

一种南方诗学风格的演变

——艾伟小说新论

王宏图

内容提要 作为中生代的代表性作家之一，艾伟独具一格的南方书写，在文坛产生了巨大的影响。南方诗学风格是艾伟创作的精神与美学内核，以往的研究未予充分研析。对艾伟创作的研究，宏观视阈与微观分析紧密结合的维度也尚待开掘。艾伟创作的南方诗学风格经历了较为复杂的演变过程：最初，其对外部世界的带有寓言色彩的书写和对内心精神世界的深度探索，这两个维度并行不悖；稍后，艾伟雄心勃勃地试图在创作中将两者加以融合，但他的这一努力只获得了部分的成功；在近年的创作中尤其是《镜中》里，艾伟由外向内的带有寓言色彩的书写转向对哲理伦理与人生意义的思索，并将之与对人物幽微的内心世界的探索融为一体。由此，使得艾伟南方诗学创作风格步入一个新的境界，也全面形成其作品可辨识的独特风格面貌。

关键词 艾伟；南方诗学风格；寓言化书写；精神世界探索

—

任何一部文学作品，无论其文本外貌是多么奇谲繁复，意蕴有多么玄奥邈远，它们其实全都源自创作者内在的精神世界。艾伟在自20世纪90年代起的20余年间，创作了大量作品，但他全部灵感的源头却相对单一，一切都从以他家乡为原型的“永城”开始。即便是在他2022年推出的以杭州为主要背景的长篇小说新作《镜中》里，永城的影子仍依稀可见，全书结尾部分还提及主人公庄润生在永城历史博物馆的招标中胜出。在中外作家中这种情形并不稀罕，莫言的“高密乡”、苏童的“枫杨树乡”和“香椿树街”便是这样。20世纪美国作家威廉·福克纳在其大多数作品中精心打造的“约克纳帕塔法世系”便是以他的家乡为蓝本的。在某种意义上，家乡成了作家创作之根，美国作家安德森当年曾谆谆告诫福克纳：“你必须要有个地方作为开始的起点，然后你就可以开始学着写……你

是一个乡下小伙子；你所知道的一切也就是你开始你的事业的密西西比州那一块小地方。不过这也可以了。它也是美国；把它抽出来，虽然它那么小，那么不为人知，你可以牵一发而动全身，就像拿掉一块砖整面墙会坍塌一样。”^{〔1〕}

在对艾伟小说展开深入细致的解析之前，我们先来看一下其短篇小说集《整个宇宙在和我说话》。这部集子收录了14篇作品，它们并不是一组不同主题作品的机械叠加汇编，而是相互之间有着一定的勾连，可视为和爱尔兰作家乔伊斯《都柏林人》相类似的主题小说集。它聚焦的是20世纪70年代游荡在永城西门街的郭晰、鬃毛、李小强、喻军以及第一人称叙述者“我”等一群顽童的趣事逸闻，他们在那个年代里经历着成长的诸多烦恼。之所以要特别提及这部小说集，乃是因为它是进入艾伟繁杂的虚构世界的入口，他日后作品的多种主题、风格在此如若不是初露锋芒，便已是雏形初具。艾伟曾自述为何特别钟爱这部作品集：“我喜欢其中的

单纯与复杂,明朗与阴暗,天真与邪恶。我希望从我的个人回忆里能勘察到少年生活中所隐藏着的人类最普遍经验:爱与恨,罪与承担,美与感官,沉默与丰饶,自由与囚禁,当然还有友谊与背叛,而这些主题在这本小书里都作了寓言化的处理。”^[2]

不难发现,在这部小说集里,对于现实生活中各色人物的展示,对于人性深处的探究与略带寓言化的手法奇妙地结合在了一起。且不说《水中花》中隐没在暗处、让人惶惶不安的女鬼,《鸽子》中养鸽人的风流成性的妻子的离奇失踪,在《整个宇宙在和我说话》中瞎眼的喻军令人匪夷所思的听觉功能以及天马行空般的奇想,都被作者赋予了一种超现实的寓言色彩。形形色色让人啼笑皆非的桃色事件,少年那不无残忍的恶作剧,轻快而神秘的狂欢色彩与擦掠而过的死亡和暴力等场景交织在一起,而作者似乎并不满足于这尘世的视角,他要腾身飞翔而起,将这一切以抽象化的书写方式加以审视与展现。此后,艾伟的小说创作大都在对现实与历史情境中人的命运及心理的展示与文学上带寓言色彩的处理方式之间来回游走。

而这一切又被置于中国南方特有的地理植被风貌、风土人情、历史境遇和民间传说故事所酿成的特有氛围之中。艾伟自己也曾对此作过阐述:“我写的就是关于南方的故事,里面充满了南方的风物,有很多关于南方气候、植物、人情、街巷的描述。而在中国,南方的历史充满诗意,很多传奇和浪漫故事都在这儿发生……古典诗歌中,南方的意象也深入人心。南方多山川湖泊,似乎容易出现神迹”,“南方文学传统在我看来就是这种植物般生长的丰富性和混杂性”^[3]。不难发现,所谓的南方文学风格其实是一个边界模糊、驳杂多元的诗学概念,涵盖了文化生活的诸多方面,具有极强的包容性。它的鲜明特性恰好是在与北国风格的比照中得以凸现,近代学者刘师培谈到自古以降中国南北文学的差异时便由此入手:“故二南之诗,感物兴怀,引辞表旨,譬物连类,比兴二体厥制亦繁,构造虚词不标实迹,与二雅迥殊。至于哀窈窕而思贤才,咏汉广而思游女,屈宋之作,于此起源。”^[4]中国南北文学在诗学风格上的差异在《诗经》中已初露端倪,出自当时南方江汉地带的《周南》《召南》的作品的风格不仅

与展示庙堂祭祀、追忆先祖史迹、文体威严庄重的“雅”“颂”迥然有别,也与“国风”中北方诸地的诗篇在气象情韵上有所不同。它们浓郁的南方色彩开启了后世以屈原、宋玉为代表的“楚辞”创作的先河。正是在“楚辞”中,奇幻瑰丽的意象、华美浓艳的词章、飘逸不拘的想象、轻快灵动的节奏和凄婉低回的忧郁等南方诗学元素首次得到了完美而集中的展现。它影响了一代又一代中国作家,而艾伟的作品可视为源远流长的南方诗学传统在当代的赓续与发扬光大。有学者对同为南方作家苏童的作品中“南方”书写的阐释在很大程度上可以移用到对艾伟南方诗学风格上来:“南方的意义,在这里可能会渐渐衍生成一种历史、文化和现实处境的符号化的表达,也可能是用文字‘敷衍’的南方种种人文、精神渊薮,体现着南方所特有的活力、趣味和冲动。与此同时,他更想要赋予南方以新的精神结构和生命形态,这些文本结构里,蕴藉着一种氛围,一种氤氲气息,一种精神和诉求,一种人性的想象镜像。”^[5]近年来,有一些批评者提出了“新南方”的概念,将长江流域以南的南方地区析离出去,自成一体。“新南方”文本中展露的瑰丽奇异的风格、色彩与情韵是原有的“南方”书写概念无法化约、也无法醒目凸显的^[6]。在此语境下,先前所说的南方的范围便缩小到长江流域地区:而生于斯长于斯的艾伟,他众多的作品恰好鲜明地展现了从文脉丰厚肥沃的土壤中萌生而出的南方诗学的诸多风格特征,它们在他笔下蓬勃生长,开辟出新的艺术空间。

二

作为艾伟创作的首部长篇小说,《越野赛跑》问世于新世纪初。单从情节线索上看,它富有史诗性的视野,与稍后问世的莫言的《生死疲劳》、余华的《兄弟》有着某种类似之处。它们都聚焦20世纪下半叶到与新世纪之交数十年间社会生活的复杂变迁以及人物命运的荣枯沉浮。莫言将佛教轮回转世作为叙述框架的基座,西门闹死后化为驴、牛、猪、狗,再由“大头儿”转世为人,这一情节构架给整部作品抹上了一层带有浓郁东方情调的奇幻色调。余华则通过李光头、宋钢两兄弟从相依为

命到天壤悬隔的命运遭际之间的鲜明对比,展示了人世间的一幕幕催人泪下的悲欢离合,并以恣肆无忌的狂欢化笔法凸现了层出不穷的怪状异象。

值得注意的是,艾伟创作这部作品的灵感源自记忆中涌现而出的场景,“一匹白马奔驰在20世纪70年代阳光普照的机耕路上,骑在马背上的是身穿绿色军装的解放军。解放军腰间佩着一把手枪,手枪上系着一条红色的丝带。1999年,这个场景在不断地膨胀、变幻,就好像一粒种子落入土中,迅速繁殖”,艾伟打算写一部小说,希望小说“有着孩子式的想象和放纵,并且能够打通现实世界和幻想世界的界限”^[7]。读了《越野赛跑》小说文本之后,不难发现,这的确是一部具有轻盈灵动风格的作品,作者在“我们村”之外设置了一个富有幻想色彩的平行世界“天柱”,而且在对步年、步青兄弟数十年间跌宕起伏的命运的描述中充斥着种种魔幻意味浓重的意象场景。

显而易见,20世纪传入中国的拉美魔幻现实主义作品(尤其是哥伦比亚作家马尔克斯脍炙人口的《百年孤独》)在艾伟的这部长篇处女作里烙上了鲜明的印记。这两部作品从总体叙事框架、基调和带寓言色彩的处理方式上有不少相似之处。马尔克斯笔下的马孔多小镇历经百年沧桑,你方唱罢我登场的纷乱争斗与布恩迪亚家族七代人的爱恨情仇的传奇故事密不可分地交织成一团,最后一阵从天而降的飓风将这座小镇从地球上刮走,落得个白茫茫一片真干净。魔幻神奇乃至荒诞不经的场景贯穿全书,马尔克斯以这种方式完成了对哥伦比亚、乃至整个拉丁美洲百年历史的透视与展现,揭示出个人、家庭、社会等孤独的缘故^[8]。而在德国学者埃里希·奥尔巴赫看来,近代现实主义创作的基础在于“严肃地处理日常现实,一方面使广大的社会底层民众上升为表现生存问题的对象,另一方面将任意的日常生活中的人和事置于时代历史进程这一运动着的历史背景之中”^[9]。但马尔克斯采用的并不是19世纪经典现实主义将人物命运和具体历史背景紧密结合的方式,而是在一定程度上超越了现实,以奇幻的笔法对拉美社会纷纭变幻的历史和现实加以抽象化处理,以布恩迪亚家族的“孤独”为枢轴,衍生出一连串奇诡怪异的寓言化画面。

在完成《越野赛跑》十余年后,艾伟对自己当年的写作动机作了进一步阐发:“我得承认,写作这部小说时我野心勃勃”“我希望在这部小说里对人类境况有深刻的揭示”^[10]。和先前强调幻想、轻盈不同,这里艾伟更关注如何通过对一个村庄的演变历程的展现,对人类境况进行寓言化的探索与揭示。而带寓言色彩的写作方式并不意味着单纯的抽象化,并不意味着与具体的历史情境绝缘,而是作者以超越现实层面的视野对生活素材加以处理,赋予它超出具体场域与事件的某种普遍性。美国马克思主义文艺理论家杰姆逊在谈及第三世界文学时,他认为,“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,特别当它们的形式是从占主导地位的西方表达形式的机制——例如小说——上发展起来的”,“甚至那些看起来好像是关于个人和力比多趋力的文本”往往所表现的也不是个体,而是“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”^[11]。正是从这个意义上,《越野赛跑》并不仅仅是对“我们村”人物、场景精准的写实展示,它超出许多同类型作品的出彩之处在于对与“我们村”毗邻的“天柱”的描绘,在于其摆脱现实因果链的天马行空般的奇思妙想与画面。在文学性的想象与书写当中,作者酣畅淋漓地展现激情、亢奋与安宁相交织的年月中的潮起潮落,反思商品经济年代曾经物欲流淌、全民皆商的热潮,以及个人无比热切的发财梦如何化为一枕黄粱梦。

无独有偶,在稍后于《越野赛跑》创作的中篇小说《家园》中,艾伟再次展示了他在寓言化色彩书写上的才情。小说以哑巴古巴的视角,讲述了光明村在饥荒年月中的奇人异事。同《越野赛跑》相仿,《家园》叙述的人与事都有着现实生活的根基,但作者并没有依照经典现实主义的方式加以精细的摹写,而是恣肆无忌地运用了非现实的手法,比如亚哥所作的画具有抵御鬼怪的神奇功用。从某种意义上说,带有寓言化色彩的写作这一方式在艾伟前期创作中占据着举足轻重的地位。

然而,对艾伟这样富有极高写作抱负的作家,带寓言化色彩的写作方式潜藏着难以祛除的致命弱点:作为把握世界的一种方式,它是外在的,着眼

于外部世界的风云变幻，力图展示经过抽象概括的宏观的人类发展历程的图景。尽管它蕴含着探究人性的维度，但对内在精神的关注并不充分，有时甚至暴露出难以遮掩的匮乏。在《越野赛跑》和《家园》里，艾伟已将带寓言色彩的书写方式相当充分地发挥出来，而日后他的写作如果要进一步拓展，步入新的境界，对内心心理与精神世界的探究便是势所必然。寓言化色彩的写作模式的弊端及局限性，在此显而易见。

三

艾伟于2002年和2006年先后推出了两部长篇小说《爱人同志》和《爱人有罪》，它们在某种意义上的确可被视为艾伟创作转型的尝试。和他先前的作品相比，这两部小说尽管不乏历史大背景，但与《越野赛跑》和《家园》相比，它在作品文本中只是作为虚泛模糊的背景存在，与人物命运的关系不再那么密不可分地联结在一起。它们是两部内倾式的作品，聚焦人物隐秘深幽的精神世界和内心运动轨迹。对于艾伟而言，他对于内心世界的关注并非始于这两部作品。早在1999年发表的中篇小说《重案调查》中，艾伟以数个人物交叉叙述的多声部多视角手法，展示了主人公顾信仰纷乱癫狂的内心世界。到了《爱人同志》中，对人物内心世界的开掘探幽得以被大规模地强化，用他自己的话来说，“那个不可捉摸的内心世界有着巨大的能量，让我深深着迷。我完全用写实的方法切入，一步一步，进入那个黑暗的潜意识领域……我努力‘向内转’，试图打开人物精神世界的图景，他们的光荣和失落，幸福和疼痛，爱和恨，温情和暴力”^[12]。

在老于世故的人眼里，没有比艾伟《爱人同志》（2002）中刘亚军、张小影这一对夫妇更不自然的结合了：刘亚军因故致脊椎瘫痪，成为一名残疾人。在20世纪80年代初那个尚留存较多纯真气息的年代，他虽身体残疾，但其既往事迹的光晕还是为他引来了一些倾心爱慕者，而张小影无疑就是其中最为果决的一位。她似乎是本能地爱上了刘亚军，并不顾父母的反对和世俗暧昧猜疑的目光与他

结合，一时间成为众人瞩目的女性人物。

新婚不久，这对夫妇持续的两性战争便开始了。从常理上说，刘亚军应该对张小影心怀感激才对，为了他，她不惜与父母决裂。但躯体上的严重残疾这一事实使各方面的美好的想象不断地化为泡影。占据刘亚军心头的是深重的怨愤，负面情绪在他体内积聚到一定程度，就要有一个发泄口。在他的生存世界中，妻子似乎成了他唯一可以施加攻击的对象。几乎从他们相识的第一天起，暴戾便不时从他的体内流溢、倾泻而出，而她则是默默地承受。有意无意间，张小影把自己塑造成了一个无私奉献者的形象，一个忍受苦难、以自己的牺牲来宽宥丈夫的无私的女性形象。无私的献身精神赋予了她超常的忍耐力。幸好刘亚军与妻子的夫妻关系仍是正常的，也维系着这个异乎寻常的家庭，但常常是两人共享的快乐转眼间便烟消云散。刘亚军原本已与社会隔绝，社会的迅速变迁益发衬托出他的孱弱无能，内心的巨大不平衡使他内心的压力一次次周期性地喷发，女主人公竟然很早就并不奇怪地从他们的打闹中体味到一种让人心酸的幸福，“哭在他们的生活中是一件经常发生的事，因为在哭泣的时候他们体验到了某种甜蜜的情感和生存的乐趣”，而他们“会把他们的结合看成一种宿命，并从宿命迸发出无穷的热情”，进而“把他们身上的尘埃洗刷得一干二净”^[13]。

就这样，负面情绪滋生暴力，又转化为夫妻间短暂的快乐，这构成了他们两人世界的基本节奏，构成了一个循环往复的怪圈。与人们通常设想的相反，夫妻矛盾在相当长时间内并没有摧毁这个家庭，相反却为它提供了强大的能量，维系着它的运转。艾伟以犀利的洞察力、敏锐的笔触细腻逼真地展示了这与众不同的两人世界，披露了它独有的色彩、韵律，以及它在十余年间盛衰枯荣的历程。这是充满着人性色彩的真实世界，无法以一组僵硬抽象的概念加以概括、化约。在《爱人有罪》中，艾伟再一次以罕有的耐心与深邃的洞察力展示了这非同一般的两人世界深处难以为人知晓的奥秘。这个世界对于他来说，实在是丰饶的富矿，一部长篇小说根本无法将它开掘完毕。这一次，艾伟展示的社会生活画面比《爱人同志》当中所提供的更为广阔

更加清晰可辨，但他并无意将它写成一部通常意义上的写实小说，其焦点依旧落在鲁建、俞智丽这对男女间爱恨交织的纠缠上。

如果说，刘亚军、张小影的结合在世人眼里只是显得不太自然、背负太多现实生活的压力与困难，那么，《爱人有罪》中鲁建、俞智丽的关系就显得尤为匪夷所思。西门街的美人俞智丽在被人强奸后，错指鲁建为嫌疑人，致使鲁建蒙冤入狱八年。他出狱后，试图报复俞智丽。在巨大的心理压力下，俞智丽竟然愿以自己的肉体来补赎鲁建所受的苦难。到此，一切还入情入理。但随后，两人的关系便急转直下，其结局令人瞠目结舌：俞智丽非但没有因把自己的身体奉献出来而感到屈辱痛苦，相反她从中获得了一种前所未有的快乐。她毅然抛弃了原有的家庭，离开了丈夫女儿，与鲁建结合，组成了一个怪异的两人世界。就此他们成了一对生死冤家。这样的写作，似乎仍然是一种在叙事上带有先锋性探索精神的写作路径。

毋庸讳言，这两部作品对男女主人公不无畸形的心理情态和虐恋式纠葛的刻画与展现给人留下难以磨灭的印象。但对于一个作家来说，对于心理和内心活动的过分痴迷与沉溺会导致另一种风险：由于文本承载了过多的对于心理活动的展示，它会在作品中不知不觉地抹去外部世界的形状与轮廓，让一切事件与场景都吸纳、融化在人内在的主观感受世界之中。一旦人的主观世界成了至高无上的主宰，成为作品中聚焦的主要对象，宏观的历史叙述在无形间就被消解了：一切源自内心，一切归之于内心。而内心沸腾澎湃的世界恰恰缺乏历史性这一向度，它将对往昔的追忆、对当下的感受和对未来的憧憬融为一体，呈现出一个诸多事件、感受并置的同时性层面。如果说寓言化色彩的写作将淡化历史场景细节而赋予整篇叙述以抽象化、普遍性的意蕴，那小说中过量的心理承载与泛滥则会导致另一种形式的抽象化：外部世界和宏观历史话语的丧失与消解。由此所带来的缺憾与不足，不言而喻。

四

综上所述，在完成《爱人有罪》之后，在艾伟

的头脑中，已经有两种类型的诗学风格并行不悖地运行着，一种是《越野赛跑》这样以轻盈飞扬的带寓言色彩的方式方法展现数十年间激荡的社会变迁，另一种则是像在《爱人同志》和《爱人有罪》中那样，目光向内，久久地凝视人们内心世界幽秘难测的波澜。外向与内倾这两种叙述方式尽管存在着部分重叠，但要将它们圆融无碍地容纳于同一个文本中，在写作实践中有着极大的难度。而艾伟对这两种方式都很钟爱，一个都不愿放弃，并力图在日后的创作中尝试深度融合，于是人们见到了2014年问世的长篇小说《南方》。

这部20余万字的长篇是艾伟所有作品中在结构和叙述视角上用心最多、设计安排最为复杂的一部，作者不仅采用了第一人称（女主人公罗忆苦的幽魂）、第二人称（肖长春）和第三人称（傻瓜杜天宝视角的限制性叙事）三个叙述视角，而且打破了顺时针的叙述方式，将自然时间切割成众多零散的片断，游刃有余地穿梭往返于当下与往昔不同的时空中，借此展现出罗忆苦姐妹、肖家父子、杜天宝等人物在20世纪60至90年代30年间令人感喟的遭际，鲜明地凸现出这些普通人身上承受的命运的跌宕起伏。正是在这部作品中，艾伟雄心勃勃地力图将上述两种不同的风格融合在一起，“我想让南方有寓言性，但这种寓言性要建立在人物的深度之上。我要在飞翔和写实之间找到一条通道”“但如果一部小说既能做到人性的深度，又能指向关于世界的普遍性的寓言表达，也是件不错的事”^[14]。这一切看上去很美，这里需要追问的是，艾伟在《南方》里是否成功地实现了这两种不同诗学风格的融合？

从写作技巧的难度、展示人物内心的深度和给读者造成情感震撼的强度而言，笔者觉得《南方》是艾伟迄今为止最成功的作品。艾伟2022年推出的长篇新作《镜中》尽管独辟蹊径，但总体艺术成就并未能超越《南方》。《南方》全书首章以傻子杜天宝开场，先声夺人，“需要闭上眼睛，用尽所有的力气才能把过去找回来”^[15]。通过一个傻子、疯子或奇人的视角进行叙述，在当代文学作品中并不罕见：贾平凹《秦腔》中清风街上的疯子引生，便是这样一个奇特的叙述者；德国作家君特·格拉

斯《铁皮鼓》中与第三人称叙述者并行的，便是一个永远长不大、似傻非傻的侏儒孩童奥斯卡。可以推测，格拉斯的这一叙述方法在某种程度上影响、启发了艾伟，他先前曾在中篇小说《家园》中也通过哑巴古巴之口展开叙述。而《南方》全书中杜天宝的第三人称限制性叙述的运用，部分地实现了艾伟保留寓言性写作的企图：天宝的父亲冻死在冷库，他与罗忆苦、罗思甜姐妹的交往，他因咬下肖俊杰耳朵、砍伤三人而入狱，他出狱后令人匪夷所思的婚姻生活，他做小偷的劣迹，过后因女儿银杏离家出走、他南下广东寻找银杏而引发的诸多奇遇，他被罗忆苦骗走巨款后又失而复得，最后女儿银杏成婚，他的家庭生活总算有了较为圆满的结局。

艾伟通过杜天宝这样一个智力低于常人的底层人物生活的展示，将数十年间社会生活的变迁及现实场景栩栩如生地展现了出来：过去年月和商品经济大潮年代世风人情的鲜明对照，它在时间跨度上和《越野赛跑》大体重合，可以说大体上秉承了后者轻盈飞扬的笔调，作品仍略微具有一定的寓言化书写的色彩，但又受制于《南方》全书总体悲郁的基调，其轻快的色调明显有所减弱。

与此相反，作品中所采用的其他两个人称（罗忆苦鬼魂和她公公肖长春）的叙述，便染上了截然不同的悲剧色调。罗忆苦一出场便已是一具飘浮在河面上的女尸，此后她的整个叙述全出自她的幽灵之口。这一叙述手法在拉美魔幻现实主义的先驱之一、墨西哥作家胡安·鲁尔福的代表作《佩德罗·帕拉莫》中就运用过，全篇鬼影游走不息，在与众多幽灵的对话中，回乡寻父的胡安也死去化为幽魂。罗忆苦天生丽质，但无奈红颜薄命，丈夫肖俊杰因杀人而被判死刑，孪生姐妹罗思甜与人私奔后生下一男孩，最后为找寻被她们母亲遗弃的儿子而溺死在河中。罗忆苦守寡后则与昔日情侣夏小恹南下广东，东游西荡，日子过得日益艰窘，最后在绝望中砸死了夏小恹，并将夺来的钱款赌个精光。她的堕落没有底线，最后在骗取杜天宝巨款后，被半路杀出的须南国掐死。她在金钱和情欲中将自己的生命消耗殆尽，如果不是死于非命，也早成了行尸走肉。小说的这部分叙述贯穿着悲剧性色调。

显而易见，罗忆苦姐妹和肖家父子的生活是与《爱人同志》《爱人有罪》相类似的心理写实手法精雕细琢而出的。它的叙述笔调时有起伏跌宕，但总体上难掩其幽咽、悲抑的特性。罗忆苦婚前情感选择上的举棋不定，婚后百无聊赖的日子，与须南国和夏小恹间越出常规的情爱纠葛，直至流落边地后与夏小恹间爱恨交加的虐恋，对堕落生活的忏悔，最后因为钱财死于须南国手中——这一切将一个女子大起大落的命运展现得惊心动魄。而肖长春则是另一种类型的悲剧人物，他对工作兢兢业业，不徇私情，亲手将犯下杀人罪行的儿子送上刑场。但他最后面对的是家破人亡的惨景：妻子周兰发疯，长年住在精神病院；儿媳罗忆苦意外遭人杀害，其尸体沿河岸漂来。他一生忠于所信仰的事业，但这无法勾销个人生活的不幸——在埋葬罗忆苦之际，他隐隐觉得自己有难以抹去的过失：“一切都过去了。生活从来就是这样，人生充满了悲剧……当然你认为自己难辞其咎，你会永远觉得自己是罪人。”^[16]

不能否认罗忆苦的叙述中也包含着某些带寓言化色彩的元素，这最鲜明地体现在她和夏小恹南下、在密林深处的禅堂中拜谒“大师”并委身于他的描写之中。入定的大师，傲然直立的蛇，不仅仅是真实显现的形象，更是隐喻性的表达，它们在失魂落魄、惶惶无主的罗忆苦心中隐约燃起了希望的光焰，仿佛是来自彼岸世界的神使，有朝一日会将坠落到深渊边缘的她拯救到彼岸世界。但这毕竟是昙花一现的幻影，大师连同夏小恹都露出了粗野丑恶的本相，将她一步步推向万劫不复的地狱。对神使与彼岸的依托，肯定是不可靠的妄想，带来的则是更为深重的悲剧。

然而，如果说艾伟在《南方》中兼顾了对个体生命外部世界具有寓言化色彩的书写和对生命内部复杂性的开掘，并由此试图探究人性深处的奥秘及其边界，那么，只能说他的努力仅取得了部分的成功。能将上述两种特性圆满地融合在一部作品中，当然是一种美好的理想，但实现起来却并不顺畅，甚至会碰到难以逾越的障碍。如前所述，带寓言色彩的书写是外向性的，它力图赋予外部世界和人类生活进程以一个宏观、清晰的图景，个人的情感、

心理与命运再重要，只是这巨型宇宙图式的一个有机组成部分，作者必须将对个体心理和内心生活的表现保持在一定的尺度内，与整体的图景相协调。而对内心世界的挖掘与探索面对的则是一个混沌芜杂的幽秘天地，个体再细小的感受往往被描摹成在外部历史进程中堪称里程碑般的事件。正因为它是内倾的，它蕴含的林林总总的外部社会、世界的信息都经过主观世界的渗透、过滤乃至扭曲变形。因此从这个意义上可以说，真正成功的对人物内心王国的深度发掘，能够向人们提供对于人性前所未有的崭新认识，能够包蕴某种深刻的启示，但却无法形成寓言化的世界图景。在《南方》中真正给人留下难忘印象的还是对罗忆苦、肖长春等人的内心情感世界的展示，而作者无法忘情的寓言化色彩的书写与此形成了难以调和的冲突，无法形成一个圆融自洽的整体。如果硬将两者并置在一个文本中，它们常常会形成不可调和的冲突，互相抵消，一方压倒另一方，使作者两者兼顾的愿望难以兑现。

此外，文学作品对人内心世界的展示呈现一旦成为文本的主体，它会时不时突破作者设定的宏大叙述框架，林林总总繁杂琐碎的细节海浪般涌流而来，不断增殖膨胀，占据叙述画面的中心，使任何对外部世界和历史社会的宏观审视趋于解体，在此情形下寓言化色彩的写作也会几乎失去立足之地。这最典型地体现在20世纪初叶勃兴的意识流小说中。意识流小说是先前文学作品中对人内心探索的深化与飞跃。詹姆斯·乔伊斯的《尤利西斯》对人的内心世界作了史无前例的全方面勘查与呈现，小职员布鲁姆与大学生斯蒂芬在都柏林从清晨到午夜18个小时的游历成为叙述主线。全书虽然以荷马史诗《奥德赛》的叙述框架为蓝本，但乔伊斯笔下的人物褪去了古代史诗中英雄人物的霓彩，呈现出内心世界奔腾不息的思绪与其间细微的褶皱翻转、光影变幻，野性血气粗陋猥琐铺陈而出，一览无遗，正如精神分析学家荣格所说：“全书没有任何愉快、新鲜与希望，只有灰暗与可怕，只有惨酷、尖刻与悲剧。一切都来自于生活中伤痕累累的那一面，并且是如此的喧嚣躁动，使你不得不用一面放大镜才能找到其间的主题联系。但这些主题联系是确实存在于书中的，它们首先表现为一种高度

个人性质的未经声言的愤恨之情，表现为被猛烈割断的童年的残迹；随之它们又表现为整个思想史之流的漂浮物——这整个思想的历史可鄙地、赤裸裸地呈现于万目睽睽之下。”^[17]

与其不同，艾伟对人物内心世界的描绘大体上没有越出心理写实主义的框架，但他对男女两性间虐恋关系的探究（最鲜明地体现在《爱人同志》《爱人有罪》中，《南方》里也有呈现）使他逼近、触及了人们心灵深处幽秘的潜意识王国，在这波涛汹涌的大海中，任何外在的伪饰都被无情地颠覆。正因为对人物内心世界的展示具有这样的潜在特性，使得艾伟在《南方》中融合外在寓言化色彩书写与内在人性深度描摹的尝试困难重重。

其实，早在2009年问世的《风和日丽》中，艾伟已经开始尝试将对外部的带寓言色彩的写作与人性探索两者相结合。这部长达40余万字的小说是艾伟迄今为止篇幅最长的一部作品，也是他作品中最受读者欢迎的一部。小说以将军的私生女杨小翼传奇式的一生作为情节线索展开叙述。利用这种极易激起读者共鸣的传奇式叙述框架，艾伟按照自然的时间顺序，书写了她的童年、少年以及成年后一波三折的经历，她寻父的经历则是贯穿其间的主线。杨小翼的内心情感、人格成长与她的婚姻家庭生活水乳交融地合为一个整体，在某种程度上实现了艾伟在《南方》中力图达成的文学理想：对外部世界带寓言色彩的书写与对人性的探索并行不悖地共存于同一个文本之中。但必须指出的是，这种融合似乎并没有达到作者的期待，也没有完全达到读者的期待：现实生活的展现，被人们津津乐道的传奇化故事冲淡。而对主人公杨小翼的心理描绘则大都滞于表层，流连于她对外部事件的直接反应，她内在的精神世界基本上未被深度触及。因而，从探索人性深度的角度而言，《风和日丽》并没有超越《爱人同志》《爱人有罪》，而《越野赛跑》中那种略带轻盈飞翔意味的风格也未得到鲜明的展示。

五

综上所述，艾伟在数十年的创作历程中，其孜孜以求的南方诗学便沿着两条路径推进：一条是以

《越野赛跑》为代表的轻盈飞翔意味的风格，力图以具寓言色彩的叙事框架作文学书写；另一条则充分体现在《爱人同志》《爱人有罪》等作品中，深入开掘人物的内心世界，凸现其无法进入常人视野的幽秘隐微之处。《南方》堪称是艾伟一部集大成之作，它力图将两副不同的笔墨加以融合，尽管只取得了部分的成功。

其后数年，艾伟又创作了《敦煌》《过往》等中篇小说。它们依旧以作者熟稔于心的“永城”为背景，世俗生活的烟火气更为浓郁，家庭成员间的亲情、男女情爱等成为书写的核心。显而易见，作者已放弃了对外部世界进行带寓言化色彩写作的冲动，专注于对日常生活中普通人的情感与心理进行细致入微的刻画，并力图抽绎出某种超越性的价值与意义。《敦煌》中的小项婚后移情别恋，在与性情怪僻的丈夫陈波几番缠斗后，身心俱疲地离开永城。她最终到了拉萨，在当地特殊的氛围里获得了心灵上的洗礼与重生。作者在描绘小项曲折命运的同时，赋予了她进行自我精神拯救的维度。而《过往》则聚焦母子、兄弟间的恩怨情仇。作为一名杰出的演员，母亲在舞台上光彩照人，但她对父亲的背叛在儿子秋生、夏生两人的心灵上烙上了难以抹去的伤痛。几经波折，最后兄弟俩在父母的坟前尽释前嫌，也与母亲在心灵上达成了和解。让秋生、夏生在心灵上获得宁静的并不是高远的佛音，而是基于血缘关系的亲情。正是在这儿，家人亲情这一古老的传统价值维度再次被赋予了神圣的价值，成为人生意义的终极源泉，家人亲情令人性的光芒衍生而出，正如作者自己所谈，“人性或许会被很多东西蒙蔽，但我相信人性总会在某个时刻胜出，闪现其动人的光芒”^[18]。

在此人们可以发现艾伟作品中一个重要的变化，在沿续对人性深处幽微之处作不懈探询的同时，先前他作品中的寓言化色彩的书写悄然发生了变化。如果说还存在寓言化色彩的书写的话，它已不再力图展现外部世界图景，而是在内在层面上思索心灵与精神如何得到拯救，人性深处的善意如何得以弘扬强化。从这个意义上讲，可以说艾伟作品中南方诗学风格中寓言化色彩的写作这一维度并未被完全放弃，而是从外部世界向内转，与对心灵世

界的探索紧密相连。这一新的变化在他的最新长篇《镜中》里得到了更为充分的体现。

《镜中》这个标题貌似寻常，细思之下颇有深意。作为经反射能映照出世间万事万物的制品，它可谓一件神奇之物，它既能映照出人们自身单凭双眼难以一睹的真容，也能展示出大千世界的雄姿纤影，更能闪现转瞬即逝的灵光与幽影。然而，镜中的影像再逼真再栩栩如生，毕竟只是虚薄的影子，不是事物的本体，所以自古以来人们就有“水中月，镜中花”的感喟，喻指其可望而不可即的特性。而真实的世界一旦与镜中的世界交织缠绞在一起，真实的形体与镜中影像相互交叠、折射，常常会孵化生成令人眼花缭乱、难辨真伪的迷宫，而艾伟的这部新作正是一座经过细密编织的迷宫。

艾伟在全书后记中将小说艺术与镜像作了比照，“任何艺术都是人间的镜像啊，小说当然也是。小说就是通过虚构一个自洽的世界照见你我，照见人世”^[19]。在这部长篇新作中，镜面作为靓丽而幽秘的迷宫的反映媒介，它同时映照出外部和内部世界的繁富景象。从外部世界而言，全书以一起惨烈的交通事故开启，事业如日中天的中年建筑师庄润生的妻子易蓉开车失控、撞击铁栏杆，导致自身重伤毁容，儿子一铭、女儿一贝双双殒命。但故事的缘由并不简单。当庄润生从助理甘世平那儿得悉易蓉是酒后开车肇的祸，不禁怒从胆中生；但随后他发觉自己其间也有难以逃脱的罪责，出事那时他正和情人子珊幽会，易蓉向他打电话求助时他关了机。而易蓉随即在老宅自杀身亡，这又给了深陷悲恸中的庄润生一记重击。为此他陷入长久的自谴自责中，后跑到云南边地捐助建设学校，误打误撞间越境被缅甸军方扣留，最后依靠移居美国的子珊不远千里赶来救助，才得以脱离险境，完成了这一充满磨难和自我赎罪之旅。

然而，这还不是镜面折射出的外部世界的全部，它有令人更为惊恐的秘密。易蓉弃世前最后一刻发给远在纽约的子珊一封邮件，将她长年与甘世平偷情、生下一铭一贝的隐情全盘供出。当庄润生从缅甸脱身并得知这一消息后，其内心因易蓉、世平暗中背叛而引发的巨大痛苦可想而知。他多次想杀死世平复仇，却在最后一刻摆脱了恶念，选择

了宽恕。在重新思索生命意义后，他的设计也有了一次飞跃，构想中的新的作品体现了他寻求精神救赎的路径与心灵寄托。

显而易见，《镜中》里因车祸而裸露曝出的庄润生一家的秘密，犹如层层叠叠的多重镜像，折射出人世间的爱恨情仇的极致境界，而它又与镜面蕴含的人们内心的影像交相缠绕，密不可分。纵观艾伟的全部作品，就人物所经历的痛苦的强度而言，没有其他人物能够超过庄润生：痛失爱妻后，他又发现妻子与自己最信任的伙伴一起背叛了自己，一双儿女竟不是己出，而是偷情的果实——这种情感上的煎熬实非常人可以忍受。从这个意义上，他欲对毁了他一家的甘世平复仇，便有着伦理上的充分正当性。而当他摈弃恶念时，脑海中涌现出一道强光，它催生了极富创造性的设计：“通向佛殿的道路……象征人生的迷宫。在这个通道里要创造出生命各个阶段的感受和状态：童年的灰暗，青年的野心，至暗时刻的危机，以及突然的解脱”“最核心的部分当然是象征解脱时刻的佛殿”，这佛殿“像一道解开宇宙之谜的数学公式。有一个科学家说过，至高之神住在数学公式之中”^[20]。创造性的灵感竟然是来自人生与内心巨大的痛苦当中的自我拯救所迸发出来的创造力。

不难发现，庄润生脑海中擘画出的佛寺建筑，是他超越往昔痛苦并自我拯救的一个副产品。正是在这里，在《敦煌》《过往》等作品中初露端倪的带寓言化色彩的书写的变体得到了充分的展示，它不再刻意对外部世界进行展示，而是转移到人们的内心，在一系列充满寓意的影像中展现人的心灵得到拯救与超越的可能性及其实现途径。在此，其文学书写从外在的维度彻底转向了内在精神的维度，成为宗教、哲学、伦理探索的一部分，而它又与艾伟一贯追求的南方诗学风格中的另一个维度——对人性与内心世界的探索并行不悖，相互强化，在某些地方甚至合二为一：这使得他作品内倾的特性更加鲜明突出。从这个意义上说，带有一定寓言色彩的书写被对内心世界的探索吸纳，成为其有机的组成部分。

不得不指出的是，艾伟这一在文学书写上向内转的表现，系通过庄润生的经历向世人提供了一条

貌似可行的精神拯救之路，它喻示了人们的精神、心灵经过自我涅槃后可能的重生之路，而《镜中》显露的这一诗化哲学集中体现在一个佛殿的设计构图中，但细思之下便会发现它在某种程度上过于直露、过于明晰。人们要追问的是，按照庄润生规划好的清晰可辨的路径，人们能否真的走出内心痛苦的迷津，能否真的在建筑这一并不完美的形式中呈现出真正的拯救之光？答案恐怕是否定的。

对于一个作家而言，创作中最重要的莫过于形成自己可辨识的独特风格面貌。同为南方作家，余华、苏童与格非在其创作中体现的诗学风格也各不相同。在卡夫卡等作家的影响下，余华早期作品采取了寓言式的书写方式，但文本并不设置明确的时代背景，而是将人物安置在梦魇般的环境中，展示人们非理性、荒诞的生存境遇，其间暴力血腥的事件层出不穷。在20世纪90年代实现创作路径转向后，余华将笔墨转向世俗世界，但由于写实主义文本的规范与其内在禀性的冲突，他在精细展现现实生活细节和心理流变时常常流于怪诞的夸张手法，无法顺畅地发扬其创作优势^[21]。而苏童作品中的“香椿树街”“枫杨树乡”世界与艾伟笔下的“永城”不无相似之处，但他追求的是与中国传统文学“诗画同源”精神相通的“空间型写作”，关注的是在跌宕起伏的历史潮流之外更为恒定的生活形态和意蕴。有批评家将这种诗学风格称为“意象主义写作”：“他在意象上下功夫，那种拟旧的气息、梦幻的色调，那种潮湿而灰暗的氛围，那种欲望的宣泄和心绪的波动，都像水一样在小说中流淌。苏童无意于展现时代，也无意于刻画人物，他试图揭示的其实只是某种心态、意绪与幻觉。”^[22]尽管他作品中不乏寓言化的片段，但这并不是他关注的重心；此外他展现的更多的是人物内心的意绪，并没有深入到其幽秘的深层。格非早期作品受博尔赫斯的影响，悉心营造诡异奇幻、剔除了具体历史背景的迷宫，力图展示一幅幅宏大而玄奥的宇宙图景。如果说格非的作品中有寓言化的元素，它指涉的是某种隐匿在万物表象背后的神秘“天机”，一种隐而不现的秩序与法则。他步入中年后，将诸多传统文化元素融入以写实为基石、轻盈灵动、“中国式诗意”十足的典雅文本，表现出新古典主义风格，

可谓在回归传统的同时实现了新的创造^[23]。

通过与上述几个南方作家加以比较,艾伟创作的诗学风格的特性得以更加鲜明地展现出来。他在数百万字的作品中业已形成了自己别具一格的南方诗学风格,起初它兼具对外部世界进行带寓言色彩的书写和对内心世界的深度开掘两条路径,并试图将两者加以融合。由于这两种书写方式天然存在着某种冲突,在近期作品中他从对外部世界的书写转向了对哲理、宗教与伦理等的探索,希图借此揭示人生的哲理与生命的意义。这一向内转的变化消除了先前两者间的龃龉,但也使外向式的带寓言色彩的书写趋于解体,消融在其所作内心精神探索之中。在此,艾伟作品中体现的南方诗学风格步入了一个新的境界。应该承认,一个作家的优势同时也是劣势,再完美的风格也不可能将天地万物集于一身,就像《镜中》里庄润生最后体悟到的那样,任何建筑都不能十全十美,有时残缺就是美的一部分。与此同理,再杰出的作家创造出来的作品也不可能圆满无碍,总会有某种缺憾、残损。在时间的长河中,它会被众多后来者不断形塑。重要的是在这残缺的作品中蕴含着美,它便能在后世人们的眼中闪现出不会被忽视的光焰。对于建筑师庄润生是这样,对于作家艾伟也是这样。

[1] 福克纳:《记舍伍德·安德森》,见陶洁编《福克纳作品精粹》,李文俊译,第503页,河北教育出版社1990年版。

[2] 艾伟:《整个宇宙在和我说话·后记》,第258页,上海文艺出版社2014年版。

[3][12][14] 艾伟:《时光的面容渐渐清晰——代后记》,见艾伟《南方》,第410页,第412页,第412页,浙江文艺出版社2022年版。

[4] 刘师培:《南北文学不同论》,见刘师培《清儒得失论》,第220—221页,吉林人民出版社2013年版。

[5] 张学昕:《苏童:重构“南方”的意义》,《文学评论》2014年第3期。

[6] 参见杨庆祥《新南方书写:主体、版图与汉语书写的

主权》,《南方文坛》2021年第3期;参见王德威《写在南方之南:潮汐、板块、走廊、风土》,《南方文坛》2023年第1期。

[7] 艾伟:《平淡日子里的奇迹——代后记》,见艾伟《越野赛跑》,第342页,浙江文艺出版社2022年版。

[8] 赵德明:《20世纪拉丁美洲小说》,第422—424页,云南人民出版社2003年版。

[9] 埃里希·奥尔巴赫:《摹仿论——西方文学中所描绘的现实》,吴麟绶等译,第551页,百花文艺出版社2002年版。

[10] 艾伟:《无限之路》,《当代作家评论》2003年第3期。

[11] 杰姆逊:《处于跨国资本主义时代中的第三世界文学》,见张京媛主编《新历史主义与文学批评》,第234—235页,北京大学出版社1993年版。

[13] 艾伟:《爱人同志》,第108—109页,人民文学出版社2002年版。

[15][16] 艾伟:《南方》,第3页,第395—396页,浙江文艺出版社2022年版。

[17] 荣格:《〈尤利西斯〉:一段独白》,见荣格《心理学与文学》,冯川、苏克译,第150页,生活·读书·新知三联书店1987年版。

[18] 艾伟:《情感与人性的胜利》(访谈),见艾伟《过往》,第156页,浙江文艺出版社2021年版。

[19][20] 艾伟:《镜中》,第414页,第379—380页,浙江文艺出版社2022年版。

[21] 参见王宏图《通向“文城”的漫长旅程:从余华新作〈文城〉看其创作的演变》,《山西师范大学学报(社会科学版)》2021年第4期。

[22] 葛红兵:《苏童的意象主义写作》,转引自苏童作品集《另一种妇女生活》,第350—359页,江苏文艺出版社2003年版。

[23] 张清华:《春梦,革命,以及永恒的失败与虚无——从精神分析的方向论格非》,《当代作家评论》2012年第2期。

[作者单位:复旦大学中文系]

责任编辑:刘 艳