

【学术聚焦】纪念孙犁先生诞辰100周年

孙犁小说“荷花淀风韵”的审美结构特征

崔志远

(河北师范大学 文学院,河北 石家庄 050024)

摘要:孙犁小说对文学审美结构各层面的矛盾,诸如语言—结构层的风云线和人情线(结构)、写实和写意(语言),艺术形象层的合情与合理,历史内容层的生活折光和诗意表现,进行了巧妙的处理,并注意各层面的相互联系,一以贯之地倾心于风俗人情、写意、合情和诗意表现等主观因素,在此基础上升华出深邃的哲学意味,实现了审美结构的整体优化。这便是孙犁荷花淀风韵的审美内涵。这种审美特征奠定了孙犁举足轻重的文学史地位。

关键词:孙犁;荷花淀风韵;审美结构;荷花淀派;乡土文学

中图分类号:I207.42

文献标志码:A

文章编号:1674-2494(2013)03-0001-07

孙犁小说的荷花淀风韵,表现在对文学审美结构成熟把握的基础上,形成自己独特的追求。童庆炳先生在他的《文学活动的美学阐释》一书中,将文学作品的审美结构析为四个层次:语言—结构层,艺术形象层,历史内容层和哲学意味层。语言—结构层和艺术形象层为形式层,以具体的感性特征给人以审美的愉悦。历史内容层和哲学意味层则属内容层,前者是对生活美的诗意表现,后者是对某种人生精义、生活真谛的深刻揭示,常激起读者的心灵震颤。孙犁在每个结构层面上都有新异的追求,每一层面都有闪亮的艺术火花。各层面的有机统一,形成孙犁作品的整体优化,也形成为人称道的荷花淀风韵。

语言—结构层。这是文学作品表层的两片外壳。孙犁作品的结构,并不像当时的流行小说那样,从时代生活进程中直接摄取矛盾片断,组织情节、层层展开,显示出紧跟形势的迫切感;他将咄咄逼人的生活进程稍作沉淀、稀释,开掘生活激流深处隐匿的风俗人情,使之与生活进程交织、碰撞,互相淘洗和筛选,融为一体。这样,孙犁作品便存有两条结构线:时代风云线和风俗民情线。二者碰撞、交融,不仅透过纷繁的生活现象把握了生活底蕴,避免了图解政策、粉饰生活的流弊,而且使作品有了丰富的内涵。更值得一提的是,作家把生活激流线稍作淡化,移至幕侧,留出更多的艺术空间写人、抒情,任自己的情思驰骋飞腾,作品便洋溢着浓郁的抒情氛围。

在两条结构线的交叉中,孙犁的成熟表现在“融会”之功。著名剧作家威廉·阿契尔在《剧作法》中提出三种“结构的一致”:其一,“葡萄干布丁式的一致”,就是“把许多成分搅揉在一起,包在一块布里,煮到一定

收稿日期:2013-04-02

作者简介:崔志远(1946-),男,河北晋州人,教授,主要研究方向为中国当代文学。

程度,于是用轻轻的幽默的兰色火焰,端上桌来让我们吃——这就是萧伯纳的《结婚》一剧的一致”。其二,“链条式的一致”,就是把一连串事件,或多或少地牵连在一起,但不是相互依赖地组织起来的,如《水浒》、《儒林外史》等。其三,“巴特农神殿式的一致”(巴特农神殿是祭祀雅典女神的神殿,以完整一致、匀称美观著称于世),是真正的有机统一,其内部因素经精心排列又不露痕迹,如我国的《红楼梦》。孙犁的融会之功使其小说结构达到“巴特农神殿式”的一致。《荷花淀》的时代风云线是抗日战争,风俗人情线是水乡妇女别夫、思夫、寻夫。作品通过北方水乡美丽的生活画面上青年妇女的语言、行动和美好的心态,将两条结构线融会在一起。水生女人等寻夫遇敌,逃入荷花淀,在一支荷花下面惊喜地看到丈夫的脸。夫妻情、水乡味、时代感天衣无缝地定格在这美丽的画面上。《铁木前传》的时代风云线是即将来临的农业合作化,风俗人情线是两代人的友情和爱情。作家通过两代人的交好和交恶,从人物性格发展中显现出时代发展的年轮。如此看来,孙犁是将时代风云寓于风俗人情的描写中,是“用谈笑从容的态度来描摹风云变幻的,好处在于虽多风趣而不落轻佻”^[1]。虽然表面淡化时代风云,时代氛围又是那样真切、浓郁,可谓“不着一语,尽得风流”。“云空未必空”,这便是孙犁讲的“文学离政治远一点”的妙处。

同有机统一的抒情结构相对应,孙犁小说语言追求写实和写意的结合。写实,使语言准确;写意,使语言含蓄;二者结合,语言便有“味外味”,诗意油然而生。孙犁的景物描写,常表现为情景交融:“野外起了风,摇撼着场边的一排柳树,柳树知道,狂风里已经有了春天的消息,地心的春天的温暖已经涌到它身上来,春天的浆液,已经在它们的嫩枝里涨满,就像平原的青年妇女的身体里,激动着新的战斗的血液一样。”(《风云初记》)这是叙述春儿带领妇女自卫队练兵成绩超过男人之后的一段描写,“绿柳嫩枝里春天的浆液”和“青年妇女身体里新的战斗的血液”融成优美的诗意,颂扬人民战争的春天。人物描写,常表现为“意”和“象”的结合。《铁木前传》中,傅老刚和黎老东解放后见面,作者是这样写的:“傅老刚打量着亲家高高翻起的新里细布的大毛羔皮袍,忽然觉得身上有些寒冷似的。”是身上寒冷吗?不,是心寒!傅老刚前来践约结亲,亲家不仅穿着阔气了,而且语气神态也变得不及当年知心,不觉一阵心寒……前句是“象”,后句是“意”,意象交融,蕴藏了深广的生活内容。人物对话中,孙犁能赋予诗的象征意味。黎老东让六儿第一次出车,请富农黎七儿喝酒,嘱咐道:“七兄弟,我把六儿这辆车交给你,你要好好带动他,把你半辈子跑车的经验教给他,叫他在正道上走,不要翻车跌脚。”黎老东说的“正道”,显然是人生之道,他心目中的“正道”是什么,这辆大车将主人拉上什么样的人生之道,作者并没有写出,提供了想象空间。

在语言—结构层面,孙犁的语言和结构追求是相辅相成的:风云线与人情线交融的艺术结构,徐缓从容,为抒情提供了开阔的艺术空间,写实和写意相结合的语言正好以优美的诗意充溢其间,人们既感受到孙犁小说的语言美,又体验到结构美。语言—结构层面也就成为美的层面,

艺术形象层。它隐在语言—结构层之内,是经过读者的想象、联想等在头脑中唤起的具体可感的、动人的艺术世界。艺术形象因其本身的可感性、艺术概括性具有独立的审美价值;同时,它又处在作品审美结构的中间地带,是通向深层结构的桥梁。实事求是地说,孙犁小说创造的形象真正称得上艺术典型的并不多,但有自己鲜明的特色,简言之便是“纯真”。实实在在,真切感人。一是生活的真,即合生活之理,艺术形象符合生活逻辑,可以被人理解。《风云初记》中春儿讲了个圣姑雕像的传说。为了雕像的“眉眼神情”,高超的雕塑师要寻一个“长得十分好看”的女孩子作模特儿,但是,对于那些穿绸挂缎的、擦胭脂抹粉的、走动起来拿拿捏捏的、说起话来蚊声细气的,师傅都看不上眼。一个女孩子从地里背了一大捆红高粱穗子回来,叫高粱压得低着头,她擦汗休息时,抬头向上一看,师傅却惊叫道:圣姑显圣了。这可说是孙犁的“纯真”宣言。在他看来,美的极致便是不加粉饰、不事做作的质朴的真实,“清水出芙蓉,天然去雕饰”才是至美。他总是从自己的生活基地选取熟悉的题材,决不违背自己的生活体验去趋时,即使《风云初记》这样与战争密切相关的作品,他也没写自己不熟悉的战争场面。他善写妇女,一个个都纯真鲜活,如生活中所见。《荷花淀》中那纯朴的近乎天真的女人们,时而陷入离别丈夫的痛苦,时而为寻夫编排各种荒唐而可爱的理由,时而对丈夫

的转移发出埋怨和谑语,时而撞见鬼子大船表现出惊恐和镇定,时而意外遇见亲人感到兴奋和羞愧……多么合乎女人的生活逻辑!

二是心灵的真,即合作家之情,反映作家真切的感受、真挚的感情、真诚的意向。同生活的真相比较,孙犁似乎更讲求“情”的真。他的“情”,并非像有些人一样,“咀嚼着身边小小的悲欢,把这小悲欢当做全世界”;而是同人民的感情、民族的命运紧紧连在一起。孙犁在《关于〈荷花淀〉的创作》中说:“可以自信,我在写作这篇作品时的思想、感情,和我所处的时代,或人民对作者的要求,不会有任何不符节拍之处,完全是一致的。”“我写出了自己的感情,就是写出了所有离家抗日战士的感情,所有送走自己儿子、丈夫的人们的感情。我表现的感情是发自内心的,每个和我生活经历相同的人,都会受到感动”^[2]。正因如此,孙犁笔下那些普通人的心理微澜,都连着时代的风云。孙犁的情是一种美好的“纯情”,如飘动的白云、清澈的溪水,这与生活真的“纯真”追求相得益彰,给人以优美和温馨之感。孙犁对心灵真实的追求,往往使他更注意人物的感情世界,孜孜不倦地探索着人的心底奥秘。他调动自己的感情爆发点,同笔下人物的激情碰撞出耀眼的火花。《风云初记》中,有这样一段描写:

春儿躺在自己家里炕头上,睡得很香甜,并不知道在这样的深夜,会有人想念她……养在窗外葫芦架上的一只嫩绿的蝓蝓儿,吸饱了露水,叫得高兴;葫芦沉重地下垂,遍体生着像婴儿嫩皮上的茸毛,露水穿过茸毛滴落。架上面,一朵宽大的白花,挺着长长的箭,向着天空开放了。蝓蝓儿叫着,慢慢爬到那里去。

青春时代的春儿有着美的纯情,葫芦架上的花、果、嫩绿的蝓蝓儿,为她生长、开放、歌唱。这与其说是清幽的水墨画,毋宁说是隽永的抒情诗。我们可以感受到,作家那诚挚的、“铿铿地跳动的”心,正向纯洁、向上的春儿进行着美好的祝愿,作家心灵同主人公心灵的融和与沟通,使这段描写具有诱人的魅力。

孙犁小说艺术形象的“纯真”在于合“情”与合“理”,情和理相矛盾时,他宁可“牵理就情”,由于情真,人们照样感到真实。《风云初记》中,老佃户告诉芒种和老温溥沱河的源头,说:“指导员,不要认生,这就是你们溥沱河发源的地方。”“谁要是想念家乡,就对着这流水讲话吧,它会把你们的心思,带到亲人的耳朵旁边”。虽不合生活之理,却极合人物思乡之情。作家将自己的思乡体验融入其中,真挚的乡情不仅使读者毫不怀疑这段话的真实性,而且产生优美的诗情。

历史内容层。这是文学作品审美结构的深层。文学作品既是特定历史时期、特定民族社会生活的反映,又是经过作家审美意识过滤的诗意表现,因此,其历史内容层包括两方面:社会生活的折光、作家的诗意表现。关于社会生活的折光,别林斯基说:“艺术和一切活的、绝对的事物一样,是从属于历史发展过程的,我们时代的艺术应该是在当代的优美的形象中,表现或体现当代对于生活的意义和目的、对于人类的前途、对于生存的永恒真理的见解。”^[3]作家的诗意表现,即历史生活的艺术化。文学创作不能单纯用政治学、社会学、伦理学的观点评价生活,也不能用实用的科学观点看生活,而是用美学的观点看生活。苏联作家康·帕乌斯托夫斯基说:“优秀的画家从来不画建筑物的正面,而是取仰角或俯角。这条原则对文学反映现实来说,也是必须遵守的。正面描写现实的是报纸。小说和特写应该使现实中从前留在阴影中的那一面转向读者(作为出发点),从而赋予现实一种自然的必不可少的光彩。”^[4]现实的正面只有一个,而现实的侧面则有多种;对于同一社会现实,不同的作家可挖掘出各种各样的诗意。

历史内容层是生活折光和诗意表现的有机统一。一个成熟的作家,必须在自己的作品中体现这种统一。在这方面,孙犁的贡献是卓越和独特的。孙犁有深厚的生活功底,他熟悉冀中平原和白洋淀地区人民的生活和斗争,熟悉新时代解放了的农民的性格、习惯和心理。作为历史生活的折光,他的作品表现了解放了的冀中农民的生活美、灵魂美和人性美;作为诗意表现,他的作品一般不从正面,而是从侧面、从平凡的日常生活事件、从普通人的心理变化展示时代风貌;注重感情抒发,并以此为中介,着力表现一种乐观向上的进取精神和浪漫主义审美理想。二者的合一使他的作品成为诗的生活和生活的诗。对于这种统一,还可以

作历时性考察。

社会的发展似应分为两种情况:一种是社会动荡、群情激奋的时代,此时,文学表现出鲜明的意识形态性,时代对文学的历史折光的要求大大超过诗意表现。一部艺术平庸的作品,由于提出某些社会问题也可引起强烈的反响。别林斯基称之为“非艺术的时代”。另一种是社会发展成熟、平和稳定、生活多样化的时代,此时,文学的社会意识形态性弱化,其审美、娱乐等多种功能得以充分发展。可对应称为“艺术的时代”。就中国来说,从五四运动到“文化大革命”,基本处于前一时代;20世纪80年代以后开始进入后一时代。这种划分只不过是说,在不同的历史时期,文学的功能的诸因子要不断调整,以满足社会和人民的不断发展的文化需要,并非宣布某功能的消亡。一位成熟的艺术家,在“艺术的时代”不会闭上面对现实的眼睛;在“非艺术的时代”也不会放弃对艺术的追求。孙犁正是这样,在“非艺术的时代”,以精湛的艺术作品建立了自己诗化、散文化的风格,被茅盾誉为“有他自己的一贯风格”的作家;在“艺术的时代”,又写了大量的散文、杂文等谈论时事、抨击时弊。如在《芸斋琐谈》中,谈妒、才、谏、谅、慎,就当代文人常遇到的人生课题发表见解,抒发感慨,笔调辛辣犀利,发愤振聋。《谈名》、《谈谏》中说,如事先揣摩意旨,观察“气候”,写一小说或报告;谏他人求回敬,倘不如愿便口出不逊,想从另一途径得名者……孙犁对生活折光和诗意表现关系的准确把握,使得他在文学长河的搏击中很少失误。正因如此,他愈来愈受到读者的喜爱,也愈来愈受到文坛推崇。自然,他也曾受到批评和指责,十七年间说他“小资产阶级情调”;近年间又说他“僵化”。这恰从反面证明他作为杰出作家的一贯风范。

哲理意味层。从作家的角度说,哲理意味是其对人生真谛的刻骨铭心的体验,是他用全部的痛苦、血泪、青春、生命换来的人生感受,是他全部创作心理机制和活跃的创作个性达到的最高艺术概括。体现在作品当中,便是一种超时空的、具有永恒性的人生精义的心理蕴涵,是作品获得不朽的艺术魅力的重要原因。一些作品轰动一时,时过境迁之后便在人们记忆中消失,一个重要的原因就是缺少这种含蕴;孙犁小说愈来愈显出巨大的魅力,一个重要的原因便是具有了这种内涵。《铁木前传》是孙犁创作的高峰,他用“纸的砧,心的锤”锤炼三载,倾注全部身心,4万字可背诵下来,而今,这部小说感动读者的,并非那场即将到来的合作化运动,而是由于经济地位的变化而引起的友谊和爱情失落的悲剧,以及对真正的人情美的真诚呼唤。在商品大潮来临、贫富悬殊日甚的今天,上述体验更易引起情感的共鸣。这便是《铁木前传》的哲理意味。这种意味并非孙犁偶然得之,而是长期生活中深切的体验。在战争年代里,孙犁对革命队伍的团结、温暖、亲密无间的革命人情美有深切的体会,那种体验是刻骨铭心的。但是,孙犁感到,“进城以后,人和人的关系,因为地位、或因为别的,发生了在艰难的环境中意想不到的变化。我很为这种变化所苦恼”。他说,“确实是这样,因为这种思想,使我想到了朋友,因为朋友,使我想到了铁匠和木匠,因为二匠使我回忆了童年,这就是《铁木前传》的开始”^[9]。孙犁用一生的痛苦、欢乐、坎坷、幸福等换来的人生感受熔铸《铁木前传》,自然也就有了超文本、超时空的普遍意义。

这里已经涉及到历史内容层和哲学意味层的关系。诚然,文学作品的永恒魅力在于哲学意味层,但是,其根基深扎在历史内容层之中,《铁木前传》阐发的人生精义,是扎根于对合作化前夕社会关系的描写之中的,没有这些描写,哲学意味就成为无根的游魂。皮之不存,毛将安附?对此,孙犁说:“文学取信于当时,才能传信于后世。如在当时被公认为是谎言,它的寿命是不会长久的。”^[10]

总之,孙犁对文学审美结构各层面的矛盾,诸如语言—结构层的风云线和人情线(结构)、写实和写意(语言),艺术形象层的合情与合理,历史内容层的生活折光和诗意表现,进行了巧妙的处理,并注意各层面的相互联系,一以贯之地倾心于风俗人情、写意、合情和诗意表现,在此基础上升华出“酸咸”之外的哲学意味,实现了审美结构的整体优化,形成诗化、散文化的抒情风格。这便是孙犁小说荷花淀风韵的审美结构特征。

二

孙犁小说荷花淀风韵的审美结构特征不仅具有很高的审美价值,而且具有重要的文学史意义。

虽然孙犁对“乡土文学”持保留态度,但乡土文学的存在是一个不容否定的事实。而且,乡土文学研究界形成了一个共识:孙犁是乡土文学的重要作家。

严家炎先生曾对“乡土文学”作如下界定:“通常指以农村生活为题材、具有较浓的乡土气息与地方色彩的一部分小说创作。”严先生认为,鲁迅最早写出乡土小说,在他的影响下“20年代中期,出现了一个以文学研究会青年作者为主的乡土文学作家群”,“到30年代,由于创作倾向的不同,大陆上的乡土文学作家已经分道扬镳:沈从文的《边城》、《长河》,废名的《桥》代表着一种类型;而萧红的《生死场》,萧军的《第三代》,端木蕻良的《科尔沁旗草原》代表着又一种类型。40~50年代以后,乡土文学朝着具有地区特点的流派(如以赵树理、马烽、西戎为代表的山药蛋派,以孙犁、刘绍棠、从维熙、房树民、韩映山为代表的荷花淀派)的方向发展,理论主张也显得更为自觉”^[6]。

沿着这一思路,可以理出中国乡土小说的发展脉络。乡土文学由鲁迅创始,经历了发生、发展、繁荣和深化过程,至今已有近百年的历史。20世纪20年代是乡土文学的产生期,鲁迅之外,乡土文学作家还有潘训、叶绍钧、许杰、鲁彦、许钦文、徐玉诺、王思玷、蹇先艾、彭家煌、台静农、黎锦明、王任叔等,到20年代中期,形成一个流派——乡土文学派。其代表作品,除鲁迅的《药》、《祝福》、《社戏》、《阿Q正传》、《风波》、《故乡》之外,还有许杰的《惨雾》、鲁彦的《菊英的出嫁》、蹇先艾的《水葬》、彭家煌的《活鬼》、台静农的《红灯》、许钦文的《鼻涕阿二》等。这些来自各地而“侨寓”北京的作家,怀着深深的乡情和乡愁,描绘家乡的风土景观、民俗民情、人生命运,显示出勃勃的创作生机。但是,毕竟显示出初生时的稚嫩,除鲁迅外,艺术画面上并没有站起几个颇具口碑的形象,不同籍贯的作家,描写不同的生活也仅能形成一个流派。20世纪30年代是乡土文学的发展期。此时,统一的流派解体,各地区出现不同的支流。一支是牧歌型作家,首推废名,其《竹林的故事》、《浣衣母》等可归入乡土小说派作品,中篇《桥》显示着田园牧歌风格的成熟。成就斐然的是沈从文,代表作《边城》和《长河》以开阔的笔触描绘出带有浓郁地域色彩的“湘西社会”。一支是挽歌型作家,代表作是茅盾的“农村三部曲”、吴组缃的《一千八百担》、艾芜的《南行记》、沙汀的《丁跛公》等。这些作品除注意描写地域风情,更着意于写乡村社会现实的破败和凄凉。一支是壮歌型作家,主要指“九一八”事变后流亡关内的东北作家群,包括萧红、萧军、端木蕻良、舒群、罗烽、白朗、李辉英等。代表作品是萧红的《生死场》,萧军的《八月的乡村》、《第三代》,端木蕻良的《科尔沁旗草原》等,描写了东北地区人民对统治者和入侵者的悲壮反抗,显示着雄浑粗犷的“力之美”。此期,乡土小说派的分流,标志着作家队伍的发展壮大;较多的中长篇的出现,显示着对这类题材把握的成熟;东北作家群的出现,预示着以地域为特色的创作流派的产生。这一切,报道着文学走上繁荣的信息。20世纪40—50年代是乡土文学创作的繁荣期,繁荣的标志是:其一,出现了地域文学流派和作家群。山西的赵树理、马烽、西戎、束为、孙谦、胡正等善写黄土高原风情,质朴、幽默的风格形成山药蛋派;京、津、保交叉地带的孙犁、刘绍棠、从维熙、韩映山、房树民等善写华北水乡风光,以清新、明丽、优美的风格形成荷花淀派。周立波、谢璞、周健明等结成带楚湘特色的湖南作家群;梁斌、李英儒、冯志、徐光耀、刘流、雪克等被视为保定作家群。此外,尚有渭河作家群、岭南作家群等。其二,塑造了一些颇具口碑的艺术典型,如朱老忠、张嘎、梁生宝、梁三老汉、二诸葛、三仙姑、小飞蛾、赖大嫂等。其三,艺术表现上的成熟。赵树理对现实主义的追求,孙犁的散文化风格,梁斌对人物的历史开掘,柳青对史诗性的追求,都取得可喜收获。20世纪80年代是乡土文学发展的深化期。乡土文学于70年代末复苏,80年代便开始阔步前进。深化的标志是,繁荣期的流派虽已式微,开掘地缘文化却成为普遍性追求,以地缘文化为特色的作家群星罗棋布,遍及全国,呈“群雄割据”的峥嵘气势:燕赵文化区有刘绍棠、浩然、铁凝、贾大山等;秦文化区有贾平凹、路遥、陈忠实、邹志安等;晋文化区有马烽、成一、张石山、韩石山、郑义、

李锐等;齐鲁文化区有莫言、张炜、王润滋、李贯通、矫健等;楚湘文化区有古华、叶蔚林、莫应丰、彭见明、谭谈等;吴越文化区有高晓声、汪曾祺、林斤澜、李杭育等。在割据的群雄中,莫言的“高密小说”、刘绍棠的“运河文学”、贾平凹的“商州小说”、李杭育的“葛川江系列”等甚是引人注目。

历览中国乡土小说史便不难发现,孙犁是繁荣期的成熟作家,是屹立在中国乡土小说史上的一座高峰。进而思之,孙犁有继往开来的重要历史作用。

其一,承前既往,深入开拓。如前所述,孙犁在文学作品审美结构的各层面上巧妙地处理了四组矛盾,然后进入哲学意味层。这四组矛盾的各层面又纵向联为两链:时代风云、写实、合理、历史折光为客体链;风俗人情、写意、合情、诗意表现为主体链。客体链以时代风云为基石,主体链以风俗人情为基石;两基石沿着自己的链条轨道步步深化,交融而出作品的哲学意味。据此,乡土文学作品可简释为时代风云、风俗人情和哲学意味的三角结构。形成这种稳固的金三角的作品,方为乡土文学的上乘。

乡土文学产生期,创始者鲁迅在乡土作品中无疑完成了审美结构的三角构架:他的作品不仅有浓郁的风俗人情,而且有强烈的时代感;更重要的是,他站在哲学文化意识的高度去鸟瞰中国的芸芸众生,通过十分冷峻的描写剖开一颗颗麻木愚钝的心灵,聚焦为民族的魂灵,透辟深邃的形而上哲理成为鲁迅小说稳固的支撑点。《阿Q正传》采用似实而虚的“曲笔”对整个民族文化心态乃至人类文化心态的抽象厘定,早已超越其质朴平实的形式外壳。鲁迅之外的乡土小说派作家便逊色得多,虽然对风俗人情的生动描写足以使他们跻身于乡土作家之列,但是,时代感较弱,更没有在二者的交融中深化出耐人思索的哲学意蕴。正因如此,茅盾后来在《关于乡土文学》一文中批评道:“关于‘乡土文学’,我以为单是有了特殊的风土人情的描写,只不过像一幅异域的图画,虽能引起我们的惊异,然而给我们的,只是好奇心的满足。因此在风土人情之外,应当还有普遍性的与我们共同的对于命运的挣扎。”茅盾要求的,便包含着哲理意味。

发展期的乡土文学,牧歌型的作家沈从文可谓乡土文学大家,对风俗人情的描写具有很高的美学价值。然而,其作品飘逸有余而现实底蕴不足,对现实斗争的疏离暴露出时代感不足,并不能像鲁迅小说那样给我们以深刻的哲学意味的启迪。壮歌型作家情形恰恰相反,面对民族危亡的激愤情绪使他们的笔触紧连着时代风云,对风俗人情则缺乏深入开掘,没能进入哲学意味层。挽歌型作品以茅盾的“农村三部曲”为最,《春蚕》、《秋收》、《残冬》无论写时代风云还是描风俗人情,均取得较高成就,虽有哲学意味,却缺乏鲁迅小说深沉的震撼效果。

孙犁作为乡土文学繁荣期的成熟作家,在文学审美结构的金三角中,找到了自己的平衡。这自然同他学习前人、勤奋探索有关。如,他崇敬鲁迅,学习鲁迅,连购书、读书都按鲁迅开列的书目。在他的小说中,对时代风云链和风俗人情链关系的巧妙处理,为前代鲁迅以外的乡土作家所莫及;在哲学意味层获得的成果,虽然存在于部分作品,也远不及鲁迅精湛和深邃,但是,在乡土文学史上,实是鲁迅之后少有的佼佼者。与此相关的是孙犁的诗化、散文化风格,这种风格由鲁迅首创,经废名、沈从文的发展,到孙犁达到成熟,成熟的标志便是荷花淀派的诞生。

其二,启后开来,引领后学。孙犁在继承基础上发展而成的审美结构的金三角和诗化、散文化风格,为后学者树起难以逾越的高标。这种高标不仅在于20世纪50年代围绕孙犁形成令人瞩目的荷花淀派,更重要的是,孙犁的荷花淀风韵延宕不断,影响着代代作家。如新时期的重要作家刘绍棠、贾平凹、古华、叶蔚林、铁凝、韩映山等。有的作家直接受到孙犁的关心和培养,贾平凹和铁凝曾被称为孙犁的“金童玉女”。作为“荷花淀派”掌门弟子的刘绍棠,其小说常注意风土人情的开掘和描写,甚至为此把时代风云描得更淡,从而写出北运河的风俗文化史,其弱点是缺乏精辟的哲理意味。古华则追求“寓政治风云于风俗民情画,借人物命运演乡镇生活变迁”,追求的成功使《芙蓉镇》获首届“茅盾文学奖”,然而,哲理意味的薄弱终未形成审美结构的三角构架。成就突出的是贾平凹,一方面,他关注着现实生活的进程,另一方面,开掘着商州古老的风俗文化,常借商州山地一种或数种古老的民俗,当前农村的一项或几项致富门路,旷男怨女的一场

或几场感情纠葛,写人性的善与恶,心灵的美与丑,人情的淡与浓。他虽对商州古风深怀厚爱,一旦用写实笔触挑开现实生活帷幕时,便痛惜地剥露出古朴中包裹的自私、偏狭、愚昧与野蛮。他的一些作品虽有哲理意味,但缺乏新颖、独到的思想。值得一提的是叶蔚林的《在没有航标的河流上》,这是一条流淌着风土人情的自然之河,也是一条满载着人生悲欢的社会之河,尤其是通过两代放排人在同一条河流上的命运遭际的描写,形象地再现了整个社会的兴衰,具有深刻的象征意蕴。

上述作家在时代风云和风俗人情链上取得令人瞩目的成果,虽然到达哲理意味的山巅便暴露出弱势,有志者如贾平凹等奋力进行着攀登。值得警惕的是,一些思想浅薄而又心情浮躁的作家,闭上了直面人生的眼睛,抛掉时代风云的基石,企冀踩着风俗人情基石金鸡独立地跃上哲理意味层面,这无异于缘木求鱼。须知时代生活是文学艺术的根基,风俗人情对此亦有依附性,抛掉时代生活,哲理意味便成了无根的游魂。

参考文献:

- [1]茅盾.反映社会主义跃进的时代,推动社会主义时代的跃进[M].北京:人民文学出版社,1960:25.
- [2]孙犁.关于《荷花淀》的写作[J].新港,1979(1).
- [3]别林斯基.别林斯基论文学[M].梁真,译.上海:新文艺出版社,1958:26.
- [4]帕乌斯托夫斯基.面向秋野[M].张铁夫,译.长沙:湖南人民出版社,1985:43.
- [5]孙犁.关于《铁木前传》的通信[C]//孙犁文集:第五卷.天津:百花文艺出版社,2002:615.
- [6]编写组.中国大百科全书·中国文学卷[M].北京:中国大百科全书出版社,1988:1077.

The Aesthetic Structure Characteristics of Sun Li's Lotus Lake Charm

Cui Zhiyuan

(College of Literature, Hebei Normal University, Shijiazhuang 050024, China)

Abstract: Sun Li's novels are good at handling every aspect of the literary aesthetic structure contradictions, such as language-structure layer cloud line and human line (structure), realistic and freehand (language), the artistic image layer of reasonable and rational, refraction and poetic life history content layer, while paying attention to the level of interaction, realizing custom and human feelings, freehand, plausible and poetic expression of subjective factors, which realize the whole optimization of the aesthetic structure on the basis of philosophy meaning. This is the aesthetic connotation of Sun Li's Lotus Lake charm. The aesthetic characteristic of Sun Li plays a decisive role in the literature history.

Key words: Sun Li; Lotus Lake charm; aesthetic structure; Lotus Lake School; local literature

(责任编辑 崔福林)