的是个人与国家、传统与革命、民间与正史的叙事，换言之，毕飞宇以王家庄巴掌大的世界，书写了“现实生活中具体感受到的‘历史’”³，书写了潜藏在生活表层之下、历史隐密之处的沉默的“民族志”、“民间史”。

重写“文革”记忆

¹ 汪政：《王家庄日常生活研究》，《南方文坛》，2005年6期。

² 梁鸿，《当代文学往何处去》，《文艺理论与批评》，2007年第1期

³ 王彬彬：《城墙下的夜游者》，《跋·祖宗》，中国华侨出版社，1996年，308页。

王家庄是毕飞宇建造的历史风景。如果说借助这一风景，他拥有了对历史的内在视景，那么，毕飞宇对于“文革”的书写，则显示了他对历史的理性认知。

在名为《语言的宿命》的对话中，毕飞宇强调自己与“文革”的“切肤”关系，尽管出生于1964年的他与“文革”岁月的渊源远不如其前辈作家。或许正是这种自我深刻认识的“切肤感”，使毕飞宇的写作与“文革”密不可分，“文革”书写在毕飞宇小说中成为一个大的背景。和大部分小说家关注文革的“激烈”相比，他关注“文革”的隐性影响。比如在《玉秧》里，你会看到“文革”深深渗入了魏向东等人的生活。“一九七九年的夏季之前，魏向东在床上一直不错。那张床绝对是魏向东的一言堂。动不动就要在床上‘搞运动’。妻子的脸被他的运动搞得相当苦……魏向东的老婆不求别的，只是希望他少喝点，希望他在酒后能够‘轻点’。”“魏向东不理那一套。上床不是请客吃饭，不是做文章，不是绘画绣花，不能那么雅致，那样文质彬彬，那样温良恭俭让。上床就是暴动。是一个人推翻并压倒另一个人的暴动。”¹不无调侃、讽刺的富于间离效果的讲述，显示了“文革”的“革命性”是如何进入一个“文革”参与者性行为过程的。这是“文革”思维对人们生活的侵入、是“文革”思维如何成为日常生活的深刻象喻。“这种对那时代流行性政治话语的巧妙‘挪用’，在产生幽默感的同时，也让人感到强烈的‘时代气息’。毕飞宇小说在运用这类政治话语时，语气里有着明显的调侃。毕飞宇以对那个时代流行性政治话语的妙用，调侃了那个时代的得势者，更以对那个时代政治话语的妙用，调侃了那个时代。”²

《玉秧》的故事发生在1982年的师范学校。在“组织”的授意之下，玉秧参与了对他人生活的窥探与监视。在这里，魏向东以寻找在人民汪洋大海中的“敌人”为乐事。学生高红海在魏向东的审问面前不断地坦白，直至崩溃，但没有人追究这样的罪恶。作为“文革”中的受害者，钱主任对学生的监视和控制、对处罚班主任和小偷行为的认可，分明是曾经的被迫害者对以前迫害者们处罚方式的认可与承袭，这让人想到“文革”如何书写、创造了它的迫害对象这一问题。与“文革”期间人整人的激烈与残暴相比，1982年师范学校里发生的一切，因为其隐蔽性、日常性以及相对温和性而容易被人们习惯和忽略。“战争结束了，但‘文革’作为一种方式已经液化了，染红了，变成了中国的血液，我们的每一滴血都学会了仇恨。”³文学史上，整个现代中国对“新青年”的想象都是在学堂/学校空间中完成。可是，也正是在学校，玉秧学会了偷窥、告密、出卖，对自己的恶浑然不觉。把主人公的生存环境特定于“师范”学校而不是“学校”，毕飞宇有其“深思熟虑”。这些将来的教师们今后如何，他们教育的孩子又如何？这实在不由人想不到《狂人日记》中“救救孩子”的呼吁。这样的叙述，颠覆了“伤痕文学”那忧伤多情、善恶分明的记忆，也颠覆了主流社会政治寓言的书写方式。《玉秧》是毕飞宇小说中最为机智而出色的作品之一，他别具匠心以“文革之后”的方式书写了“文革”，书写了一场民族灾难有多长。

小说家并未满足于于此。作为“伤痕文学”曾经的读者，毕飞宇毫不掩饰他的“不满意”。因而，毕飞宇并不只是一位“文革”记忆的执着书写者，在《平原》中，他对“伤痕文学”的不满意化为了戏拟与反叛。顾先生这个形象尤其令人难忘。

顾先生身上体现着毕飞宇建设一种新的“文革叙述”的意图，这是与“瓦解/解构”并存的建设，瓦解的对象便是“伤痕文学”建立的有关“文革”是“知识分子光荣的受难史和救赎史”的逻辑。小说中，顾先生是下放到王家庄的右派知识分子。他通晓马克思主义的唯物论并是这一理论的忠实信徒。毕飞宇对顾先生“唯物主义者”这一身份特征“浓墨重彩”的表现，使人无法不联想到“伤痕文学”中的著名人物章永璘。以《绿化树》、《男人的一半是女人》等为组成部分的《唯物论者的启示录》中，章永璘被张贤亮竭力塑造为由唯物论而

¹ 毕飞宇：《玉秧》，《玉米》，江苏文艺出版社，2003年版，240页

² 王彬彬：《毕飞宇小说修辞艺术片论》，《文学评论》，2006年6期。

³ 毕飞宇：“《玉米》法文版自序”。

获救的“英雄”。但顾先生不是。他在“文革”中的流血并不是因为被人批斗，而是因为强迫学生背诵马克思主义而被学生记恨所致；他对集体的鸭子和鸭蛋认真负责，但最终还是被人以“性”作要挟手段实施偷窃；他帮助端方解脱精神困苦，但最终受到其鄙视；在王家庄，他甚至受到王瞎子的奚落。顾先生和他的唯物论并没有真正融入王家庄，他甚至也没有得到这个村子里人们的尊重——毛主席逝世时，他被剥夺了悼念的权力，只好在外面独自一人伤心。

章永璘生活中有著名的女人马樱花/黄香久。她们是农村寡妇，没有知识但内心美好。在张贤亮那里，这两位女性以其温暖、宽厚以及对知识分子“天生的”敬仰与爱戴的姿态出现，她们无条件地贡献出“身体”和“爱情”，以使知识分子获得“男人”的体验。当然，也正是“她们”的存在，才使登上天安门城楼后的章回忆下放生活时有了感恩的理由。《平原》中顾先生的生命中也出现了名为“花”的女人：姜好花。她和马樱花/黄香久一样是个寡妇，她也主动对知识分子示好。顾先生也马上意识到这是青睐，他甚至一厢情愿地认为姜的主动是为了嫁给他。为此，顾先生心里激动，“闹”得如同放了几百只鸭子。可是，“这一个”姜好花靠近顾先生，不过是希望以“性”获取鸭蛋。“艳遇”的结果是顾先生仓惶落败，还误以为姜好花会怀孕。于是女人将错就错，马上从顾先生处拿走“集体”的鸭蛋。顾先生的一场“艳遇”以集体在五个月的时间里丢失450只鸭蛋作结。洪子诚先生在《中国当代文学概况》中认为，张贤亮小说以劳改农场生活和主人公与民间女人的美好情感，证明了章永璘不是历史的牺牲品和被动的受害人，农村和劳改场也不是地狱——那是知识分子主动经受磨难，并最终成长为成熟的“唯物主义战士”的炼狱。可怕的历史梦魇，在这些小说中闪烁着神圣的、近乎崇高的受难色彩。¹甚至于章永璘与民间女人的结合，也有了知识分子渴望“扎根”农村的隐喻色彩。然而，“恰恰是这样一种叙述历史的方式，印证了那过去历史中的文化逻辑：50年代那场运动，不正是出于这样的逻辑，把知识分子送到了农村、监狱和劳改场吗？”²

毕飞宇以顾先生的故事改写了上述伤痕文学著名的叙述模式。首先，顾先生的下放经历并不那么美好，更不是有关苦难的救赎史，他也无从在受难中重生。其次，农村对于顾先生的改造效果令人怀疑，看起来，他既无法融入王家庄，王家庄也无法融入他。其三，解构最终体现在男性知识分子/农村女性之间关系的书写上。民间女人姜好花世故而狡猾，远不是伤痕文学作家们一厢情愿想象的样子。在毕飞宇这里，姜没有以地母形象出现，她没有以使男人成为男人的“女人”身份出现，更没有承担使农村的下放生活成为知识分子获救的“美好家园”的隐喻功能。恰恰相反，姜好花使顾先生的“男性能力”无处释放。她以农村妇女特有的智慧完成了对男性知识分子的嘲弄。女性并不必然是苦难的救赎者，也不是心甘情愿的身体奉献者，她们有自己的行事规则和方式。在这样的男女关系中，知识分子也并不以其知识丰富就必然获得两性关系的主动者、启蒙者的地位。事实上，正是毕飞宇妙趣横生、起伏有致的叙事过程，使伤痕文学中“最为合理”、“最为美好”的性别关系发生了倒置：顾先生扮演了一个最终的失败者，而姜好花则出演了一个调侃者和情欲关系中的主动游戏者、挑逗者的角色。在王家庄的语境里，知识渊博的唯物论者顾先生不期然成为了两性关系中的那个被欺骗者、被嘲弄者和被抛弃者。顾与姜之间的故事最终以一种“狂欢”的方式收场。顾先生的仓惶落败，使得伤痕文学中那最难以忘怀、最令人陶醉的一幕终化为乌有。

这是从“村民”视角对下放的知识分子——唯物主义者顾先生有意味的注视。姜与顾之间的开头与《绿化树》、《男人的一半是女人》如此相似，但故事的经过和结果又是那么的匪夷所思，毕飞宇以重写故事的“戏拟”形式完成了他与伤痕文学的对话。如果说张贤亮藉由他的唯物主义启示录表示“文革”之于知识分子是一部获救史，进而完成了“自我”文化英

¹ 相关阐述参阅洪子诚：《中国当代文学概况》，香港：青文书屋，1997年，第九章“历史创伤的证言”。

² 贺桂梅：《人文学的想象力》，河南大学出版社，2005年，219—220。

雄塑造史的话，那么，毕飞宇则藉由王家庄人眼中的顾先生，讲述了下放右派知识分子际遇的复杂性——这是反神圣化、反英雄主义、反启蒙主义、某种程度上还是反男性精英主义的故事。这正是毕飞宇的明敏：他穿越伤痕文学，重新找到表述“文革”的角度和方式。他在别一处开拓了对“文革”历史的书写，他建构了更接近历史真实的“文革”记忆。

当然，《平原》中的顾先生形象，除了可以与“伤痕文学”进行某种对话外，稍具中国现代文学常识的人都会想到鲁迅的“孔乙己”——鲁镇上那个唯一穿长衫而站着喝酒的人。顾先生何尝不是王家庄的孔乙己？这个食洋理论不化的人，已经不会用自己的语言表达的人，他对主义和理论那么忠心耿耿，为自己的知识分子身份那么“自豪”。但是，最终他还是要被“理论化”的国家话语所抛弃，又被以说方言的王家庄人所嘲笑。顾先生与他的时代和环境格格不入。就此而言，毕飞宇以顾先生续写了中国当代文学史上知识分子形象中的“这一个”。

重点在人物

正如批评家所指出的，“《青衣》出现之后，人们从一个卓有个性化的女性形象之中，看到了毕飞宇彰显其特异性的艺术表现。”¹“陌生化”和“个性化”是毕飞宇小说人物形象塑造上的最大特点。他笔下的人物形象及其命运，总是要挑战读者的阅读期待和阅读习惯。以《青衣》为例。人到中年的筱燕秋容易让人想到《人到中年》的陆文婷。应该把这种“联想”视为一种“对话”。陆文婷与筱燕秋之间的困境都有世俗的一面，如果说困扰陆的是一个知识女性事业与家庭的不能两全，那么筱燕秋面临的困境可能更复杂，更接近人的现实生存困境。在筱燕秋身上，中年女性面临的困扰她都遇到了：年华流逝，肥胖，流产之痛，与老板在床上的莫大羞辱，被春来取代的绝望……如果说谥容借《人到中年》讲述的是知识分子生活的悲剧，那么《青衣》则借筱燕秋写尽了人近中年的种种现实窘迫。在令诸多读者不能释怀的筱燕秋主动与老板上床并受到老板鄙视的细节处理中，显示了毕飞宇的“陌生化”追求，他最大可能地表达了对人物本身性格逻辑的尊重以及对复杂人性的认知——在对人物命运的书写中，毕飞宇远离了一般小说在此类形象处理上惯有的“文艺腔”。毕竟，“小说家的根本任务就是要传达对人类经验的精确印象，而耽于任何先定的形式常规只能危害其成功”。²毕飞宇笔下的筱燕秋，既不是一个完美的背负社会责任重压的知识女性，也不是头顶美好光环的德艺双馨的艺术家，她身上既有艺术家的执着与神采，也有作为凡人的种种缺陷：嫉妒、尖酸、薄凉、虚荣。她是复杂而矛盾的人。

对于玉米这一人物，毕飞宇把她放在了一个人际关系更为复杂的网络中进行讲述。作为长女的玉米，不得不面对父亲的偷情，面对恋爱的种种不如意。最终，玉米成为被权力所伤但又渴望权力的女性，她拼命获得权力，只是为了获得作为人的更好的生存际遇。对于玉米系列人物的解读，多数论者都倾向于认为这是一群身上有着“人在人上”之鬼的女性群体。也有论者从毕飞宇的男性作家身份出发，进而指出小说有深刻的男权思想。但因为是男性作家作品，那么必然是男权作品，这种逻辑颇为肤浅。如果抛开毕飞宇的男性作者身份，只就文本而言，与其说《玉米》讲述的是女性在权力之下的悲剧命运，不如说这是女性妥协并利用性别秩序的别一种“生存现实”写照。

当然，在对女性生存际遇进行书写时，毕飞宇以其特有的冷静写就了女人加于女人的罪恶。例如在《玉秀》中，玉米发现妹妹玉秀与继子郭左之间的暧昧后，有目的地把妹妹被众人强暴的事实泄露给郭左，使这个男人最终退却。有意泄密的细节使人联想到张爱玲的《金锁记》。嗜好金钱的七巧几乎用同样的方法把长安的“秘密”“无意间”泄露给童先生。七巧与玉米，两个跨越时空的女性，以近乎同样的冷静与不动声色扼杀了亲人的幸福。《金锁记》

¹ 白烨：《营造女性形象的高手——毕飞宇小说的印象》，《中国青年》2004年7期。

² 伊恩·P·瓦特：《小说的兴起》，北京三联书店，1992年，6页。

中七巧对儿子和女儿的“幸福”没来由的嫉妒和愤怒，很容易令人联想到金钱对人的扭曲和异化，令人想到“女狂人”形象。玉米的行为合理性更充分，她的疯狂更日常、更隐蔽，更容易获得读者的理解与认同，也因而，玉米便成为了“这一个”“不疯癫”的、“正常”的恶者。

陌生化和个性化追求还表现在对于另外一些人物的关注上。例如《平原》中的一系列中老年妇女形象：孔素贞、沈翠珍、许半仙、大辫子等。这是一群并没有“戏剧”人生，也常被作家们忽略的女性。毕飞宇以其精细的书写使她们进入了文学史，并对她们的内心世界进行了开掘。以许半仙为例。中国现代文学史上有关半仙或跳大神等女性人物的讲述并不在少数。在萧红《呼兰河传》中，那个跳大神的女性，与其说是一个人物，不如说是一个隐喻——隐喻了强大的传统/迷信对生命的无情摧毁。在赵树理《小二黑结婚》中，三仙姑则以一种可笑的、愚蠢的甚至滑稽的形象出现，她意味着旧的、封建的、阻碍小芹和小二黑爱情终成正果的、需要消灭的家长力量。正如所有作家的创作都必然面对前辈作家创作成果的压力、必然接受文学史的检验一样，《平原》中的许半仙也必然面对着跳大神的和三仙姑。许半仙有着与前面两位女性的相同之处：“相信”“神”的意志。但许半仙或许更复杂、更具有“现实”特征。她有属于“半仙”的狡黠。在劝慰三丫放弃绝食时，她既使用了把“疼”拔出来和捉鬼的方法，也使用了“攻心”策略。她以夸张的语无伦次的方式告诉三丫，端方（三丫爱着的男人）要她活下去，只有活着才能争取两个人在一起。这种方式，既是欺骗又是劝慰，还有着某种姐妹情谊的味道，最终成功地说服三丫坐起来吃东西。参加对封建迷信的批斗会时，许半仙则先发制人，用荒诞的话语方式，主动揭发别人烧香拜佛搞封建迷信以自保。如果说萧红和赵树理对半仙形象进行了类型化的描写，那么毕飞宇则以一种更为日常的方式给予了这类人物性格以个性、宽度和复杂：她世故、狡猾而善于察言观色，她通晓明哲保身和“卑贱”生存的奥妙，或许，也正是因为这样的特点，才使得此类人群在中国农村获得了其长久存在的场域。

毕飞宇对人物的个性化塑造不只是有关女性，从王连方、郭家兴、顾先生到端方和老渔叉，他笔下的男性人物也一样令人难以忘记。在这些人物身上你会看到人性的统一。所以，这些人物形象有着共有魅力：他们的性格与我们身处的生活一样有着不可究诘的丰富、矛盾、宽广、纵深，它要求读者有更强大的心理承受力和完整的理解力。事实上，这些人物性格的发现与开掘，也显现了小说家毕飞宇身上对“人”和“世界”的观察力、理解力以及精确的文学表现力。

当然，小说家最终关心的还是人的命运以及他们的复杂的精神际遇。以作品为例更有说服力。《相爱的日子》是2007年5月毕飞宇发表在《人民文学》的短篇小说。讲述的是两个贫穷的来自外地的无名男女在热闹的南京城里生存、相识，以身体互相慰藉的故事。如果说《玉米》系列、《平原》以王家庄为书写世界，那么自短篇小说《家事》和《相爱的日子》始，毕飞宇开始以他的“现实主义”书写都市人的生存际遇。在《相爱的日子》中，男人甚至帮助他喜欢的女人选择嫁给哪个有钱人更合适——这两个无名男女，生活在前所未有的金钱的漩涡与恐慌之中。小说结尾是在最后的性爱之后，赤裸的“他”先替赤裸的“她”穿好衣服，分手。这是仪式：“他”为“她”穿衣隐喻了一个男人毫无保留地让他的爱人“体面”。尽管小说字里行间都是他和她交往的琐事——它们朴素、平淡到极致，却又有着某种属于生活本身的神性，叙述人给予两个卑微小人物的生存以光泽。在并没有神圣爱情话语的笼罩之下，小说讲述了一次“相爱”以及这场“相爱”在生活中的不得不覆灭。这是小说家对于城市族群复杂精神际遇的深切注视。在热闹的、喧嚣的、物质主义的城市里，人与人之间的关系是如此亲密又如此脆弱。城市在小说中以既拥挤又空旷，既丰富又荒凉的面容出现。事实上，在《相爱的日子》对城市边缘人群的外省青年的书写中，现实主义的现实性、典型性原则显露其重要性的一面，因为它能够深入地“进入”并“发现”他们的情感、生活和“在文

明轴线中的存在位置”，¹这种“进入”与“发现”，也最终使毕飞宇小说里的“人”来到了我们的面前，平凡普通的他们从来没有这么光彩和强大，也从来没有这么软弱和令人忧伤：“我的心中，第一重要的是‘人’，人的舒展，‘人’的自由，‘人’的神圣不可侵犯的尊严，‘人’的欲望。我的脑子里只有‘人’。”²某种意义上，应该承认，小说家是位人文主义者。

毕飞宇寻找到了一种摧毁读者对“人物只是文字上的存在的信念的方式”³，给予纸上人物以鲜活的生命是他最为出色的本领，这不仅仅使他的人物形象获得了广泛认同（这从数量可观的人物形象赏析的文章中可以看出），也使他书写王家庄“文革时代”民间史的努力、对“文革”记忆的日常性及反伤痕文学书写、对人的命运的关注成为可能。换言之，这些鲜活的、有生命力的、性格充满张力的人物，是毕飞宇触摸历史、触摸“文革”、触摸时代与现实、书写乡村民族志最本原的基础。没有这些人物，一切都无从谈起。从《青衣》开始，毕飞宇终于寻到了如何使小说成为小说，使小说成为有血有肉、充盈而饱满、有鲜活的人的气息的小说之路，他寻到了最朴素、最具价值、也最宝贵的钥匙：“不论我们多么有想象力，多么想出奇制胜，总有一些东西是恒定的，它伴随着创新，一同构成了常识，构成了价值。”⁴这样的理解，让人无法不想到吴尔夫对作为现实主义经典的奥斯丁小说最诚恳和最由衷的评价：“重点永远放在人物性格上。”⁵

我们是一条船上的

毕飞宇小说有着鲜明的写实主义写作特征，但是，若是把毕飞宇小说看作是传统的写实主义写作就会出现理解上的偏差。事实上，毕飞宇现实主义写作的实践意义需要重回上世纪80年代的文学语境去追溯。那时候“纯文学”在“去政治化”的同时，也不期然把文学的物质内容从“文学性”中清除了出去。正如梁鸿在梳理“重返现实主义”所指出的，当“纯文学”和“先锋写作”成为一种标准而不只是一种文学理论时，无论是作为一种文学样式还是作为一种精神，文学都逐渐失去了它曾经拥有过的尊严和热情。⁶当代文学的现实性写作出现了某种匮乏。某种程度上，在当时的语境里，“文学性”与“现实性”成为了一对二元对立的矛盾。有鉴于此，90年代末以来，小说家们都试图通过创作探索如何突破这一窘境。作为最早的和最有代表性的先锋小说家，余华1993年出版的《活着》其实是一次由“先锋”而“现实主义”最成功的范例。

尽管很多小说家已然开始认识到转变的重要，但真正完成转变却异常艰难。2001年，施战军在其令人难忘的论文《克制着的激情叙述——毕飞宇论》中就指出：“毕飞宇的个人标识已初步确立，他充分发掘个人禀赋形成的独特的语言风格和他对现实精神执拗的个性探求，尤其是在不同时期自觉变换叙述技巧和克制自己叙事激情并能够恒定地追求生活本质的写作状态，使他能够继续而更好地将文学之路向深远处延伸。”⁷事实上，毕飞宇和他的同行一样，都面临巨大的考验。在文集《轮子是圆的》序中，毕飞宇提到1995年的他对曾热爱的博尔赫斯产生了厌倦。“我渴望变，往哪里变呢？我不知道。我想强调的是，我所渴望的变化不只是叙事形态上的，而是我究竟要写什么，我到底希望自己成为一个什么样的作家，我与这个世界究竟要建立怎样的一种关系。我还要强调的是，一个作家产生了新的想法固然是一件非常重要的事情，可是，他是否能在他的作品中彻底转换他的想法，实现他的想

¹ 梁鸿：《当代文学往何处去》，《文艺理论与批评》，2007年第1期。

² 毕飞宇、汪政：《语言的宿命》，《南方文坛》，2002年5期，30页。

³ 伊恩·P·瓦特：“现实主义和小说形式”，《小说的兴起》，北京三联书店，1992年，6页。

⁴ 毕飞宇：《自序·轮子是圆的》，江苏文艺出版社，2004年，2页。

⁵ 吴尔夫：《普通读者》（I），人民文学出版社，2003年，115页。

⁶ 梁鸿：《当代文学往何处去》，《文艺理论与批评》，2007年第1期。

⁷ 施战军：《克制着的激情叙述——毕飞宇论》，《钟山》，2001年3期。

法，则完全是另外的一件事情。这里头有千山万水。”在这“千山万水”中，包括了他不断的、充满热情的写作实践。

大约从2000年开始，毕飞宇不止一次地提到“这样的”“现实主义”——当一位曾深深迷恋先锋派写作的小说家意识到自己需要一次转变时，其实那不是一次修辞方式和文学表达方式的转变，还意味着作家哲学观与世界观的转变。“现实主义”对于一位作家而言，绝不仅是把眼睛投向现实这么简单。毕竟艺术上所谓“真实”，不只是说要全面地去反映现实，它也包括着作家对现实的认识，作家与书写对象的关系，作家对于历史的感知和理解等。换言之，现实主义并不是纯技术层面或阶级层面的写作方法，还有着更复杂的美学特征与本质意义。

回归写实主义之路上，毕飞宇也要面对这些问题。在《谈艺五则》中，他强调了作家对世界的观察力。“观察力的价值就在于，它有助于你与这个世界建立这样一种关系：这个世界和你是切肤的，它并不游离；世界并不只是你的想像物，它还是必须正视的存在。这个基本事实修正了我对艺术的看法，当然也修正了我对小说的看法。……我要说，现实主义不完全是小说修辞，它首先是凝视和关注。”¹这种凝视与关注最终体现在他对于细节生活的凝视与精确还原上，作为对历史有着浓厚兴趣的小说家，这种对于细节的凝视也最终使他开始以面对自己生存现实的方式书写历史。

毕飞宇的“写实主义”落脚在对人的命运与生存境遇关注上。这体现在他对一系列人物性格命运的书写与凝望。“需要强调的是，我‘久久望着’的其实还是人的命运，准确地说，我们的命运，我们心灵的命运，我们尊严的命运，我们婚姻的命运，我们性的命运。”²他强调的是“我们”，而不是他们。正是这种“我”和“我们”而不是“我”与“他们”的认识，使毕飞宇的叙述人与读者及小说人物最终成为“我们”。你会发现，从《青衣》到《平原》，叙述人开始出现在他每个人物的生活中，他“设身处地”。你几乎找不到叙述人的消失和出现——这个人变得越来越明白事理，越来越洞悉人情，他完全摆脱了当代小说写作中的某种“知识分子”的精英倾向。

毫无疑问，毕飞宇是一位深谙现代派、先锋派写作手法的小说家。所以，他的写实主义有着强烈的“现代主义”的底子，有着现代人的审美与意识——他喜欢运用叙述而不是通常现实主义所使用的“描写”，他颠覆读者对于现实主义作品的期待，挑战读者的想象力。这不仅表现在上文所说的塑造人物形象时的陌生化技巧和对人性宽广与纵深的开掘，也体现在他对小说结尾的处理上。在《玉米》中，故事结束于玉米身体的颠簸，“郭家兴说：‘好。’”《玉秀》中，则是“玉米捂上脸，在巴掌的背后咬着牙齿说：‘脸都给你丢尽了。’”而在《平原》中，他则以吴蔓玲咬住端方的脖子，含糊不清地说出：“端方，我终于逮到你了”收束。毕飞宇总会在读者出其不意处戛然而止，他摧毁读者对于人物命运的所有好奇，他挑战读者对于一般小说结局的所有期待，从而使其小说结尾永远处于充满力量的紧张感和具有无限遐想可能性的空间。这是对读者阅读习惯的“挑衅”，实质上也是对通常现实主义写作/阅读成规的冒犯。某种程度上，在毕飞宇的小说中，“现代主义/现实主义”并非不兼容，他使“毕飞宇式的”“写实主义”充满了“现代主义特征”，既“新”又“旧”，令人印象深刻。正是因为毕飞宇很好地处理了“文学性”与“现实性”的关系，使这两个互为表里的因素在小说中获得了某种“互文性”，才最终使自己的“写实主义写作”超越了传统的现实主义写作模式，从而使自己的写作具有了某种可贵的品质。

阅读毕飞宇小说，读者们发现，这完全不是人道主义的现实主义，不是启蒙主义的现实主义，不是对典型环境里的典型人物书写，不是新时期以来那个“新写实主义骑马归来”的现实主义，也不是当年那个以“三驾马车”为代表的“现实主义冲击波”。有研究者认为毕

¹ 毕飞宇：《沿途的秘密》，昆仑出版社，2002年，27页。

² 毕飞宇：《沿途的秘密》，昆仑出版社，2002年，27页。

飞宇“这样的”“现实主义”美学特征包括人物形象的刻画、批判精神的灌注、日常化生活的描写、主观融入客观的叙事等方面。¹而我想说，毕飞宇的现实主义写作本质上有着“现代主义”和“人文精神”特征。在他的小说中，不只是有真切的体验和灵魂的贴近，还有对人类现实处境的深切关注与批判，这是读者、作者以及主人公之间的基本关系不是转淡而是加强的写作。他借助于“我们一体”获得了对世界的另一种视点，或者说，这是最终将“人”放在了第一位的写作，是“你不要把你和你所关注的人分开”的写作。²

当整个当代文学界都在为如何“重返现实主义”，如何使文学具有“现实性”进行争论和辨析时，毕飞宇以他的小说写作实践悄然完成了对新的现实主义写作合法化的诉求。或许，他的小说并不完全符合那些讨论中的现实主义的定义与原则，但是，没有什么比一位作家的写作更具有说服力了——毕飞宇以《青衣》、《玉米》系列、《平原》及最近的一系列优秀短篇小说，使自己成为了中国当代文学史上为数不多的由“先锋写作”而“新的现实主义”的优秀小说家之一，无论就个人写作史还是中国当代文学史而言，这样的工作都弥足珍贵。

原载于《文艺争鸣》2008年12期

¹ 张登林：《触摸日常生活的粗糙与疼痛》，《山花》，2007年4期，123页。

² 毕飞宇、姜广平：《我们是一条船上的》，《花城》，2001年4期。

异乡人

——魏微论

它时而穷，时而富；它跳动不安，充满时代的活力，同时又宁静致远，带有世外桃源的风雅。它山清水秀，偶尔也穷山恶水；它民风淳朴，可是多乡野刁民。她喜欢她的家乡，同时又讨厌她的家乡。有一件事子慧不得不正视了，那就是这些年来，故乡一直在她心里，虽然远隔千里，可是某种程度上，她从未离开过它。

——魏微《异乡》¹

1997年4月，文学杂志《小说界》发表了署名魏微的短篇小说《一个年龄的性意识》，这小说令人惊异，它“那么短，那么尖利又那么平实，还那么不像小说”²，——叙述人对身体以及女性的认识和看法未尝不是犀利的，但态度温和端正，认识都建立在诚实探讨问题和对身体写作的真切思索的基础之上，——一位青年作家就此逐渐为人所识。

魏微的作品并不丰富，她用字简洁，写得慢，讲求写作质量，但气质独特。她是七零后的代表作家，也可能是最早被“经典化”的七零年代作家，小说《大老郑的女人》获得鲁迅文学奖短篇小说奖，《化妆》获得了第二届中国小说协会短篇小说奖。除此之外，魏微也还有另外的小说作品令人印象深刻，不断被阐释：《在明孝陵乘凉》、《父亲来访》、《异乡》、《乡村、穷亲戚和爱情》、《姊妹》、《家道》，以及她的长篇小说《流年》（又名《一个人的微湖闸》）。面对这样年轻的有特殊文学气质的作家，诸多批评家³都纷纷有话要说：郜元宝认为“魏微可以说是中国新一代青年作家的一个典型：他们终于告别了因为逃逸政治意识形态宏大叙事而痴迷于形式探索与陌生化叙事的‘先锋派’，回到亲人中间，回到中国生活的固有的形式与内容。”⁴施战军认为魏微小说“叙事格调清朗”⁵；张新颖认为魏微小说“明白人情物理”，呈现了一个“完整的世界”；李丹梦认为“我们已不自觉地把魏微放在了传统的衍生段：不是从西方硬性嫁接过来的，而是从‘本土’生长出来的。当卫慧等人用过度的激情描写割断历史、沉醉于当下时，魏微却在调整自己的历史位置，力图接续上传统的脉搏。”⁶

正如已有研究者指出的，“还乡”之于魏微是重要的，我甚至将之视为魏微写作的核心，她籍助于故乡小城书写她之于生活的独特感触和发见。——在不断地找寻故乡的书写中，魏微小说不期然检视和记录了以小城为核心的当代中国社会伦理的急剧变迁。这是魏微小说的独有气质。她无时无刻不怀念她的小城街道，小城里的父母，以及小城的岁月。这或许这应该叫做乡愁？但也不仅仅是，至少不是这么简单。小城既是家乡与来处，也是想当然的归处和安息之地。这有点儿象现代化城市中人总喜欢将山村当作家园一样。可是，小城只不过是

¹ 魏微：《姐姐和弟弟》，山东文艺出版社，2005年。除特别注明外，本论文小说都出自此小说集，不另注。

² 张新颖：《知道我是谁——漫谈魏微的小说》，《当代作家评论》，2003年1期。

³ 这些评论除以下列举之外，还包括何平：《魏微论》，周景雷、王爽：《打开日常生活的隐秘之门》，徐坤：《魏微：从南方到北方》等。

⁴ 郜元宝：《回乡者·亲情·暧昧年代》，《当代文坛》，2007年5期。

⁵ 施战军：《爱与疼惜——呢喃中的清朗》，《南方文坛》，2002年5期。

⁶ 李丹梦：《文学“返乡”之路——魏微论》，《山花》2008年1期。

想象中的罢了。但魏微并不总会让小城只成为背景的，她的人物总是要在离开后又重新面对，她关于故乡的小说魅力在于“归去来”。一如郜元宝所言，“正是在不同形式的‘回乡’过程中，魏微为我们呈现了她笔底人物的感情秘密，而这些感情秘密确实也只有城乡之间的撕裂和缝合中，才得以诞生。”¹——在外面的大城市，这个来自小城的姑娘是贴着标签的“外地人”，外地之于她是异乡。那么重回小城呢，小城却早已飞速发展面目全非了，她依然是陌生人，并不容于家人。

异乡感是魏微的关键词。她有部非常耐人寻味的短篇小说《异乡》，讲的是一位远离故土的青年女性重回故乡的故事。这令人想到现代文学初期的著名经典作品《故乡》。鲁迅书写了重回故乡后的震惊体验，魏微亦是如此。只是，她的人物是位青年女性，使她感受到巨大震惊的是她的邻里和她的父母看她的目光及对其身体的揣测。无论是否有意，作为现代文学传统的一部分，某种程度上，这部沿袭了鲁迅“归去来”模式的作品是对经典作品的一次重写和重构。事实上，和《异乡》中的子慧类似，魏微小说的叙述人总是流动的，夹杂在一个并不安稳的时间和空间里，进而，对故乡的执迷书写便成为了渴望寻找安稳信任以及由此而衍生的亲情、爱情的隐喻。异乡感磨折着每一个人物，也磨折着叙述人，这使魏微的小说远离了那种甜腻的亲情/温暖小说底色，也使我们得以更逼近她小说内在的核心。

异乡感既是个人与故土之间的相互难以融入，也是对身在世界的诸多价值观的不能认同。《化妆》中的嘉丽“化妆”冒险与情人相见，使她永远地成为这个时代的异乡人。——这个时代认可的是多年后重逢的光鲜，为彼此留下美好的念想。但她执拗地希望爱情“富贵不能移，贫贱不能屈”。重新体验贫穷的女人不仅被前情人鄙视，也被她所处的这个时代打击。也许还有另一种异乡感，那是一种永远在别处的异乡感。它困扰每一个有着平凡而千篇一律生活的人们。如《到远方去》的中年男人，《一个人的微湖闸》的杨婶。他们内心都分明有着某种强大而不可扼制的欲望与力量，这样的欲望与力量使她们成为了各自生存环境中的异者，孤独者，不合群者，异乡人。在看似安稳的面容之下他们都有颗不安稳的心。魏微书写着这个时代卑微而敏感的不安分者，以及他们内心那无可排遣的异己感、异乡感，她也藉由这样的人物，为一个时代的都市里讨生活者画像与立传。

在当代文学的阐释中，许多研究者已经意识到了日常生活的美学正在日益困扰着当代作家的创作。魏微也被视作了这种日常生活美学制造者的一部分。魏微的许多创作谈自然证明了她的美学观念的确有所特征，但那种日常生活的“温暖”却不一定全缘于魏微。魏微的温暖只是表象：还没有哪个女作家可以写出魏微之于土地和小城的那种既爱又厌，还没有哪位女性写作者写出魏微之于故乡和异乡的惶恐。一如六十年代出生作家无法忘记他们童年时文革的那些记忆一样，成长于九十年代的魏微永远纠结于那个断裂的记忆，纠结于计划经济向市场经济的转变的一瞬，——那岂止是一个时间上的转变，还是价值观的崩塌，是人生观的断裂，是爱情观的开始变形，甚至，也是亲情扭曲的开始。魏微不断地书写着那个渐变的故乡和被时代摧毁得面目全非的“小城”，她的文字常常令人重回昨日：我们每一个人，不都是这个飞速旋转时代的异乡人？每一个人，内心里不都有个他乡与故乡？

归去来：故乡与异乡

《异乡》讲述了一位在外漂泊的青年女性回到故乡时的震惊体验。从小城来到都市的女青年子慧，和她的女友一起被房东当作可疑的外地人审视，“小黄关上门，朝地上啐一口唾沫说：‘老太婆以为我们是干那个的。’”而这个时代，正是中国人热衷离开的时代。“他们拖家带口，吆三喝四，从故土奔赴异乡，从异乡奔赴另一个异乡。他们怀着理想、热情，无数张脸被烧得通红，变了人形。”身在异地，饱受歧视，四处奔波讨生活，回忆熟悉温暖的

¹郜元宝：《回乡者·亲情·暧昧年代》，《当代文坛》，2007年5期。

小城成为子慧的习惯，受到委屈和不公时，她便突然想回家，回到她的小城去，因为那里“青山绿水，民风淳朴”。她常常向他人讲述着她的故乡，“青石板小路，蜿蜒的石阶，老房子是青砖灰瓦的样式，尖尖的屋顶，白粉墙……一切都是静静的，有水墨画一般的意境。”离开家乡的子慧最终选择回家看看。“现在她不太情愿人家拿她当吉安人。她在外浪迹三年，吃了那么多苦，为的是什么？为的是洗心革面不做吉安人，她要把她身上的吉安气全扫光，从口音、饮食习惯，到走路的姿势、穿着打扮……一切的一切，她要让人搞不懂她是哪里人。”

在故乡，子慧的第一次震惊体验来自他人的目光。“她拐了个弯，改走一条甬道，走了一会，突然感到背后有眼睛，就在不远的地方，无数双的眼睛，一支支地像箭一样落在她的要害部位，屁股、腰肢……到处都是箭，可是子慧不觉得疼，只感到羞耻。……天哪，这是什么世道，现在她连自己都不信任，她离家三年，本本分分，她却总疑神疑鬼，担心别人以为她是在卖淫。”女主角站在故乡的土地，却感觉到比身处他乡更为冷清。而更大的震惊则源自她的家庭，她的父母。她回到家，自己的行李箱已经被打开，内裤胸罩都被检查了。

“你生活得很不错，”母亲走到子慧面前，探头在她的脸上照了照，声音几同耳语，“你并不像你说的那么惨，你有很多妖艳的衣服，可是一回到家里，你却扮作良家妇女——”母亲伸手在子慧的衣衫上捏了捏。

“我三番五次要去看你，”母亲坐回桌子旁，重新恢复了一个法官的派头，“都被你全力阻挠，这意味着什么？意味着你知道我是去偷袭你。三年来我花了几万块钱的电话费，心里也疑惑着你个妓女。”

因为在外生活并不窘迫，母亲直接将女儿视作了妓女。——这来自母亲的不信任，给予子慧的震惊远胜于来自大都市陌生人那里的歧视。小说书写了小城对年轻回乡者的深刻怀疑，也书写了一种伦理关系因此“不信任”而遭受到的破坏。这种不信任由何而来？或者，因为中国传统文化中对女性身体的看守，但更大的原因则在于大环境中对于“暴富者”的深刻怀疑。——因不法手段暴富者在当代中国甚为普遍，这使得小城对“远方”产生了警惕。

《异乡》中子慧所获得的震惊体验，是一个青年女性因身体所遭受到的巨大不公的表现，——她穷，容易被人视作可能会出卖肉体，她不穷，也容易被人视作因靠肉体赚钱，——这样的想象，是城市外来女性生存出路狭窄的现实性投射，也是一个时代对有财富者，暴富者的完全不信任的表征。《异乡》的字里行间，都潜藏有一位青年女性在故乡与异乡所受到的双重创伤，也潜藏了关于中国社会时代和价值伦理的巨大变迁。

《异乡》还有个姊妹篇《回家》。如果说《异乡》中魏微书写的是清白的回乡女性如何被人猜忌和不接纳，那么《回家》则书写的是真的妓女的离去与归来。这两部小说形成了有趣的参照关系。警察送小凤一干人等回家，着意希望这些身体工作者以后清白作人。但家乡和故土并不接纳，母亲也不。

母亲说，凤儿，娘只你一个女儿……娘全指望着你了。不管怎样，找个人嫁了是真的，只有嫁了人……你吃的那些辛苦才算有了说法。要不你出去混一遭干吗？……你出去混一遭，为的是嫁人。小凤笑道，依你说，我在乡下就没人要啦？母亲拍打芭蕉扇子站起来，自顾自走到屋里去，在门口收住脚，迟疑一会道，难啦！

“不管怎样”——母亲并没有和小凤挑明了说，她们心照不宣。小说人物自有对小凤等人皮肉职业的鄙视，但同时也可能是一种默许。母亲鼓励女儿再出去受罪，去混，找个人嫁了，表明对贫穷的恐惧远超过了对贞洁的看重。小说最后小凤带着另一个姐妹李霞共同离开则显示了青年女性离开故乡做皮肉生意行为的绵延不绝。对于这些贫穷土地上的女性，也许只有走出去赚钱嫁人人才是最好选择，用什么样的方法赚钱已不足论，钱是否干净也是次要的，人们更看重的是结果。《异乡》中母亲的怀疑和武断，《回家》中母亲的不接纳和鼓励出去，都是寻找家园的青年女性的打击。因“离去归来”模式，魏微将乡镇中国的社会现状做了一次有效的注解。

应该讨论故乡在魏微这里的含义，也许它只是都市人最普遍意义上的乡愁，但也不仅仅是。一如郜元宝所说：

魏微只是文学上的“回乡者”，并非一度时髦的文化怀乡病患者。她的立场既不在乡村，也不在城市，而毋宁寄放在超乎乡村与城市之间的某个更加虚无的所在。乡村固然给了她记忆的蛊惑和温情的慰藉，但恰恰在这其中也包含着乡村所特有的冷漠与伤害；城市令她感到陌生，充满危机陷阱，但隐身城市之中，又使她获得还活在人间的坚硬的真实。这种两头牵扯而又两头落空的遭际，正是魏微反复描写的当下普通中国人的感情困境。¹

是的，魏微写出了都市人情感的普遍性：“多少次了，她听到一个声音在召唤，温柔的、缠绵的、伤感的，那时她不知道这声音回家。她不知道，回家的冲动隔一阵子就会袭击她，那间歇性的反应，兴奋、疲倦、烦恼、轻度的神经质、莫名其妙……就像月经”。

从《异乡》很容易想到鲁迅的《故乡》。1921年，现代文学之父鲁迅发表了他的杰出作品《故乡》。叙事人二十年后回故乡，记忆中的故乡与眼前这个故乡发生了深深的断裂，这使他处于深刻的震惊体验当中。故乡的破败和童年玩伴闰土的凄苦生活使小说家感到痛苦，有着一轮明月的故乡只是“我”想象中的了。这是一幅典型的回乡图景，也是近八十年来中国知识分子回乡的普遍经验，而书写这种震惊体验时，归去来的模式非常重要，这是鲁迅作品中常有的叙事模式

魏微小说中有“想象性的故乡”，民风淳朴，世事清明，生活着爷爷奶奶，和亲人们。

《回家》、《异乡》以及《乡村、穷亲戚和爱情》等小说也都有类似于鲁迅小说中的“离去—归来”模式。只是，不同在于，魏微书写了作为回故乡者的窘迫，一位回故乡者所受到的审判，以及一位回乡者被亲缘伦理的质疑和抛弃。这多半缘由故事的主体是女性，声音和叙事视角都是女性。魏微写作《异乡》时可能并未曾想到《故乡》，但这部读者耳熟能详的作品无可逃避地成为了魏微书写的“前文本”，构成了魏微写作的强大传统。某种意义上，《异乡》和《回家》都是对这一经典性文本进行互文式写作，也是后辈作家与前辈作家的一次隔空致敬。这令人想到同为七零后的电影导演贾樟柯的电影。在贾的电影中，他的家乡汾阳是他的主角，籍此，他书写了一个不断变化时代里一个小城的沦落和变迁。魏微的小城也是如此，只是，魏微重新面对小城的方式没有贾樟柯那样直接，那样斑驳和复杂。无论怎样，乡镇中国的灰色现实通过这些邻里如箭的目光获得了放大，外面的世界对这个封闭的小城意味着洪水猛兽了。子慧的异乡感通过父母亲的审问和盘查获得了放大。浪漫意义上的温暖故乡在此刻早已被剥离殆尽。

依我看来，魏微作品故乡系列的意义在于，籍由女性的际遇，我们看到“故乡”在我们眼皮底下发生了何等的巨变，经由一个女人的离去与归来，我们得以见证乡镇中国人际、亲情以及伦理冲突之下的崩坏。

“乡村、穷亲戚和爱情”

除去异乡感，贫穷是魏微小说的另一个关键词，这在《异乡》和《回家》中都有所体现。虽然这两部小说书写的是回家而不得，但事实上，它其实还书写了一个时代的到来。这是一个以鄙视和痛恨贫穷为乐的时代，也是唯金钱为是的时代。魏微对贫穷的认识却卓有不同。她将贫穷视作个人的起点。这在《乡村、穷亲戚和爱情》中可以清晰地认识到。小说也是一次回乡，但这次回乡所获得的体验与反观自身和反观来路有关。“我”的爷爷来自农村，因为闹革命进了城。我也就成了城里人的后代。但节假日时里常常会有亲戚们来送土物产，我的成长过程中，常常会遇到穷亲戚们的上门……奶奶的去世使我有机会来到了乡下。“你没有到过乡野，你也不是乡村子弟的孩子，——假如不是你的爷爷奶奶没有葬在这里，你就很

¹郜元宝：《回乡者·亲情·暧昧年代》，《当代文坛》，2007年5期。

难理解这种感情。它几乎是一触即发的，不需要背景和解释，也没有理由。你只需站在这片土地上，看见活泼、古老的世风，看见一代代在这里生长的子民，你就会觉得，有一种死去的东西在你身上复活了。”“我”，经由给爷爷奶奶上坟，将“我”与土地和“我”与贫穷的关系做了一次梳理，——我是城里人，但也是乡下人，正是如此，我才有了割舍不断的穷亲戚。

这是值得称道的小说，气质纯正，态度端然，它得到了许多研究者的真诚赞扬：

魏微的《乡村、穷亲戚和爱情》是我在2001年所读到的最好的短篇之一。温婉而柔韧的情感线条，满带感情而朴实的语言，理性而欲言又止的人物关系，隐忍的高尚，以及年轻作家少有的节制……这些，共同构成了这篇小说的忧伤面貌。它是我们这个时代少数能令人感动的小说，尤其是在许多作家都热衷于进行身体和欲望叙事的今天，魏微能凭着一种简单、美好并略带古典意味的情感段落来打动读者，的确是让人吃惊的。¹

“我”一瞬间爱上了陈平子——远房的穷亲戚，这是拟想的，更重要的是，建立起与土地血肉不断与贫穷源远流长的关系。“和贫苦人一起生活，忠诚于贫苦。和他们一起生息，最终成为他们中的一分子。这都是我的想像，可是这样的想像让我狂热。”“我看见空旷的原野一片苍茫，这原野曾养育过我的祖父辈，也承载着我死去的亲人。我看见村人们陆陆续续地收工了，他们扛着锄头，走在混沌的天地间；走远了。我微笑着，只有我自己知道，我的心收缩得疼。”魏微对贫穷的态度和这个时代唱了个大反调：谁愿意承认祖上贫穷，谁又愿意和贫穷的人相爱相守？只有成为这个时代的异乡人，只有诚实地面对出身，才可以获得真相。这需要勇气。

《化妆》是魏微一次有勇气的书写。这不是温暖得令人落泪的旅程，而是有关情感、贫穷、困窘的探寻。十年后拥有了律师所的嘉丽，在重新遇到她初恋情人时，开始了一次冒险的“化妆”。嘉丽在旧商店里选购廉价服装，借用桑塔格在《疾病的隐喻》里的话来说，服装，这个从外面装饰身体之物其实是嘉丽对自我之新态度、新认识。不仅仅换了衣服，同时也换了身份——离异的下岗女工。见面后，科长相信了嘉丽外表所代表的一切，并且还想当然地把她归为了靠出卖身体而生存的女人。睡是睡了，但科长不会给她钱，一是在他眼里她是卑微的，二呢，在他看来，钱在很多年前已经给过了。

小说关乎爱情。女主人公嘉丽以一种昔日重来的方式对曾经的情感进行审视。叙述人则用消解物质的方式，慢慢地剥离“爱情”光环——因为化妆过的身份，昔日情感发生了本质的变化，并且，更为可怕的是这一次化妆把以前似乎曾经有过的情份也全都毁了，科长把当年给她的钱当作了这次肉体交换的报酬。小说还关乎贫困。年轻的嘉丽渴望远离贫困，当她富足时，她又渴望再一次趋近贫困，以期获得最纯粹的情感。这对贫困的趋近，直接导致了嘉丽一切不愉快的、晦暗的经历——商业伙伴对面不相识，逃票受到羞辱，白领们对她不屑一顾，在大酒店里受到大厅保安的无情盘问……当然，还有前情人的最终唾弃。

金钱是巨大的怪兽，我们都被它裹挟。嘉丽与情人见面有多种选择，但她选择了其中最为决绝的方法。嘉丽显然是这个世界上自寻痛苦者，她明明可以活得轻松，拥有金钱和社会地位的她完全可以对许多事一笑而过。嘉丽的痛苦令人想到了玲《莎菲女士的日记》。在当年，莎菲痛苦于那个有钱的男人是否值得爱，是否真爱她。她衡量他爱她的标准不是金钱和体面，而是他的思想是否浅薄。而今天，嘉丽的痛苦在于不断地，神经质地用将情人礼物进行估价的方式来判断他是否爱她。恋爱时用礼物价值几何来估价爱情但又不希望情人用此等方式来估价她。分手多年她获得了金钱后，她又要剥离一切，寻找以贫贱面目相见的可能，她渴望那个男人爱一个一贫如洗年华不再的她。——物质时代的嘉丽，纠结，疼痛，不安。

这样的“化妆”相见，好比鸡蛋碰石头，一定会碰得头破血流。嘉丽是偏执的，这是勇敢者也是不识相的人，她获得了真相：贫穷的她被情人鄙视，被所有人鄙视。如果联想到现

¹ 谢有顺：《短篇小说写作的可能性》，《小说评论》，2007年5期。

而今宁愿在宝马里哭而不在自行车后面微笑的择偶宣言就不难发现,《化妆》将爱情与金钱、身体以及岁月之间“目不忍睹”的关系进行了一次重写。

这是独具匠心之作,“《化妆》——贫困、成功、金钱、欲望、爱情,一个短篇竟将所有这些主题浓缩为繁复、尖锐的戏剧,它是如此窄,又是如此宽、如此丰富。”¹——“化妆”是动作,是有着连续性行为的动作,它有如电影里的镜头般慢慢地被接近、定格、放大,直到被凝视。在荒谬而又真实的经历中,生活张着血盆大口吞没了嘉丽的一切幻想,钱,金钱,让她在他们面前出丑,也让他们在她面前出丑。如果没有物质的装饰,嘉丽在这个世界获得的这一切,尊严、尊重、爱情,都会全部失去——被物质吞没的生活,变得如此苍白、不堪一击。“化妆”是一个有意味的象征、一个深度揭示。它早已不仅仅是衣饰的化妆,更是身份的错位,它应该被理解为两个名叫嘉丽的女人因身份不同而导致的相反的际遇,她们互为他人,又互为异己。——魏微将这个时代人与人之间最本质最势利的关系通过一个女性的情感际遇表达了出来。

性、女性、性别

《化妆》不只书写性,但关于性与金钱,身体与金钱的关系却无处不在。魏微小说的别有气质之处在于她笔底的性不只是性,身体不只是身体,女性书写也不只是女性书写。当嘉丽以贫穷的衣着叙述着她的经历:下岗、离异时,科长的怜悯中分明开始有了鄙夷,甚至怀疑她以一种最廉价的方式赚取生活下去的资本。科长的猜测和想象击垮了嘉丽,也足以令每一个在困窘中的女性倍觉绝望。这样的际遇,在《异乡》中也有。房东担心她是“那种”女人。母亲把她的衣柜打开以寻求可疑的迹象——子慧被误读、想象、猜忌、鄙视。

嘉丽说出下岗女工身份后,为什么科长立刻想到这个女人的生活靠的是廉价的肉体交易呢?为什么子慧到了外地便被人猜疑过另一种生活?不在于现实中这些外地女青年和下岗女工是否真的是这种职业,问题在于她们“可以”被很多人轻蔑这个事实。这样的想象也影响了女性们的自我想象——贫困时期的嘉丽在与科长幽会时多次想到自己可能的商品处境,无意识地把科长给不给钱,给多少钱在内心进行一次比较,她甚至不敢用科长给她的三百块钱,因为在嘉丽眼里,钱一旦被使用,感情就变了味道。“异乡”,是现代人的无家可归感,是现代人面对物欲世界的无可奈何,不也是女性面临着被商品化的想象无处逃遁的心境吗?在这个以财富和地位为评判标准的物质世界里,离异的下岗女工,外地的女青年——那些被主流排斥在外的边缘群体们,不是异乡人又是什么?

“嘉丽扶着栏杆站着,天桥底下已是车来车往,她出神地看着它们,把身子垂下去,只是看着他们。”这是一切都结束之后的嘉丽。化妆的她再一次被路人们的眼神所打败时,风在小说的结尾吹来。那是有关愤怒、悲伤以及绝望的风。子慧在被误解后也有从楼上跳下去的冲动,但她们最终是不会跳下去的,内心的挣扎只会在那瞬间产生——大部分女人都不是刚烈的,反抗的,她们只是普通的一群,她们除了以敏感、柔软的内心感知到来自外在的威胁与排斥之外,她们还会回复到原来的生活中去。

关于性的书写,魏微有无师自通的本领——她书写性不煞有介事,而是举重若轻。一如《在明孝陵乘凉》。小说写的是一个女孩子的成长,这样的成长当然和男人以及初潮有关。这一切不过是日常的性罢了。但魏微却写得神秘和辽远,她将一种日常的性和作为重大事件的性巧妙地结合在了一起:三个小伙伴的一切都发生在明孝陵里,而那里,躺着的是千百年前的帝王和后妃,以及不为我们所知的性与高潮。帝王当年也有着同样的“第一次”,性以及快感。明孝陵的久远和小芙与百合刹那间的成长就这样巧妙地共同存在于一个空间和文本中,这样对性的认识,显示了魏微在最初开始写作时与众不同的性观念。——相比于传说中

¹ 李敬泽:《向短篇小说致敬》,《为文学申辩》,作家出版社,2009年1月。

的皇帝与后妃，平凡人的性才是她所关注的。这潜在地表明魏微的性是存在于民间的自由立场里的。《大老郑的女人》中非良非娼的女性是令人感兴趣的，她用身体安慰那个男人，这样的性在社会中是不被承认和接纳的，但这样的性却有着强大的生命力，它让人想到沈从文的《丈夫》。凡夫俗子的性，穷苦人的性和快乐——与那种尖叫的女性身体相比，魏微小说人物的性正大自在，具有极强的生命力。

性的压抑是生命力的压抑，魏微小说中有一群人是为此而困扰的。比如储小宝，比如杨婶。这是一群敏感的人，他们很容易听到内心的声音。尽管魏微讲述的并不只是女性的性，但不得不承认，关于女性她的体察与认识更为锐利。如果将《回家》，《异乡》，《一个人的微湖闸》以及《一个年龄的性意识》归在一起，魏微书写的是女性的身体，以及女性身体的际遇并不过分。魏微没有躲蔽自己的女性身份，她的大部分小说是从女性以及女童视角出发进而抵达隐秘的书写。

李丹梦在魏微论里颇为有力地分析地魏微作品的女性主义意识。尤其提到了魏微小说的“父亲”情结。关于这方面，我与她有某些共识。“父亲”体现在魏微小说《寻父记》和《父亲来访》两篇小说中。比如《父亲来访》。“父亲”的目光、“父亲”的肯定和否定对于人物和叙事人而言都是如此地重要。“父亲”可能还意味着一种传统，一种习惯，一种行为方式和行事风格。“父亲”常常说要来，但终不能成行。原因是如此地多。但每个原因在今天的我们看来是如此地不能理解，但在那个时代却又有着无比的合理性。“父亲”终究不能到来在于“父亲”的惯性，那种生活方式的执迷，这导致他走出家乡的艰难。小说家不断地叙说着“来访”以及与之相伴随的企望和期待，有点儿象等待戈多的意味，具有某种显在的象征性。一种难以挣脱的惯性控制住了他，而他从未曾想逃脱。女儿也意味着别一种价值观和判断吧，甚至是另一种行为与生活方式，是自“父亲”身体而来又背离“父亲”的那一种。她对于“父亲”的态度是如此地矛盾，敬畏，但又不能理解。她恼火又向往。“父亲”成为了她的阴影，她渴望与“父亲”相遇，又是如此地渴望逃离。有如她惯性地向往着以往的生活，但又惯性地躲蔽与背离一样。看起来叛逆实则保守，看起来保守，但内心又常常有尖叫声传来。这是尴尬的所在，模糊不清，暧昧不清，魏微小说典型地书写了这样一代人的感受和处境，但恐怕也是许许多多今日中国人的感受吧？

不过，魏微小说的另一种气息不应因“父亲”情结而遮蔽。她书写了姐妹情谊，她将“父亲缺席”之后的生活写得生气勃勃，有力量。《家道》里的母女是边缘人，是家道中落之人，她写了从生活中坠落谷底的母女的世俗和坚忍，以及由她们的视角望去的这世间百态，人世炎凉。《姊妹》也一样。她将一种女性生存状态抽象化和象征化，写了女性与男性关系的另一种可能。尽管这可能是女性主义的，但却不一定归于身体写作，也许她只是在书写一种女性情谊，一种你中有我我中有你，一种既爱又恨相谐相守的关系。而这种关系可能并不是以身体的靠近或疏离为终点，亦并不以之为起点。

魏微的性别意识殊为强烈和敏感，是作为艺术工作者的天赋使然。这不仅仅表现在《一个年龄的性意识》中的痛感把握，也包括她的另一部小说《乔治和一本书》。乔治房间里有很多书，他常常在女人面前拿来英文版的《生命中不能承受之轻》。“乔治轻轻念上一段。他的英语发音异常准确，鼻音很重，像个地道的英国绅士。”“现在托马斯的情人向托马斯的妻子发现托马斯的命令，两个女人被同一个有魔力的字联系在了一起……服从一个陌生人的指令，这本身就是一种疯狂。”接下来，乔治道：“现在该我说了。脱！”他说的是中国话，温和而坚定，甚至带有权威的口气。他从佳妮的眼里看到了特丽莎崇拜的神情。这神情，从他屋里穿过的每个女人都有。——乔治做爱前喜欢朗诵《生命中不能承受之轻》的一段话，这成为他性生活中的重要步骤，是不可或缺的前戏。他纯正的英语和纯正的西方性观念完全掠夺了那个时期的女孩子，她们不假思索地与他上床，仿佛在跟现代化的生活做爱/接轨一样。

这是线条并不复杂但又颇有意蕴的作品。魏微将一个伪西方人来到中国大陆后的艳遇写

得别有意味，变成了一种象征，一种时代的症候。魏微的叙事语调依然是娓娓道来，但分明带有某种戏谑的表情。这种表情在魏微小说中并不常见，它很宝贵，因为这种戏谑不轻率，充满智性。乔治最终遇到挫折。——因为没有朗诵英文版《生命中不能承受之轻》做前戏，乔治在征服女人的战役中“异常孱弱”，在性爱中失败了。连同表情，腔调，声音，台词。当所有的外在光环都已褪去，当乔治只还原为一个自然属性的男人时，他失去了他的最基本能力。这是一次卓有意味的失去。这是一次卓有意味的失败。当假洋鬼子还原为一个人时，他失去了他的征服能力。他不能再征服他人。他只有带着他的满嘴的洋文和名词，以及由此而产生的一种莫名其妙的虚弱光环才能所向披靡！写这部小说时魏微只是个初出道的写作者，但其中对于那个“以西方为是”的年代内核把握却令人印象深刻。魏微藉由一个人的性，书写了一个时代的虚弱。

就普遍性而言，上面提到的《父亲来访》也有。“父亲”来访意味着一种旧有方式的不断地瓦解，而这并不能用市场经济的到来解释一切，还包括交通方式的转变，比如火车的提速会不会改变“父亲”来访的方式呢？如果说“父亲”来访在当时只意味着一种生活方式和价值判断困扰着叙述人的话，今天看来，“父亲”是否来访还意味着一个时代的现代化速度。在一个不断提速的时代里，“父亲”的来访还会那么难么？“父亲”来访固然书写了对一种生活观念的困守，但事实上恐怕也书写了一种生活方式以及出行方式客观上对一个人的禁锢。

魏微不是通常意义上的女性写作者，她的写作并不以狭隘的“尖叫”“女性身体”为写作宗旨。事实上，在最初，她就与拿身体当旗号的女性写作保持了严格意义上的区别。魏微的写作是将一种社会性别意义上的写作有力地推动了一步。她书写了青年女性，那些流动在社会里的青年女性生存的困窘和不安，她书写了贫苦女性注定需要面对的种种尴尬，她关注这个社会上“被窥视的身体”和“被金钱化的身体”，她将社会给予女性的严苛和责难给予了深刻关注和深切书写。尽管她并没有大张旗鼓地标榜什么，但这样的书写远比那些标榜更为有力和痛切。因而，魏微的小说尽管书写的一个个体女性的回乡际遇，一个个体女性的书写际遇，但这些小说分明具有隐喻的色彩，具有某种普泛意义。

“我喜欢把一切东西与时代挂钩，找个体后面那博大精深的背景和底子。个人是渺小单薄的，时代是气壮山河的，我们得有点依靠。”这是魏微在《一个年龄的性意识》里的一段话。在这段话中，包含了一个书写者对个人与时代的思索。她在当时也许是懵懂的，但她后来的写作表明，她在努力地表达她个人之于时代的思索。——魏微小说以一个青年女性的视角切入了一个时代，切入这个时代给予贫穷者，异乡人切肤的疼痛和困扰，并以一种细节的放大和描摹方式，使这种疼痛和困扰变成了某种普遍性。

余论：阳台上的观看美学

魏微说话方式独特。不是嘈嘈切切错杂谈，她舒缓，沧桑，不疾不徐。这独有的女性叙述声音是迷人的，容易让人想到写随笔时的张爱玲。想到《呼兰河传》时的萧红。或者想到写《我的自传》时的沈从文。但也不一样，它清明端静，独属于魏微而非别的什么人。现代白话文的方式成就了她的写作，使她成为经典的致敬者，在“先锋”过后回去寻找到了自己的路。——魏微不是与时俱进的人，她的写作也从不寻找轰动且耸人听闻的方式，所以成为大众作家的可能性并不很大。她和她笔下的人物一样，坚固执迷，忧伤敏感。这个人眷恋亲情，眷恋故土和小城，那么在意亲人的看法，父亲或母亲的一个眼神。这使她注定不可能成为那种“革命”作家，不具有通常意义上的“先锋”，但她孤独的生活理念反而在某种程度上成为了“一个人的”视角和景观。

小说家很喜欢在阳台上看世界：

我们站在阳台上看风景。我们看见了阳光，以及阳光里的粉尘，邻居的衣衫在风中飘舞。小街的拐角传来卖茶叶蛋的吆喝声……我对女友说，我发觉自己是热爱生活的，它对我们有蛊惑力。我轻轻而羞赧地说着这些，发觉眼泪汪在眼里。（<http://www.aisixiang.com>）

我每天都站在这阳台上看风景，其实我看见的是人。隔着一层层空气、灰尘、阳光和风，我看见了人的生活。我和他们一样生活在市井里，感觉到生活的一点点快乐、辛酸和悲哀……然而我只是看着他们。有一天，我突然醒了，大大地吃了一惊。原来多年来我就是这么生活着的，站在阳台上，那么冷静、漠然。我甚至因此而感激南京，它和我一样不很“热烈”，然而具有感知力，常常感到悲哀。

阳台上的观看者，旧日小城故事的忆者，是魏微小说叙事人的典型形象。而在她的小说中，也有着“倚着栏杆，心情很明净”的画面。站在哪里看，是一个小说家进入世界的视角——尽管魏微常常将她的小说人物置于“此在”，但大多数时候她是在彼岸的，或者是时光上的彼岸，或者是地点里的他乡。这形成了一种独有的在阳台上观看的美学。有时候，为了使自己所见更为精微，这个在阳台上的人恐怕还使用了“望远镜”吧？这样视角与叙事方式使《大老郑的女人》，《使一个年龄的性意识》、《一个人的微湖闸》具有了一种典雅的美。也使《姊妹》和《家道》独有沧桑之意，要知道，这样的美学视角和叙事手段对魏微是多么地重要，它是魏微的宝藏，她对此驾轻就熟。

这样的美学或许已然变成了束缚。《李生记》有瑕疵。写到生活困顿的李生最后如何走上了楼顶结束生命时，魏微的望远镜似乎不能再精准和明晰，她的调焦出现了问题，尽管我能深切了解她渴望认识和记下这个时代无数李生们的运命。而新近发表的《沿河村纪事》亦是如此。魏微有着不断改变自己的努力并践行着，在这部迥异于她其它作品风格的小说中，她摒弃了原有的叙事和熟悉的书写腔调，给人以陌生，但那个匆匆在村中调查的研究生叙述人并不足以支撑这部小说，——在这部小说中，魏微显然渴望重新书写当下的村庄，以及它们从前和未来的路，但她的“阳台上的观看美学”并没有在这篇小说中发挥出光泽。

说到底，阳台之外的“他们”毕竟并不只是我们的风景，还是血肉相连的兄弟姐妹。“我会走过许多城市，这是真的，我可能会在一些城市生活下来，租上一间有阳台的房子，临街，可以看得见风景（人的生活）。我可能会结交一些市民阶层的朋友……”或许多年前她就意识到要离开了自己的阳台，回到土地上，回到了人群中来，回到了当下与此在，也一直践行。那么，或许也并不是阳台上的美学制约了魏微，而只是，魏微式书写方式重新出发时还没有寻到最佳的与写作内容相谐的结合点？

2010年5月——9月，天津

原载于《文艺争鸣》2010年12期

刹那即永远 ——纪念萧红百年

张莉

一

我猜，萧军第一次见到萧红的时候，内心一定很纠缠。眼前这个女子，穿着一双变了形的鞋子，站在霉气冲天的昏暗房间里。她正值怀孕临盆，一张暗淡的脸，披散着的头发中有缕缕的白发。桌子上是用纸盖着的半碗高粱米饭，屋子里散乱的是她的画，她的字，她的诗，——她年轻、处境悲惨，但富有才华，光看那擎举着信纸的纤细手指、手里攥着的一寸长的紫色铅笔头，就晓得这是一位拥有怎样一颗文学之心的姑娘了。

那是一九三二年。文学青年萧军受人之托，探看一位给报纸写信求助的女作者。曾感叹命运比青杏还酸的张乃莹遇到了一位具有“英雄”情结的年轻人，如同蛹终归要蜕变成蝴蝶，她后来成为悄吟、萧红。

萧军和萧红是少有的文学伙伴，尽管他们后来分手各自成家，但在文学史上他们依然被人习惯称为“二萧”。相爱的日子纵然有笑声，但更多的是生活的困窘，没有钱，没有吃的，象足了“受冻受饿的犬”。她的生活中密布寒冷。“我的衣襟被风拍着作响，我冷了，我孤孤独独的好象站在无人的山顶。每家的楼顶的白霜，一刻不是银片了，而是些雪花、冰花，或是什么更严寒的东西在吸我，像全身浴在冰水里一般。”（萧红《商市街》）萧红有她特别的书写习惯，她喜欢用逗号、顿号和短句子，读起来并不顺畅和流利。光影斑驳，逻辑也是奇怪的。“有了木样，还没有米，等什么？越等越饿。他教完武术，又跑出去借钱，等他借了钱买了一大块厚饼回来，木样又只剩下了一块。这可怎么办？晚饭又不能吃。对着这一块木样，又爱它，又恨它，又可惜它。”（萧红《商市街》）她用字准确，有冷冷的刀锋，这使得她的文字坚固、结实，也许正是抓住了生活中那些细小和持久的东西，她写个人生活的散文集《商市街》才令人念念不忘。

没有人象萧红这样，可以把饥饿写得这样直接而形象，一点儿都没有遮拦，——饥饿的人浑身发软，肚子会响，她害怕它响，所以用被子来遮住，但依然是饥声四起，可是，外面的“大列巴”到底是别人的：“我拿什么来喂肚子呢？桌子可以吃吗？草褥子可以吃吗？”她的文字天真而富有活力，写饥饿和寒冷，但又不是自怜的，她乐天知命。说到底，饥饿不属于她一个人，寒冷不是，哀哭也不是：“墙根，转角，都发现着哀哭，老头子，孩子，母亲们……哀哭着的是永久被人间遗弃的人们！”（萧红《商市街》）她看着他们，表情并不是丰富的，但内心却有巨大的激情。

这让人想到《生死场》中她的目光。“一只山羊在大道边啮嚼榆树的根端。”这是开头。这简直不是写，而是画，是用浓重的颜色涂抹，看起来没有什么章法。她似乎在寻找她面对故乡的最佳书写位置和角度。《生死场》要求读者和她站在一起，顺着她的肩部，和她同一个高度注视“他们”。那不是我们常识经验里的村庄，并不是风和日丽，其乐融融：山羊睡在荫中；罗圈腿孩子钻入高粱群；老王婆象猫头鹰一样述说着她无穷的命运；有两个青年男女相遇了，“他的大手故意一般地捉紧另一块肉体，想要吞食那块肉体，想要破坏那块热的肉。”《生死场》写的是麦场、菜圃、羊群、荒山、野合的人与偷欢的动物、生产的女人和病死的孩子。没有主角，没有跌宕起伏环环相扣的情节，每一章节都是一幅独立的图片，实在有悖于我们对“好小说”的理解。《生死场》带来的陌生感是巨大的，甚至鲁迅夸奖这部小

说时也做了保留。然而，真奇怪，虽说是每一章和每一章之间没有必然的联系，但把这一张张色彩浓重的图片连接在一起时，整部小说就变得卓而不凡、闪闪发光：“在乡村，人和动物一起忙着生，忙着死。”

这是立足于“生死场”/村庄内部的书写，萧红仿佛对外界更复杂和更宏大的事情一无所知。而且，这个村庄里的色彩也太暗淡了，读者一时无法适应和辨析，所以，读者们感受到了小说的不同寻常，但却只能将其中人物命名为“蚊子似的人们”（胡风语）。可是，恐怕也正是在此处，萧红的才华才显现出来。她有身在其中的敏锐触觉。在别人看来面容并不清晰的农夫农妇在她那里各有气质。她辨别得出哪个是二里半老婆的气味，能体会老王婆的心事，金枝的恐惧，月英的绝望。萧红熟悉幽暗乡村里的一切，她象那些黑暗中生存的小动物一样，有强烈的探知黑暗和琐屑的能力，在那些混沌的场景中她能迅速捕捉到最细小部分，并把这些细小部分带到光亮处，使它们变得有意味。在黑暗场景中的捕捉太令人兴奋和着迷了，这使得年轻的她有些急迫。急迫使《生死场》“力透纸背”，有凛然之气；急迫也使这部小说的语言变得浓烈、粗砺。小说还需要更精细的打磨，——萧红那时不懂得均衡地用力，表达的渴望淹没了她对完美的追求。真的，在这块土地上，年轻的萧红有那么多的记忆要书写，它们是她的无尽珍宝。那岂止是她的珍宝，简直是现代中国文学的珍宝！在余下的岁月中，她将不停地书写她的故乡，籍此建立自己的文学世界。可是，此时的萧红显然并不洞悉一切，她只是迫切地用寥寥几笔勾勒出“这一个”农夫、“这一个”农妇、“这一个”故乡，天地混沌，生死混沌，人畜混沌。

《生死场》里的萧红是“忍心”的。那是不合常理的、是让有洁癖者避过头去的书写。美丽女人月英瘫痪后象个鬼，她的白眼珠完全变绿，她的头发烧焦了似的，紧贴住头皮，她的腿像一双白色的竹竿平行着伸在前面，头在身子仿佛是一个灯笼挂在杆头。月英的臀部被排泄物淹浸了，腐烂了，小虫在那里蠕行，被男人厌弃的身体已然成为小虫们的洞穴。青年女子金枝因为男人成业而恐惧夜晚的来临，但是，那痛苦分明又追着某种欢乐；乡村女人的生产和死亡是卑贱的：“光着身子的女人象一条鱼一样趴在那里……女人忽然苦痛得脸色灰白，脸色转黄，全家人不能安定。为她开始预备葬衣，在恐怖的烛光里四下翻寻衣裳，”“受罪的女人，身边若有洞，她将跳下去！身边若有毒药，她将吞下去。她仇视着一切，窗台要被她踢翻。她愿意把自己的腿弄断，宛如进了蒸笼，全身将被热力所撕碎一般呀！”生育的疼痛和恐惧无异于女人的灾难，弥漫上空的传染病则使人们生活在地狱里：“二里半的婆子把孩子送到乱坟岗子上去了，她看到有的孩子头发蒙着脸，被野狗拖断了四肢。”“野狗在远的地方嚼着碎骨发响。狗感到满足，狗不再为着追求食物而疯狂，也不再猎取活人。”（萧红《生死场》）

……

《生死场》里有许多惊世骇俗的身体书写。这令人想到，年轻的萧红面对身体的态度是矛盾和惊惶的。她是对疼痛敏感之人，但也是这个人，在文字中又可以如此直视那困扰其一生的伤口、鲜血、哀嚎以及屈辱。她写女人生产时的种种不堪，写人身体的丑怪，写患病女人身体的肮脏，性爱被降格为“交配”。这看起来一点儿都不象有“教养”的女人干的事，——有教养的女人是温婉和柔和的，可是萧红不是，她的色彩是硬的，是浓烈的而不是素雅的；有教养的女作家想到自己的书写会导致别人怪异的目光和奇怪的流言便会羞怯地停下笔，可是萧红不，她并不因为自己天生女人就要躲闪着什么；相反，她象个接生婆一样注视着女人们的分娩，看着那作为负累的女人身体撑大、变形、毁灭。某种程度上，那个恐惧疼痛的人是无畏的，她要做那个世界“唯一的报信人”。

在民族危亡的时刻，为什么要书写女人生产的种种劫难，为什么要写怀孕女人身体的丑怪和羞耻，为什么要写乱坟岗子死去的孩子？在呼唤民族大义的时刻，为什么要写蒙昧，要写死的苦、活的难，写死的没有尊严、活得象猪和狗？

也许，萧红并不一定象刘禾分析的，立意书写“女性与民族国家话语”之间的复杂纠缠，至少应该没有那么清晰。萧红依靠的是她作为作家的本能。她不放过任何她生活中瞬间划过的“中间地带”，——萧红本能地了解到艺术家的义务就是将习焉不察的容易被嘹亮口号所忽略的东西打捞起来。

作为离乡背井者，尽管她比任何人都渴望收回失地，但她只能写她“小心眼儿”感知到的那个世界。当躺在身边的萧军憧憬着打回东北老家后的美好景象，重新做土地的主人、带她去赶集、带她去吃羊肉时，——萧红想到了对她更为现实的问题。因为她被父亲开除了族籍，她永远不能进入家谱。所以，她的问题便不仅仅是回去，还有回去就真的能回家以及真的被接受和接纳的问题。“你们家对于外来的所谓‘媳妇’也一样吗？”“买驴子的买驴子，吃咸盐豆的吃咸盐豆，而我呢？坐在驴子上，所去的仍是生疏的地方，我停着的仍然是别人的故乡。”（萧红《失眠之夜》）故乡的土地，对女人萧红与男人萧军来说并不一样，在没有成为“日本的”之前，家在她那里已经没有了。女人比她的男人要迟疑许多，因为她遭受的是另一层压迫，——家本不在，何以回去？

正如葛浩文先生所说，《生死场》写的是“当时的女性如何间接的经历战争”，写的是作为疏离者的萧红的故乡经验。那里有浓得化不开的焦灼、不安，象闷罐子一样透不来气。男人们因为抗战获得了男人的尊严，可是，于《生死场》中进城做了洗衣妇的金枝而言，日本鬼子可以把她抓来羞辱，要求缝裤子的中国男人把门一关照样可以“侵入”。这就是萧红感知到的世界。她写下的是她的困惑：那被生育和怀孕折磨的女人们，那些村夫村妇们如蚊子般的死与生，一切都将会因为战争的结束而发生变化吗？也许这些困惑令人一时无法理解，但我们不能因为不理解就有意视而不见，——读者们得静下心来，和这个姑娘站在一起，和她一起反抗某种遮蔽。

想一想这个女人写作的年代吧，东北沦亡，举国悲愤。尽管她愿意以书写故乡的方式表达自己的思念和愤怒，但她依然有自己的理解力。作为作家，萧红的宝贵在于面对她的困惑和犹疑并不躲闪，《生死场》忠直无欺地表现了她的所见，即使有人批评她立场不坚定，写作没有套路也在所不惜。这也是小说《生死场》和田沁鑫话剧《生死场》的不同：尽管田沁鑫的话剧里有金枝在生产中被捂住了嘴，失声失语而陷入死寂的场景，有金枝柔肠寸断地亲眼看着自己的孩子被摔死的巨大痛苦，但在雄浑的音乐中，田沁鑫还是会让她的主人公将高昂的不当亡国奴的口号变成台下观众的催泪弹。萧红不。她绝不自我规训和自我审查以使自己更符合大多数人的审美口味。萧红有她自己的美学观，她书写的不只是那时那刻的村庄，还是一个时间长河里静止不动的村庄，她有自己的整体观。

这是多么超拔不俗的整体观！《生死场》里纵然有许多人，二里半，老王婆，老赵三，月英，金枝，成业，纵然他们令人印象深刻，但萧红依然意不在此，她不是为了写个人，她书写的是整体，一个人类的整体。她将人畜不分天地不仁的生活命名为“生死场”，这是女人生和死的场域，是人的生和死的场域，也是一个古老民族的或生或死的场域。《生死场》里的每一个人和景色都是具象的，但当它们集体呈现时便具有了某种抽象的力量，萧红也由此命名了自己眼中的历史：当我们说起《生死场》马上会想到轮回和混沌；当我们说到《生死场》里民族的濒死时即刻会触到它的恒长。

《生死场》中的萧红只是懵懂的书写者，但正是懵懂和对懵懂的深切体察使萧红成为了“越轨”的勇者。自《生死场》开始，她在建设一种异乎寻常的美，那是“风悲日曛”之美，那是“群山纠纷”之美。

二

“越轨的笔致”是鲁迅对《生死场》的评价，今天读来更象是对萧红写作追求的预言。——萧红的文字表明，她身上流淌的是不安稳的血。一拿起笔，便意味着这个女人要破坏即

有“规则”了，即使是在书写被称为“民族魂”的鲁迅时也不例外。

“鲁迅是死了吗？”一九三六年的萧红走在东京的大街上时，看到报纸新闻中死和鲁迅的名字联在了一起，一下子蒙了。“我已经打开了房东的格子门，可是我无论如何也走不进来，我气恼着：我怎么忽然变大了？”（萧红《在东京》）茫然、凄惶、无助，她不能相信这个事实，觉得她的天要塌了。《在东京》是萧红第一次面对鲁迅的去世，她没有写她对鲁迅的思念，她只写眼中的这个世界，荒诞、不真实、令人绝望：隔壁的老太婆；房东的孩子送来糕点；教员们在讲鲁迅的文章；一个女人抱着一个举着小旗的很胖的孩子……萧红不敢确证这死讯的真实，她大张着眼睛看着鲁迅消失的世界，语无伦次。

这是导师的离去，这是文学世界引渡人的消失，他那么关心她，和她有天然的亲切感，与这位中国现代文学之父的相识给予了萧红迅速成长的力量和营养，他对她至关重要。也许在当时的相处中她并未强烈感受到这一点，但当他离去时，萧红突然意识到世界空了，“和珍宝一样得来的友情，一旦失掉了，那刺痛就更甚于失掉了珍宝。”

她想念他，“现在他已经离开我们五天了，不知现在他睡到哪里去了。”失去导师的悲伤无法消减，她从东京回到上海立刻去拜谒他的墓地，写下这首《拜墓诗》：“我就在你的墓边竖了一株小小的花草/但，并不是用以招吊你的亡魂/只说一声：久违。”这远远不够，后来她又写了《鲁迅先生记》，并不理想；她和许广平商量想办一个刊物《鲁迅》，想让鲁迅的精神活下去，刊物也没有能办成。可是，我们的萧红怎能就此罢手？她必须回忆他，她必须写下心中的导师，她必须记下“这一个”鲁迅先生：

鲁迅先生的笑声是明朗的，是从心里的欢喜。若有人说了什么可笑的话，鲁迅先生笑得连烟卷都拿不住了，常常是笑得咳嗽起来。

起笔即是真率。起笔即是天然。起笔即是深情。怀念的文章写得如此生动，跳脱，灵性，别具一格，也就是常出入鲁迅先生家的“红姑娘”可以做到如此。回想往事，她曾兴奋地冲到先生的房间报告：“出太阳了！出太阳了！”带来一片笑声。尽管引人大笑和令人心酸的一切都变成了往事，但它们并没有随时光和逝者一起流走，它们在萧红的记忆里贮存着、发酵着，她不断地回想、反刍，直至它们散发出令人惊讶的美和气质。

萧红的回忆使我们不得不重新看她，看她和鲁迅之间的这一场相识：鲁迅先生走路很轻捷；鲁迅先生不大注意人的衣裳；鲁迅先生就在躺椅上看着我；鲁迅先生在北平教书时，从不发脾气；鲁迅先生很喜欢北方饭；鲁迅先生不戴手套，不围围巾，冬天穿着黑石蓝的棉布袍子，头上戴着灰色毡帽，脚穿黑帆布胶皮底鞋；鲁迅先生坐在那和一个乡下的安静老人一样；鲁迅先生吃的是清茶，其余不吃别的饮料；鲁迅先生住的是大陆新村九号；鲁迅先生的书架；鲁迅先生的客厅；鲁迅先生的书桌；鲁迅先生寄书时喜欢码得齐齐的；鲁迅先生新剪了头发；鲁迅先生又咳嗽了；鲁迅先生一夜未眠……

通篇都是鲁迅先生，满纸都是鲁迅先生，萧红姑娘象着了魔。鲁迅生活中的所有琐屑，他家的居住陈设，许广平的忙碌，海婴的顽皮，她把回忆写得如此细微，如此逼真，如此美好，如此光明正大，——只有萧红写她的鲁迅先生时才可以做到如此，只有彼此坦诚相知亲切相待的人才可以做到如此。

那张画，鲁迅先生未生病时，和许多画一道拿给大家看过的，小得和纸烟包里抽出来的那画片差不多。那上边画着一个穿大长裙子飞着头发的女人在大风里边跑，在她旁边的地面上还有小小的红玫瑰花的花朵。

记得是一张苏联某画家着色的木刻。

鲁迅先生有很多画，为什么只选了这张放在枕边？

她写得多么好，——情深意浓，但行文欢然，她未曾渲染过一句自己的深切想念，但这想念却如空气般浸在文字的肌理。面对已然消失的那个人，用文字思念是不是最笨？读着这生机盎然的回忆，读者无法不体会到书写者内心的“痴心妄想”，——她想用这样的方式消

除自己的悲伤，而更大的野心也许是她希望籍助文字让那个消失的人重新回来，让他的音容笑貌聚拢来，她渴望他鲜明地活着，活着，活着。

死心眼的拗脾气的姑娘，她终于做到了。《回忆鲁迅先生》写得别有生命，别有神情，别有温暖，别有柔软，别有光泽。萧红写了整整三十页的回忆鲁迅先生！她写得不易，写得艰难，写得痛楚，——他被肺结核折磨的痛苦，她有；他和受苦人民一起受苦，她在受；他一直以来体会的“异者的孤独”，她在体验。发表这个回忆时，鲁迅已经去世两年多了，这些字是不是在萧红脑海里已经储存了两年？萧红写得坦然、亲近，全心全意，她居然能用最普通最平实最简单的手法将一个逝者写得如此生气勃勃：她书写了有音容笑貌的鲁迅，一个多重身份的人——父亲，丈夫，朋友，导师，男人，老人。

尽管读者们后来发现，鲁迅在萧红文章中某些地方“竟以脾气坏、固执而又刻薄的形象出现”（葛浩文《萧红评传》），但是，这恐怕也正是萧红回忆的魅力，她不是在写光环下的伟大人物，而只是在写一个生活中可亲可感的人。在萧红天真而富有活力的文字世界中，永远不会因为某个写作目的而遗失我们生命中那些“灰色地带”、那些被刺目的光环所忽略的“活生生”，因此，在无数的回忆与缅怀里，只有萧红，写出了“这一个”鲁迅和鲁迅一家；只有萧红，写出了立体的而不是扁平的鲁迅；七十年来，她的回忆一枝独秀，为无数人诵读和感怀，她使历史长河中刹那的鲁迅变成了我们面前永远鲜活的那个人。

三

照片里的萧红令人难忘。年轻时代的她嘴里顽皮地叼着一支烟斗，身边有着同样年轻的萧军。她有民国女人独有的美丽，但也并不特别美。脸有些硬度，表情有悲苦和柔顺之色，但又深藏叛逆气息，还有一些宝贵的孩子气。从二十岁到三十岁，写作十年使萧红的面容和表情有了非常大的变化，羞怯和青涩慢慢褪去，她越来越成熟，眼神变得坚定，尤其是她在西安的那张照片。尽管人们为她没有去延安而深深遗憾，但也正是在那张照片上，我们看到她的脸上闪现出了明媚的笑容，短发衬着大眼睛，那是越来越有主见的面孔，是一种大释放后的轻松，是对个人执拗的彻底坚持。在她去世之后，女友们都回忆说她讲一口好听的东北话，喜欢抽烟，既温柔又爽朗，许广平还说起她是天真无邪的姑娘，笑声里有些神经质。

当然，她们都提到萧红脸上弥漫的忧愁，提到她那曾被拳头打得青紫的脸，欲言又止的眼神，以及下身流血的妇科病症。二萧是文学夫妻，但未必性格相宜。萧军在萧红去世多年后说到她身上“妻性”的缺失，说到他对她作品的认识，——这让人意识到他们之间有太多的不合适，性情的、文学理念的、恐怕还有身体上的。萧军是练武之人，他是健壮的，而萧红年纪轻轻就有生产后孩子夭亡的惨痛经历，一生都为头痛、失眠以及妇科病所苦。有这样身体条件的萧红，注定在情感上优柔寡断，反反复复。这个从小缺失家庭之爱的姑娘，一辈子都在寻找象大地一样的包容；而那些和她亲近的人：鲁迅、许广平、茅盾、柳亚子，也都是她的长辈们。

这样一位女性，即使现实中可以获得片刻安稳，内心也总是会惊涛拍岸。不过，虽说生活中有那么多的不如意，写作中却换了一个人。她的小说里几乎从不提自己身上的不幸，她绝不通过舔吮自己的伤口来感动他人。——很多小说家常常用“真实材料”写自己，起初，也许这些材料看起来是坚固的，但很快它们就会挥发和风化，变成泡沫和垃圾，不值一提。萧红绝不是这种作家。她绝不将自己的不快和疼痛放大并咀嚼。相反，她对他人的快乐和不幸念念不忘并抱有深深的同情和理解。所以，一拿起笔，她身上的一切负累都神奇地消失了。

《呼兰河传》写得澄明，辽远，清澈。

花开了，就象花睡醒了似的。鸟飞了，就象鸟上天似的。虫子叫了，就象虫子在说话似的。一切都活了。都有无限的本领，要做什么，就做什么。要怎么样就怎么样。都是自由的。

倭瓜愿意爬上架就爬上架，愿意爬上房就爬上房。黄瓜愿意开一个谎花，就开一个谎花，愿意结一个黄瓜就结一个黄瓜。若都不愿意，就是一个黄瓜也不结，一朵花也不开，也没有人问它。玉米愿意长多高就长多高，它若愿意长上天去，也没有人管。蝴蝶随意的飞，一会从墙头上飞来一对黄蝴蝶，一会又从墙头上飞走了一个白蝴蝶。它们是从谁家来的，又飞到谁家去？太阳也不知道这个。

只是天空蓝悠悠的，又高又远。

可是白云一来了的时候，那大团的白云，好像洒了花的白银似的，从祖父的头上经过，好像要压到了祖父的草帽那么低。

我玩累了，就在房子底下找个阴凉的地方睡着了。不用枕头，不用席子，就把草帽遮在脸上睡了。

萧红发明了一种透视世界的方法。透过后花园，借助于童真无欺的女孩视线，她写出了人世存在的“普遍性”。那是什么样的普遍性呢，在《生死场》里是天地不分，生死无常；在《呼兰河传》里则是人与自然唇齿相依、万物皆有灵性、万物自在生长。萧红透过回到童年的方式寻找到了我们被“社会化”和“习俗化”前的美好：自由自在，成双成对，美好多情。

说也奇怪，我家里的东西都是成对的，成双的。没有单个的。

砖头晒太阳，就有泥土来陪。有破坛子，就有破大缸。有猪槽子，就有铁犁头。像是它们都配了对，结了婚。而且各自都有新生命送到世界上来。比方坛子里的似鱼非鱼，大缸下边的潮虫，猪槽子上的蘑菇等等。

萧红对大自然情有独钟。我们能体会到她对于大自然的温度，在大自然里，她自在、欢愉，物我两忘。也难怪，萧红从小在老祖父的后花园里长大，大自然是她的朋友和亲人，是她书写的主角，她用描写自然的方式描写人类情感，那些伤感和喜悦。“一切景语皆情语”即是此意吧？萧红笔下那肥绿的叶子，烧红的云彩和作浪的麦田，那亘苦不变的大泥坑和牛羊都不是点缀或装饰，而是她作品中带有象征意义的光。正象吴尔夫评价艾米莉·勃朗特说的那样，我们在她那里体会到情感的某个高度时，不是通过激烈碰撞的故事，不是通过戏剧性的人物命运，而只是通过一个女孩子在村子里奔跑，看着牛羊慢慢吃草，听鸟儿歌唱。

想要理解这个女人对大自然的情感表达，我们得弯下腰来，把自己变“小”，但是，这一点儿也不是“强迫”，——不知道这姑娘用了什么样的方法或变了什么样的魔术，当她“话说当年”，当一个童稚的声音响起，我们会自然而然地回到“过去”，自然而然地变“小”，变得“单纯”，眼睛仿佛戴上“过滤镜”：孩子看到的天空是远的，孩子看到的花朵是大而艳的，孩子闻到的泥土是芳香而亲切的，孩子是游离于成人文化规则之外的。感受到不染尘埃的美好，便会体察到陈规习俗对于一个人的扼杀，对异类的折磨：长得不象十二岁高度的小团圆媳妇被抬进大缸里了，那大缸里满是热水，滚热的热水。“她在大缸里边，叫着、跳着，好像她要逃命似的狂喊。她的旁边站着三四个人从缸里搅起热水来往她的头上浇。”小团圆媳妇因不似“常人”而“被搭救”和“被毁灭”了，无邪的女童大睁着眼睛看着她的挣扎和无路可逃；——病床上的萧红则默默注视这一切，微笑中带泪。

呼兰河的天地多么美好！“那些天空的云，从西边一直烧到东边，红堂堂的，好象天着了火。”还有那水上的河灯，“河灯之多，有数不过来的数目，大概是几千百只。两岸上的孩子们，拍手叫绝，跳脚欢迎。灯光照得河水幽幽地发亮，水上跳跃着天空的月亮。真是人生何世，会有这样的好的景况。”萧红伤感了，这情绪成为了《呼兰河传》的经络。这部作品含有中国传统文人常有的伤怀之情，——未进入现代话语体系的中国文人有着中国传统的时间观和幻灭感，他们懂得越是眩目的美越稍纵即逝，他们为此写下流传千载的名句。伤怀之情弥漫在萧红的世界，这在现代以来的作家那里是少见的。

每到秋天，在蒿草的当中，也往往开了蓼花，所以引来了不少的蜻蜓和蝴蝶在那荒凉的

一片蒿草上闹着。这样一来，不但不觉得繁华，反而更显得荒凉寂寞。

繁华中看到荒凉，盛景中看到末落，萧红捕捉到了瞬间存留的微妙情绪，从而使自己进入了绵延不绝的文化传统。但是，萧红面对故乡的态度却也是有意义的，《呼兰河传》并不是关于故乡的赞美诗，远远不是。这个多情而敏感的女人有她自己的严厉和理性，审视、批判以及反讽的态度在这部回望故乡的作品中显现着迷人的光泽，——想念故乡时也在严厉审视着故乡的愚昧、封建与令人无法忍受的国民劣根性，书写眷恋和怀念时也带有微妙的讽刺和冷冷的疏离，萧红书写了永远的最复杂意义上的乡愁。

完成《呼兰河传》时已经是一九四零年底，她的生命还有一年。近十年的写作练习使萧红懂得如何用力和惜力，懂得如何将自己的笔与自己要书写的世界粘得紧些，更紧些。混沌之美之外，她慢慢懂得有一种美是浑然天成。越来越多的读者们感受到，《呼兰河传》是一部有复杂声音的作品，愉悦、欢喜奇妙地和悲悯、批判混合在一起，纵横交错：纯净和复杂、反讽和热爱、眷恋和审视、优美和肮脏、刹那和永恒、女童的纯美怀想与濒死之人的心痛彻悟都完整而共时地在这部作品呈现出来。藉由《呼兰河传》，萧红完成了关于我们情感中有着暧昧的艺术光晕的“中间地带”的书写，也完成了属于她的既单纯明净又复杂多义的美学世界：写彼岸时写此在，写生时写死，写家乡时写异乡，写繁华时写悲凉。

然而，即使如此美妙，作家还是受到了批评，尤其是《呼兰河传》之后，事实上，萧红从写作以来就受到朋友们的委婉批评，她被许多人目为不会写小说，毫无章法，只会写些随笔和散文；她还被视为多愁善感，有消极思想。萧红写作的十年，一直伴随着这样的判断和评价，终于，这一次，这位勤勉的女性书写者不想沉默下去了，在和作家聂绀弩的谈话中，萧红向铁板一样强大的规则世界进行了有力的抗辩：

有一种小说学，小说有一定的写法，一定要具备某几种东西，一定写得像巴尔扎克或契诃夫的作品那样。我不相信这一套。有各式各样的作者，有各式各样的小说。

毫无疑问，当这个姑娘大声地说出“我不相信这一套”时，那个懵懂的靠本能写作的女人已然成长为文学世界里坚定的超越陈规者、有力量的“开疆拓土者”。

四

萧红与世界抗辩的模样令人着迷，可惜，她再也没有机会了，一九四二年一月，三十一岁的她被死亡裹挟而去。

然而，那座被命名为呼兰河的北方小城却神奇地从黑暗中挣脱而出：蛙鸣震碎每个人的寂寞，蚊虫骚扰着不能停息；蝴蝶和蜻蜓翩翩飞舞在泼辣的花朵上；花朵从来不浇水，任着风吹太阳晒，越开越红，越开越旺盛；隔壁的冯二成子和王寡妇结了婚，百感交集，彼此对着哭了一遍；女子们早晨起来打扮好，约了东家姐姐，西家妹妹去逛庙了；戏台上出来一个穿红的，进去一个穿绿的，台下看戏的人们笑语连天，闹得比锣鼓还响……

命运剥夺了萧红的生命权，她用别一种方式返回人间。

2010年6月，2011年1月修改

载于《人民文学》2011年5期，发表时名为《刹那萧红，永在人间》