

从“城乡中国”到“城镇中国”

——新世纪城乡书写的叙事伦理与美学经验

王鹏程

内容提要 新世纪以来，城乡书写共时性地呈现城镇化历史转型中的时代症候和世态风貌，取得了相当的成绩，同时也暴露出严重的问题。从思维认知上看，大多数作品无法摆脱城乡二元对立思维的拘囿，简单地将“城”与“乡”视为善与恶、现代与传统、文明与愚昧的冲突，表现出思考上的“短视”和认识上的“短路”；从叙事伦理上看，包括超越城乡二元对立思维的绝大部分作品在内，“以想象代替观察”，生活经验明显不足或紊乱错置，思想无法融入作品，不能熔铸出与内容黏合的“有意味的形式”；从审美经验来看，大部分作品沉醉于“日常主义叙事”和“极端主义叙事”，思想大于形象，城乡大于“个人”，不能站在人本主义和现代性的视角，呈现城镇化过程中的世道人心与忧郁诗情。如何直面并解决上述弊端，是当下及今后的城乡书写无法回避且亟需解决的关键问题。

关键词 城乡中国；城镇中国；城乡书写；叙事伦理；美学经验

20 世纪末至新世纪以来，中国城镇化^①步伐急剧加快，农村人口大量向城镇流动。同时众多城市向周边农村扩张，“城乡中国”^②向“城镇中国”迅速转型。“人口城市化”导致农村“空心化”，具体表现为土地荒芜、劳动力缺乏、空巢老人以及留守妇女儿童等一系列社会问题；“土地城市化”导致城市发展“一律化”，在带来规模效益的同时，也带来规模风险，诸如拆迁冲突、住房紧张、诚信危机、环境污染等问题突出。这种转型带来的城乡互动和城乡关系的变化亘古未有，涉及到痛切的历史经验和复杂的现实生活，牵动到政治、经济、文化与教育等方方面面，几乎囊括了当下中国的所有问题，自然也成为新世纪以来众目所瞩的文学命题。尤凤伟的《泥鳅》（2002）、周大新的《湖光山色》（2006）、贾平凹的《高兴》（2007）、《带灯》（2013）和《极花》（2016）、李佩甫的《城的灯》（2009）与《生命册》（2012）、刘庆邦的《到城里去》（2010）、关仁山的《麦河》（2010）和《日头》（2014）、格非的《春尽江南》（2011）、余华的《第七天》（2013）、方方的《涂自强的个人悲伤》（2013）、

林白的《北去来辞》（2013）、孙惠芬的《歇马山庄》（2013）、范小青的《我的名字叫王村》（2014）、王安忆的《匿名》（2016）、石一枫的《世间已无陈金芳》（2016）、任晓雯的《好人宋没用》（2017）等作品，都几乎共时性地与现实生活接轨，表现或涉及到城镇化给中国城乡带来的巨大冲击以及历史转型期的世态人心。这些作品或叙述“乡下人”在城市打拼挣扎的痛苦与无奈、在城市立足后的迷惘与彷徨；或叙述城市扩张后农村发生的“山乡巨变”；或塑造从城市返回乡村，带领村民脱贫致富的时代新人；或在城乡相互镜像的映照中，展示中国城市和乡村的奇异景观。少数作品能够超越城乡二元对立的限制，以一种更为复杂的眼光思考现代化进程中的城乡关系，以及乡土传统现代转换过程中的情感冲突与价值选择，让我们感受到进城者与返乡者的生存困难、身份焦虑与精神困惑。但总体上看，这些作品多以思想意识代替审美创造、以伦理态度代替价值选择，人物脸谱化、叙事类型化、情节模式化；未能充分站在“个人”的立场，对“个人”复杂的生活处境和微妙的心理世界进行精准的把

握和深刻的呈现；“城”与“乡”遮住了“个人”，没有完成城乡中国精神结构与命运变迁的历史重构和美学重建。

一

城乡书写存在的问题，与其在中国的复杂性密切相关。在中国，城乡问题是一整套制度设计的两个方面，可以发现现实的诸多问题都是历史问题、既往政策以及某种逻辑的深层延伸。因而，当代中国城市与乡村的关系不是断裂性的而是持续性的，当下中国绵延了之前的城乡差别，不过一些差别扩大，另一些差别缩小罢了。而城乡中国特殊的经济社会结构——城市化低、城乡差距大的特征并没有多大改观。如果我们的文学书写不能触及这种持续性的深层延伸的东西，叙事自然悬浮在历史和现实之上，难以触及到复杂的本质性的问题。另一方面，也与作家对中国城乡结构的理解能力和思考深度有关。城与乡属于不同的地理空间和文化空间，生活方式和价值取向大不相同。但自大面积城镇化以来，中国并没有实现滕尼斯所谓的乡村的“礼俗社会”到城市的“法理社会”的转变，在一体化的社会语境中，城市没有整合出完整有序的现代文明、城市文化和市民社会。相反，“城”与“乡”呈现出了复杂的交融：既有隔离和对立，也有交往和转型，城与乡“你中有我，我中有你”。每个城市存在的“城中村”，以及城市扩张后出现的“村中城”比比皆是，“是城似乡”“是乡似城”到处皆有。费孝通先生当年刻画的“乡土中国”，“不但在观念与人际关系方面依旧覆盖着今日的城乡中国，而且直观地看，很多大都会城市的空间特征其实还‘相当的农村’”^③。

在当下的一些城乡书写者眼中，乡村田园生活是健康自然的生活方式，写作者对其总有某种难以割舍的隐秘眷恋；而喧嚣纷扰的城市生活则是摧毁美好人性的罪恶渊薮，成为一种令人震惊的现代生活经验。如《泥鳅》中的农村青年群体，进城后遭遇各种侮辱、欺诈和摧残，最终几无例外地走向自我毁灭；《高兴》中的刘高兴，进城时踌躇满志、无比乐观，最后绝望地带着自己同伴的尸体回到了故乡；《到城里去》中的杨成方，由于妻子宋家银的逼迫，在走投无路的情况下留在

城里捡破烂，甚至被警察当成小偷拘留……在这些作品中，城市被预设为可怕的毁灭之地和一切灾难的罪魁祸首，无辜的“乡下人”因为憎恨乡村、厌恶贫穷或其他理由，面对“罪恶”城市的诱惑，前赴后继地进城，进城后几乎无一例外地遭遇悲惨——变坏、失败或走上不归之路。实际上，中国城市的问题，乡村也有，城市未必能使“乡下人”变坏，真正意义上的现代城市文明更是如此。农民进城一定会变坏的书写，我们可以看到作者潜意识里对现代都市文明的敌意；中国乡村的问题，城市也有，城里人或者返乡者回到农村未必一定就变好，将乡村视为田园牧歌、人间乐土的，不过是一种理想化的想象和诗意化的呈现罢了。此外，还有一种在城乡之间游移的“中和”叙事，同样的人物在不同的环境中表现出不同的价值倾向。“乡下人”在城市时，城市充满诱惑和罪恶，乡土则充满温情、令其眷恋；一旦回到乡村，乡村则是穷山恶水，令人厌恶，城市则成为现代和文明的象征，令其无限向往。这种价值观念上钟摆式的摇晃，固然有农耕文化所积淀的“排斥乡土—依恋乡土”的矛盾的心理情感结构，更重要的是，上述城乡书写不能用现代理念、现代文明和现代精神破解当前乡村生活的困局，照亮凋敝灰暗的乡土生活，不能充分站在个体的“人”的立场，而将“乡下人”变坏完全归结为环境的逼迫和影响，忽略了个体的“人”的主体性，使得我们只能看到“众数”而看不到“个人”。

此外，还有一种在认知上“短路”的简单化叙事，认为乡村和城市之间存在因果关系，即乡村的凋敝是因为城市的掠夺。这在《极花》中表现得颇为典型。《极花》力图通过被拐卖女孩胡蝶的遭遇，揭示城镇化进程中“底层乡村男性的婚姻困境”。农村姑娘胡蝶向往城市生活来到城市，却在外出打工时被拐卖。经历被卖为人妇、被强暴、生子等一系列事件后，胡蝶的心态和行为都发生了变化，由最初的愤怒、反抗、挣扎变为顺从、隐忍，逐渐适应了当地的环境和生活。被解救回到城市后，她在迷惘与无助中，最终回到了拐卖她、折磨她的村子。就文本内容来看，胡蝶似乎没有忘记对城市的憧憬，也没有忘记村民们对自己的伤害，令人疑惑的是，作者让她被救回城市后又选择回到农村。她回到被拐卖的村子，

是因为城市冷漠,还是因为农村姑娘回到农村理所当然或者就是宿命?作者显然倾向后者,并对拐卖胡蝶的村子的男性极为怜悯和同情——“如果他不买媳妇,就永远没有媳妇,如果这个村子永远不买媳妇,这个村子就消亡了”。这种逻辑明显站不住脚。农村姑娘进城打工,底层乡村男性的婚姻因之陷入了困境,但这绝不是纵容罪恶的理由。在《后记》中,作者将城市和乡村简单地对立起来,对村中的光棍不吝“怜悯”,对带走年轻人的城市有一种固执的偏见,认为“城市夺去了农村的财富,夺去了农村的劳力,也夺去了农村的女人”^④。果真如此吗?作者在小说中也感慨乡村世界并非田园牧歌般美好,可见也不能完全归罪于城市。实际上,重要的不是城市带走了农村的年轻人,而是为什么农村没能留住那些年轻人。中国乡村的败落,用所谓的“城市肥大,农村凋敝”远远无法概括。这种简单化的城乡关系认知,使得主观意图与客观效果发生了严重背离,也壅塞了作者思考真正问题的可能,小说讨论的问题遂成为“伪问题”。

同“进城者”书写相较,从城市回到农村的“返乡者”叙事很少受到作家关注,《湖光山色》和《麦河》是为数不多的“返乡者”书写中较有影响的两部。《湖光山色》中的楚暖暖是作者过度理想化的返乡“女神”。楚暖暖从北京返乡后,敢闯敢干,通过开发楚王庄的老城墙,以旅游带领全村走上致富之路,丈夫也当上了村主任。而当她在外面同旅游公司洽谈业务时,丈夫却已被金钱、欲望和权力扭曲为作威作福的基层村官。小说关注农村和农民渴望致富的强烈需求,也试图反思农村变革的困境与利弊,但因故事老套、情节虚假和人物粗糙,以及对乡村复杂的权力关系平面化的书写而流于皮相。《麦河》思考的是中国乡村的真问题,并塑造了曹双羊这一新型农民形象。曹双羊起初是为财富闯荡天下的传统农民,因为土地崇拜,回乡成为担当创造大业的现代农民,并在城镇化和现代化的转型中,思索农村何去何从的难题。在曹双羊身上我们可以看到,土地与现代化并不矛盾,土地流转、现代资本等应该介入到农村的现代化进程中来,以此克服家庭联产承包责任制和城镇化带来的土地荒芜、零散经营、收益低下等问题。尽管曹双羊的形象比较理想化,其夸张的乡土崇拜也令人生疑,但其身

上所聚焦的土地崇拜与现代化之间的矛盾和张力,在返乡书写中无疑具有里程碑式的意义。

总体看来,我们的城乡书写不乏悲悯情怀和人文精神,从中可以看到城市与乡村被夸大的异质性对立,可以看到“乡下人”进城之后无所归依的漂泊感、回不到乡村的疼痛感、在城乡之间无法立足的失落感以及返乡之后的无力感。但我们很少能够看到不依据生活表象简单地进行书写,不依据预设的城乡认知进行真假判断和道德裁定,而站在“人”的立场,站在现代精神的视阈,以城镇化作为现实幕布和历史背景,在历史与现实、传统与现代的复杂交织和冲突纠葛中呈现“中国形象”的深刻和厚重之作。我们所能看到的,多是被城乡转型这块大背景与大幕布遮住的,面貌模糊、心理简单与性情相似的人物群像。

二

无论是中国特色的城镇化,还是我们念兹在兹的现代性,都是社会学的概念,而不是文学上的概念。对于城乡书写而言,真正困难的是站在文学的视角去理解、表现城乡转型的历史和现实。也即是说,我们要以文学的形式在场,见证中国城镇化的历史过程和复杂现实,同时扩展、丰富、深化我们对于这一巨大转型的体验和认知。我们知道,“小说是进行中的生活的生动体现——它是生活的一种富有想象力的演出,而作为演出,它是我们自我生活的一种扩展”^⑤。但当下的城乡书写很难让我们心生赞叹,也很难触及我们的“心事”,我们那种难以言喻的处境无法被表现出来。有些作品非但不能扩大我们的认知、拓展我们的经验,甚至不及普通读者的思想认知,更遑论打动人心。读者想从城乡书写中读到其了解的但未能充分认识的东西,而绝大多数作品充其量只不过将历史和现实的“表象”原封不动地呈现出来,将时代共识作为自己的思想资源,如《高兴》《城的灯》《第七天》《到城里去》《涂自强的个人悲伤》等都存在这样的问题。在《到城里去》中,作者借主人公之口,直接道出了作者对城市的认识。宋家银去了北京一趟,深刻地认识到自己以及同类的尴尬处境——“那就是,城市是城里人的。你去城里打工,不管你受多少苦,出多大力,

也不管你在城里干多少年，城市也不承认你，不接纳你。除非你当了官，调到城里去了，或者上了大学，分配到城里去了，在城里有了户口，有了工作，有了房子，再有了老婆孩子，你才真正算是一个城里人了。宋家银很明白，当城里人，她这一辈子是别想了”^⑥。对于绝大多数进城务工者而言，他们很清楚自己的身份处境，除了挣点钱之外，很少有成为城里人的想法。这样一种直白无遮的宣告，有碍人物形象的深化，也限制了人物形象的拓展空间。辛格曾对急于“暴露”自己思想的作家提醒道：“事实是从来不会陈旧过时的，而看法却总是会陈旧过时。一个作家如果太热心于解释，分析心理，那么他刚开始就已经不合时宜了。你不可想象荷马根据古代希腊的哲学，或者根据他那时代的心理学，解释他笔下英雄人物的行为。要是这样的话，就没有人爱读荷马了！幸运的是，荷马给我们的只是形象和事实，就是为了这个缘故，《伊里亚特》和《奥德赛》我们至今读来犹感新鲜。我想一切写作都是如此。”^⑦辛格所言的热衷于分析与解释，是我们城乡书写的普遍问题——“记着‘时代’，忘了‘艺术’”。沈从文谈到新文学失败的原因时说，一些作家“记着‘时代’，忘了‘艺术’。作者既想作品坐收商品利益，又欲作品产生经典意义，并顾并存，当然不易。同时情感虚伪，识见粗疏，文字已平庸无奇，故事又毫不经心注意安排。间或自作聪明解脱，便与一种流行的谐趣风气相牵相混”^⑧。沈从文的话未免过于刻薄，但如果用这段话来形容我们当下的城乡叙事，庶几近之。我们毫不怀疑城乡书写者的真诚，但“记着‘时代’，忘了‘艺术’”却是不争的现实。城乡问题的重大性，使得我们的作家将小说当作传播思想的讲坛，也不排除有些小说家潜意识里将自己看作思想领袖，因而急于解释、忙着发表见解，他们的小说与其说是小说，毋宁说是新闻报道。比如可谓“新闻串烧”的《第七天》、“升级游戏”的《炸裂志》，都是如此，表现出城乡书写的典型症候：太过贴近现实，缺乏必要而合理的虚构。真正的虚构，一方面在明确的时空里创造出“比现实世界狭窄得多的小世界”，另一方面，“虚构世界添加了新的人物、特性与事件到这一真实的宇宙（作为虚构世界的背景），因此又可被视为比我们经历的世界要广大得多的天地”^⑨，从而实现

对生活的重新发现，抵达现实和存在的中心。

小说的中心，用帕慕克的话说，“是一个关于生活的深沉观点或洞见，一个深藏不露的神秘节点，无论它是真实的还是想像的。小说家写作是为了探查这个所在，发现其各种隐含的意义，我们知道小说读者也怀着同样的精神”^⑩。对城乡书写而言，中心的洞见决定了小说的品质，当然，其必须诉诸以逼真的细节、浑圆的整体形态和复杂的人物性格。我们知道，“许多小说家从一开始感知到中心只是一个主题，一个以故事形式传达的观念，并且他们知道，随着小说的推进，他们将发现并揭示其中无法回避又含混不清的中心的更深刻意义”^⑪。故事和中心之间的距离显示了小说的精彩和深度。比如《白鲸》和《老人与海》，我们在其中持续感觉到中心的存在，在不断的修正和追问中，不断靠近中心的距离。因而，帕慕克认为，“如果我们必须相信写作过程中存在一种神秘因素，我们应该更为合理地认为，这个神秘因素就是中心，是它接管了整个小说”。具体而言，“小说的中心像一种光，光源尽管模糊难定，但却可以照亮整座森林——每一棵树、每一条小径、我们经过的开阔地、我们前往的林中空地、多刺的灌木丛以及最幽暗、最难穿越的次生林。只有感到中心的存在，我们才能前行”^⑫。对作家来说，“写作一部小说是要创造一个我们在生活里或在世界无法找到的中心，并且将之隐藏在景观之中——和我们的读者玩一种虚构的对弈游戏”^⑬。不过，“小说中心的力量最终不在于它是什么，而在于我们作为读者对它的追寻”^⑭。“如果中心过于明显，光线过于强烈，小说的意义将直接被揭示出来，阅读行为就成了单调的重复。”^⑮我们的城乡书写即是如此，普遍缺乏“洞见”，意义缺乏中间物，“被直接揭示出来”，阅读成了单调的被动的接受过程。福斯特指出：“作家能不能将读者当作知心人，把人物的一切都告诉他呢？答案显然是：最好不要。因为太危险了。这个作法会导致读者劲头下降，导致智力和情绪出现停滞。更糟的是，会使读者产生儿戏感，象是应邀到后台作一次友好访问，看看各种人物是如何协同演出似的。”^⑯我们的城乡书写未必“将读者当作知心人”，更多是作者似乎也不相信自己笔下的人物，急着出来说话。读者作为讲坛下的听众，对这种缺乏思想

和洞见的讲述也不大相信,因而也就没有了阅读文本的兴趣。这正如法国“新小说”代表人物萨洛特在《怀疑的时代》中否定传统小说以塑造丰满的人物形象为中心时所言:“从各种迹象看来,不仅是小说家已不再相信自己虚构的人物,甚至连读者也不相信了。本来,在作者和读者的信心支持下,小说人物宽阔的肩膀在担起故事结构的重负后,还能挺然直立,毫不摇动。现在,失去了两方面的信心支持,人物已经摇摇欲坠,土崩瓦解了。”^⑩我们的城乡书写并非法国的“新小说”,但就小说的艺术性和人物的可信度而言,与之却很相似,失去了作者和读者“两方面的信心支持”。

而或多或少有作者自己思想的城乡书写,由于对思想如何进入作品缺乏思考,“思想”进入不了“作品”,无法同内容融为有机整体,呈现出游离状态。《匿名》就比较典型。《匿名》打破时空界限,在时间的跳跃和空间的转换中叙述故事,体现出作者突破自我的新的艺术追求。小说以误打误撞的绑架事件开始,通过普通市民命运的突转,链接起偏远乡村的杳无人烟小镇和上海的繁华市井,以荒诞化的叙事隐喻“匿名”的日常生活和个体存在。被绑架者从被劫持上车开始,失去了时间概念——“他这才发现时间的重要性,没有时间,人就好像陷入深渊,无依无靠”^⑪。被恐慌攫住的他进入了“存在与虚无”,回到了“原始状态”,时间、空间、物质紧密度、自然史、文明史等艰深晦涩的哲学、物理学等问题,盘旋或游荡在这位退休的被绑架的小职员的思维和大脑之中。他不避枯燥地思索这些问题,或在这些问题的界限内思考虚无与存在等终极性问题,成为流落在神奇的几乎不存在的荒村的“哲学家”。权且不论这种哲学思辨的正确与否,从人物塑造来看,这个退休的打工的小职员,是否能承载这些复杂深奥的问题,令人生疑;就小说叙事来看,这种哲理思辨不但没有同小说融为一体,反而有堆砌知识、制造深度的嫌疑。哲学问题当然可以在小说里讨论,像《卡拉马佐夫兄弟》中“宗教大法官”一节,作为同心圆之圆心,即是最为著名的例子。关键的是,这些议论和思考能不能与人物融为一体,黏合到小说之中,形成小说的肌理?《匿名》显然没有做到。因而,小说看起来似乎有强烈的思辨色彩,具有哲理深度,实际上仅是韦勒克所谓的“素材”和“资

料”,与小说内容没有多大关系,不但遮蔽了作者企图双向反思城乡荒诞现实的出发点,也使得主题庞杂,人物形象模糊,叙事冗长而不堪卒读。

思想进入作品是一个非常复杂而又至为关键的问题。韦勒克指出,“只要这些思想还仅仅是一些原始的素材和资料,就算不上文学作品中的思想问题。只有当这些思想与文学作品的肌理真正交织在一起,成为其组织的‘基本要素’,质言之,只有当这些思想不再是通常意义和概念上的思想而成为象征甚至神话时,才会出现文学作品中的思想问题”。他列举了思想进入作品的类型:一类是乔治·桑和乔治·艾略特等讨论社会的、道德的或哲学问题的思想小说;更高一个层次的是麦尔维尔的《白鲸》式的作品,“在这部作品中整个情节传达了某种神秘的意义”;另一类代表是陀思妥耶夫斯基的《卡拉马佐夫兄弟》,“思想的戏剧性内具体的人物和事件表演了出来”。他进一步指出,文学作品并不因为“有思想”而有价值,“在恰当的语境里似乎可以提高作品的艺术价值”,但如果思想没有被作品吸收,就会成为作家的羁绊。在《浮士德》《卡拉马佐夫兄弟》《魔山》等经典作品身上,我们都可以“感到艺术上的成就与思想重负之间的不协调”^⑫。《匿名》等城乡书写所讨论的问题,类似于乔治·桑和乔治·艾略特讨论社会的、道德的或哲学问题的思想小说,但表现的主题鲜有个人化和独特化的思考,非但未能楔入作品,拓展我们的认知和经验,反而成为赘疣,从而使得这一类作品体现出这样的叙事特征:思想大于形象、理性压倒感性、主题淹没人物。

三

新世纪城乡书写另一个严重的问题是作家的生活经验与所表现的时代发生断裂和错位,艺术经验严重滞后或匮乏不足。五六十年代出生的作家书写曾经经历的农村生活时普遍游刃有余,一旦涉及到现在的生活和城市生活,只能观念化地“想象”。如李佩甫的《生命册》,写乡村生活颇有艺术魅力,一写到城市,作家在城市化严重滞后的生活体验期和艺术积累期所形成的城市印象和城市观念便左支右绌,无法同步于新世纪日新月异的城市化进程,带给读者别扭的、虚假

的城市生活情境。比如小说中写到公司上市、证券交易等，作者完全不熟悉，因而显得生硬牵强；写骆驼等人在北京的地下室制造黄色小说、收购药厂等，与现实差之甚远，缺乏可信度。《湖光山色》写新农村，作者显然缺少了解，臆想的成分很大。我们不禁要问，在暖暖之前，楚王庄就没人注意到老城墙可以开发？开发后的破烂的老城墙能带来如此大的收益吗？暖暖凭借一己之力是否能够完成奇迹般的创业？这些问题都缺乏坚实可靠的叙述和合理自洽的逻辑，从而使得整个小说成了一场暖暖带领村民通过旅游致富的社会主义新农村主旋律叙事，距离真正的农村现实何啻万里！《麦河》对农村相对熟悉，但曹双羊到国外办延伸企业的情节，以及用家乡的黑土装了一个枕头，无论是回城里的家还是出国都要带上，明显缺乏可信度。《匿名》前半部分写上海的弄堂街巷与人情世故，文笔精致，景象鲜活，作者对此非常熟悉，这是因为作者的生活历练都在这儿。下半部分写到乡村则叙述简短，用典古旧，故事生涩。人物形象也呆板僵硬，比如哑子这个人物过于离奇，同现实的距离实在过于遥远，可见作者的乡村生活经验明显不足，只能靠“神奇”的想象来填补。

还有一些作家的城乡书写，生活经验与文本内容发生了明显的错置。如方方的《涂自强的个人悲伤》，生活经验的时代错置严重地撕裂了文本的统一性。比如小说的前半部，作者写到涂自强成为村里的第一个大学生后，村里人无不羡慕涂家出了“人才”，四邻六亲都前来道贺，母亲不让他下地干活，说“我们涂家不可以屈了人才”，村长也夸他“好出息”，“往后进了城，还是要记得乡亲哦”^②。上学离家时，“村里老少差不多全赶来为他送行。路口的银杏树下，稀落地站着他们。鸡狗猪还有小孩子亦都倾巢而出，在大人的腰以下，一派胡窜乱跑”^③。涂自强去学校报到的途中打工，所有人都因为他是大学生而另眼相看，予以优待，如在镇上当小工、在襄樊城洗车，在小村庄帮人挖塘，都是如此。挖塘时，“村里人人尽知他将去武汉上大学，各家都要接他上门，说是让自家屋里沾点才气。涂自强吃得饱喝得足，且百般被人尊敬，自我感觉好得几欲膨胀”。塘快挖完时，“村长竟受好几（个）大妈托付，想给涂自强提亲”^④。涂自强身上大学生的光环如此吸引人，

不禁让人想起恢复高考不久，大学生被视为“天之骄子”的时代。而小说中所表现的涂自强的大学时期，网络 and 手机几乎已经普及。涂自强毕业时，大学生工作已不好找，用人单位很挑剔，动不动就要求研究生学历。这最晚也是新世纪开始三五年后的生活情景。1999 年高校大扩招之后，即使偏僻的山区农村，也通过媒体、网络、手机了解到大学生毕业后所面临的严峻就业压力，对孩子上大学不再有过多的期待。因此，涂自强考上大学后受到人们的尊敬和优待也就显得非常老套和虚假了。又如，小说开头写到涂自强的学费是村里涂姓人家凑起来的，钱很零碎，没有大钞；后面写到涂自强当家教，辅导的学生考上大学后，家长奖励他 1000 元，“涂自强从未一次拿过这么多钱”^⑤，从小说后半部分的内容看，涂自强上大学是在新世纪开始以后，他的学费恐怕远远超过这个数目，开学又是自己报的名，除了面额小、钱零碎之外，说从没一次拿过 1000 元，就讲不过去了。方方用 20 个世纪八九十年代的生活经验描述新世纪的生活，经验的错置大大削弱了叙事的可靠性和人物的可信度。

美国心理学家罗洛·梅说：“艺术家或诗人的幻想是主观的一极（人）和客观的一极（等待存在的世界）的中间的决定因素。直到诗人的抗争产生了一种回应的意义之后，它才能成为存在。诗词或绘画的伟大并不在于它描绘了观察到或体验到的这种事物，而是它描绘了被它和这种现实的交会所提示出来的艺术家或诗人的幻想。”^⑥新世纪城乡书写无疑发现了城镇化带来的问题，但缺乏进入这些问题的核心的“交会”和“战栗”。以《骆驼祥子》这部现代文学史上最早书写“农民工进城”的经典之作为例，老舍不仅是熟悉人力车夫的生活，“而是一直进入到他们的内心，穿透他们历史命运的纵深；也不是冷静地再现他们的生活，或者停留在对于被压迫与被损害者的一般哀怜同情上，而是与描写的对象燃烧在一起，融合成一体”^⑦。因而，祥子这个“仿佛是在地狱里也能作个好鬼似的”淳朴正直的农村青年堕落为所谓的“坏嘎嘎”的城市无赖的性格转变和心理过程，才被震撼人心地刻画了出来。这种震撼“不是一般意义上的艺术吸引或者思想触动，而是穿透心灵的震撼，通向现实的反思”^⑧。而我们的城乡书写不乏感动，也不乏

怜悯,但无法“穿透心灵的震撼”,形成艺术上的感染力,将自己的感情传达给读者。《好人宋没用》(2017)就是这样一个例子。

《好人宋没用》站在个体生命的立场,“对笔下的人物,有身心相照的感触与同情,在不动声色的克制之下,有入骨的伤痛与苍凉”^②,但宋没用除命运悲苦、顽强坚韧外,“好人”之“好”及“内心风景”远远没有呈现出来,面貌模糊而无深度。“大时代”变迁浮光掠影,“小人物”命运蜻蜓点水,整部小说成了宋没用悲惨人生经历贯穿起来的历史事件,暴露出作者驾驭长时段叙事的能力不足,掉入了作者自己警惕的叙事陷阱——“被书写的某某历史和地方里的人,却是面目模糊的。他们被动地接受苦难,在历史的漩涡里盲目打转”^③。其他人物也平板雷同,近乎一面,除余太太和杨仁道外,均是精于算计、锱铢必较的市侩形象。就情节而言,小说前大半设置急促,叙事节奏掌握尚好;后小半琐碎拖沓,形神俱散。作者过于关注故事,太贴近生活实际,做密密实实的苦难展览,让人不暇喘息,近乎上海版的《活着》,而又无《活着》的深度。究其原因,一方面,小说涉及的生活作者大半未曾经历,生活与艺术累积不够,人物对话和情节难合情理。比如小说中的人物对话,宋没用的父亲、宋没用的母亲、榔头、范猴子、杨赵氏、毛头等,出口几乎都是不离男女生殖器的脏话。在作者看来,说脏话似乎是底层人物的身份标识,实际可能未必如此。宋没用被巧娘子骗走店面一节,也很难令人置信。老虎灶是宋没用的命根子,她毕竟也做过一段时间老板娘,对外人不可能没有提防之心。巧娘子以“警察局要收拾共产党家属了”,就吓得宋没用轻易地将店面和房子拱手让她,未免太简单和容易了吧。另一方面,作者用“好人”“没用”来定调,潜意识的心理预设,削弱了宋没用形象的塑造,再加之心理刻画深度远远不够,使宋没用理念化的影子浓重,性格上矛盾之处亦多。比如小说前面写宋没用胆子很大,捡垃圾时“曾掘到半个骷髅头”,“洗了洗,当头盔玩”;后面写到棚户区雨天积水,小孩子都踩水玩,宋没用却不敢玩,因为“母亲告诉过她,蚊蝇跳蚤,都是脏水烂泥变出来的”^④。胆大和胆小得匪夷所思,也不符合小孩子的心理特点。作者在小说的

“后记”里附注道“本书所有历史细节都已经过本人考证”^⑤,似乎真实性毋庸置疑。然而小说不是纪实文学,也无需去证实或证伪,不过,它们都追求人物的内在统一性和故事的逻辑连贯性。《好人宋没用》显然处理得并不成功。《好人宋没用》的问题,实际上也是“70后”的城乡书写者存在的普遍现象——当写作对象超过了自己的生活经验时,只能靠想象来弥补经验上的不足,从而形成某种概念化和模式化的叙事。

由于生活经验的问题和想象力的制约,绝大多数城乡书写者在自己的书房里想当然地想象城镇化转型带来的问题,对各种历史关联、社会关系、时代心理的把握,对社会各阶层的心理特征和处世态度的理解悬于空中,被动地、机械地向现实举起镜子,能映射出时代生活的斑斓迷乱,却无法感受到现实的复杂性和丰富性;不能深入到真实生活的纷繁宇宙,不能深入到人性的复杂神殿,捕捉不到隐藏的脉搏的神秘跳动,自然也无法窥视隐秘的生命颤动和存在的本质实在;缺乏心灵的冲突和交会,缺少精神的抚慰和开拓,不能将活的精神吹进复杂的现实,只剩下社会学的认识功能和伦理功能,导致了读者甚至包括作者自己的怀疑。这也是黄灯《大地上的亲人——一个农村儿媳眼中的乡村图景》、梁鸿的《中国在梁庄》、熊培云的《一个村庄里的中国》、王磊光的《在风中呼喊——一个博士生的返乡笔记》、范雨素的《我是范雨素》等非虚构类纪实作品产生广泛影响的重要原因,并不是说这些非虚构文学在艺术上取得了多大的成绩,而是同城乡叙事的浅表化和浮泛化相比,这些基于个人经验的作品,更具真实性和可信度。

四

作品的形式是内容的深层萌发和创造性把握,正如詹姆逊所言,“作品形式依赖于素材自身某种更深刻的逻辑”^⑥。在巴赫金看来,“不理解新的观察形式,也就无法正确理解借助这一形式在生活中所初次看到和发现的东西。如果能正确地理解艺术形式,那它不该是为已经找到的现成内容作包装,而是应能帮助人们首次发现和看到特定的内容”^⑦。也即是说,艺术形式是内容不可分割的

统一体，是内容的审美实现，是“一种富有价值的积极性的表现，这种积极性渗透到内容之中并实现着内容”，只有真正把握了艺术的新形式，才有可能深入揭示新的内容。新世纪的城乡书写，由于生活经验的时代错置和日常经验的严重同质化，大多数作品无法完成艺术形式的创新，对于人物、情节、结构、叙述、场景、细节等小说元素也缺乏足够的重视。城乡之间的流动迁徙、文化冲突、身份尴尬、农村的土地荒芜、传统价值解体、家庭伦理失范等具有普遍性的生活现象和社会问题，耗尽了文本的文学性和审美性，作品成为类型化的现实镜像或社会学记录，无法在纷乱复杂的城乡现实与轻盈的小说艺术形式之间达到平衡。如《湖光山色》《涂自强的个人悲伤》《第七天》《炸裂志》等，故事的情节、逻辑与结局几乎一眼可以望到尽头，成为一种缺乏独特性、个人性和创造性的类型化写作。即使《世间已无陈金芳》这样的较为优秀之作，后半部分叙事也模式化，落入了城乡叙事的俗套。

少数力图对城乡问题进行创造性表现的作品，形式同内容之间缺乏积极的关联，没有转换为“表现积极的审美主体那种有价值内涵”的“艺术上有意义的形式本身”，只是一种“认识形式”，而非“艺术形式”^③。如关仁山的《麦河》中的善庆姑娘变鸚鵡、百岁神鹰两次蜕变获得新生、虎子能预言未来等情节，使作品具有浓郁的魔幻主义色彩，但在表现上比较生硬，未能与作品有机融合，给人以魔幻而魔幻的感觉。《城的门》则尝试一种的新的叙事结构，通过“城市故事”和“乡村记忆”叙述的交替变换，整体性地表现城乡中国。“城市故事”前后倒也连贯，有可读性。而“乡村记忆”以人物的回忆独立成篇，前后没有多大关联，因而使得小说的结构散乱，缺乏整体性。《好人宋没用》“试图回到明清小说的语言传统里，寻找一种口语式的古典意味”^④。作者有意将苏北方言、沪语与文言语汇杂糅为一体，追求简练雅致的古典韵味，叙述多用短句，干净洗练，部分实现了作者的语言追求——在小说的写景状物里，我们可以看到这种古典意味语言的魅力和作者白描的功力。刻画人物时，作者喜欢用“兀自蹙蹙”“张翥”“昏眊”等语，这些固然文雅，但却不具体，反而给人有炫耀之嫌。叙述时，忽而文雅，忽

而质朴，风格极不协调。“未几”“夏杪”“少时”“逾数月”“少刻”“旋而”“翌日”等笼统的时间表述虽然别致，但其缺乏清晰的时间意识，反而造成叙述的模糊不清。此外，这种刻意追求的叙述的文雅和人物对话出口不离男女生殖器的低俗，形成了整个文本混乱芜杂的语言世界。上述这些作品在艺术形式上的探索，未臻于“能完成内容的创造性形式”，从而影响了文本的艺术魅力。

新世纪城乡书写也有所谓的“创造性形式”，大致可以分为两类，一类是“日常主义叙事”，一类是“极端主义叙事”，两者都表现出艺术创造力的严重不足。“日常主义叙事”着力于日常生活的叙写，与现实生活建立同构性时突出生活的琐碎细节和表层现象，以现实的琐碎化、复杂性、模糊性和暧昧性等搪塞对现实的理解。其大致又可以分为两种：一种是以《高兴》《带灯》等为代表的“琐碎主义叙事”，以细节的堆砌构筑起文本世界，叙事如同流水账，啰嗦琐碎。另一种是《城的灯》《湖光山色》《第七天》等的“表象主义叙事”。这些作品所呈现的世界纷乱复杂、盘根错节，似乎是真实的生活景观，实际不过触及生活的表层，并未深入到城乡中国的腹地。这两种叙事的共同特点是细节的琐碎化、情节的日常化和价值的模糊化。我们知道，“任何严肃的艺术都是理解现实和解释现实的方式，这也是艺术存在的根由之一”。小说当然无法完全排除日常生活的叙写，但同时它又极力排斥挣脱完完全全的日常生活叙事——没有一部充满生命力的小说，不是站在人性和永恒的看台上观望和审视人类的生活。正如余虹所言：“现实是一团乱麻，艺术是揭示其内在秩序的方式而不是进一步扭麻花的游戏；现实是一团浑水，艺术是将其澄明的方式而不是进一步搅浑水的把戏；现实有多种意义，艺术要捕捉那揭示真相的意义而不是真假不分照单全收。因此，现实主义的核心是对现实的理解和解释，尽管这种理解和解释暗藏在对特定现实的虚构和描述中。”^⑤城乡书写的任务，不仅仅是捕捉生活的表象，而是在日常生活世相的芜杂中，认真审视和精心挑选有本质意义的细节和情节，通过富有创造力的想象与富有意味的艺术形式，深入到生活漩涡的中心，呈现本质性的现实情境。

“极端主义叙事”将现实简化为某种逻辑的偏

执演绎,通过极端化书写,简单地将历史和现实呈现为某种现象的重复和叠加,或将清晰的历史和现实表现为某种复杂的故作高深的现象或理念。前者可以称之为“极简主义叙事”,后者可以称之为“极繁主义叙事”。“极简主义叙事”如阎连科实践其“神实主义”理论的《炸裂志》,将乡村城市化的过程简化为“男盗女娼”以及“男盗”与“女娼”(孔明亮带领男性爬火车偷煤、朱颖带领女性卖淫)争斗的升级游戏,不仅未能切入历史和现实,反而遮蔽了现实的复杂性和丰富性。《篡改的命》也是如此。作者极端化地强调汪长尺的苦难与悲惨,戏剧化地讲述人物的悲剧命运,飞速急转的情节起伏,带给人为悲剧而悲剧的感觉。《好人宋没用》等的叙事也有极端化的倾向。这种叙事上的极端主义和认知上的极简主义,在对历史与现实的强力介入中,丧失了思想力和审美性。“极繁主义叙事”最典型的是王安忆的《匿名》,小说延续了作者之前热衷于阐述时空关系、构建自己微型宇宙的癖好,存在与时间、文明与野蛮、生命起源与身份认同、语言文字与思维之间的关系等一系列重要而与城乡书写关系不大的问题,都被硬性嵌入到小说叙事之中。作者本人的知识背景、学力储备也难以支撑如此宏大而深奥的问题。这些看来复杂高深的哲学思辨,不但没有多少新意,反而成为文本的巨大负累,遮蔽了作者对城乡问题的真正思考。

新世纪城乡书写之所以缺乏真正意义上的富有创造性的审美形式,一方面由于作家没有真正熟悉、透彻了解表现的对象,没有把握到表现对象的完整性、本质性和新鲜性,因而无法为之熔铸一个“减一分则太瘦,增一分则太肥”的恰切的有机的形式。正如朗松所指出的,“我们面临的危险是以想象代替观察,当我们只是有所感的时候却以为我们有所知”^⑧。另一方面,也与我们的文学批评有关,我们的批评过于关注事件的呈现、叙述的态度以及作品的社会学意义等,不大重视审美形式,无意中鼓励了城乡书写中重内容而轻形式的倾向。

结 语

20世纪80年代中国城乡封闭的社会结构露出缝隙之后,我们的城乡书写即开始同构性地表现这一历史变化,从中可以感受到“城乡中国”向

“城镇中国”转变过程中的迷惘与焦虑、阵痛与裂变。但迄今为止,绝大多数城乡书写在物质、欲望、权力等维度探讨城乡空间的异同并展开想象,并没有创造出自由灵动的诗意充沛的审美世界,我们仍然缺乏切入城乡关系内部、呈现城乡复杂历史纠葛与现实缠绕的经典性文本,甚至尚未超越高晓声、路遥等人城乡书写所形成的文学经验。一方面,这和中国城乡转型的历史复杂性有关,经历革命运动和市场经济的双重冲击之后,中国乡土社会的道德伦理和精神资源已经涤荡殆尽,而80年代以来城乡关系的局部松动并未带来农民身份和阶层改变流动的可能,更关键的是,具有现代性质的市民阶层、城市精神和契约意识也尚未形成,因而“城镇中国”形成了与乡村跟城市两不搭界的精神虚空和价值虚无。这就需要我们的城乡书写能够超越时代所造成的限制,凝结既具有时代特征同时又具有人类普遍性的精神坐标的努力。正如福克纳所指出的:“作家的天职在于使人的心灵变得高尚,使他的勇气、荣誉感、希望、自尊心、同情心、怜悯心和自我牺牲精神——这些情操正是昔日人类的光荣——复活起来,帮助他挺立起来。”^⑨这应该是新世纪城乡书写的使命和任务。而从目前的现实来看,我们不缺故事、不缺感受、不缺悲悯,但缺乏提供精神价值的能力,作家的主体精神普遍难以彰显,将精神化合为形象的能力普遍不足,缺少精神的抚慰和照亮。另一方面,我们作家的艺术表现力和创造力普遍孱弱,从日常生活领域进入想象生活并开拓出新的境界和新的意义的能力普遍不足,无法创造出具有真实性、统一性和整体性的文学幻象,将读者卷入到活生生的城乡变化当中,共享自己的生活体验与情感经验。因此,城乡书写表现出虚假的繁荣,在中国城镇化和现代化还没有真正完成之前,城乡书写很长时间内依然是当代文学最为重要的文学命题和叙事难题。我们只有透彻了解中国城镇化的历史和现实,洞悉现代性的真正内涵,克服作家主体的艺术局限、精神虚空和价值虚无,站在人本主义的立场,以城镇化为幕布和背景,才有可能真正表现出“城乡中国”转变为“城镇中国”过程中的“中国形象”与浓郁诗情。

[本文系2016年国家社科基金西部项目“现代文学中的‘国民性’书写研究”(项目号:

16XZW019)与2015年教育部社科基金项目“二十世纪中国‘史诗性’长篇小说叙事嬗变研究”(项目编号:15YJA751027)的阶段性成果]

- ①“城镇化”和“城市化”源自同一词“Urbanization”。一般将“Urban”译为“都市”并不确切,因为“Urban”是“Rural”(农村)的反义词。笼统地说,各种聚落类型除农村居民点以外,还有镇(Town)和城市(City)之分,城市细分还有一般的城市(City)和大都市(Metropolis)、特大都市或大都市带(Megalopolis)等区别。镇和镇以上的各级居民点都属于“Urbanplace”,宜统称为城镇居民点。而都市的“都”在我国从古到今泛指为大城市,专指国家行政首府。显然,“都市”不能概括各类“Urban”型的居民点。“Urbanization”是人口从农村向各种类型的城镇居民点转移的过程,虽然在某一阶段可能主要表现为向大城市集中,但绝不是单纯向都市集中。因此,将“Urbanization”称为“都市化”比习惯上称作“城市化”更不确切,称“城镇化”更为准确和严密,也更符合中国实际(见叶连松主编:《中国特色城镇化》,第6页,河北人民出版社2003年版)。
- ②不少论者将20世纪90年代城镇化前的中国称为“乡土中国”,此论并不恰当。原因有二:一是50年代国家意识形态固定的城乡二元对立,堵死了“乡土中国”并未完全堵塞的流动空间,阶级情、革命情严重冲淡了乡土社会以血缘和熟人为基础、以伦理为本位的社会结构和人情关系;二是经过新中国革命运动和阶级斗争以及90年代后市场经济的冲击,中国的社会结构和人际关系,已与费孝通40年代所言的“乡土中国”俨然不同,而50年代国家意识形态所造成的城乡分离仍在延续。因此,用“城乡中国”更为符合历史和现实。
- ③周其仁:《城乡中国》(修订版),第11页,中信出版社2017年版。
- ④贾平凹:《〈极花〉后记》,《人民文学》2016年第1期。
- ⑤[美]布鲁克斯、沃伦编著:《小说鉴赏》,主万等译,第2页,世界图书出版公司2015年版。
- ⑥张颐武主编、徐勇编:《全球华语小说大系·乡土与底层卷》,第44页,新世界出版社2012年版。
- ⑦[美]艾萨克·辛格:《我的创作方式》,崔道怡等编:《“冰山”理论:对话与潜对话》上册,第112页,工人出版社1987年版。
- ⑧沈从文:《作家间需要一种新运动》,《抽象的抒情》,第44页,复旦大学出版社2004年版。
- ⑨[意]安贝托·艾柯:《悠游小说林》,黄寤兰译,第131页,广西师范大学出版社2017年版。

- ⑩⑪⑫⑬⑭⑮[土]奥尔罕·帕慕克:《天真的和感伤的小说家》,彭发胜译,第141页,第143页,第146页,第158页,第162页,第147页,上海人民出版社2012年版。
- ⑯[英]爱·摩·福斯特:《小说面面观》,苏炳文译,第71—72页,花城出版社1984年版。
- ⑰[法]纳塔丽·萨洛特:《怀疑的时代》,崔道怡等编:《“冰山”理论:对话与潜对话》下册,第554页。
- ⑱王安忆:《匿名》,第21页,人民文学出版社2016年版。
- ⑲[美]R.韦勒克、A.沃伦:《文学理论》,刘象愚等译,第137—138页,江苏教育出版社2005年版。
- ⑳㉑㉒㉓方方:《涂自强的个人悲伤》,第253页,第255页,第267页,第286页,人民文学出版社2015年版。
- ㉔[美]罗洛·梅:《创造的勇气》,杨韶刚译,第67页,中国人民大学出版社2008年版。
- ㉕樊骏:《老舍——一位来自社会底层的作家》,《中国现代文学论集》下册,第606页,人民文学出版社2006年版。
- ㉖樊骏:《论〈骆驼祥子〉的悲剧性》,《中国现代文学论集》下册,第588页。
- ㉗夏琪:《我愿把人类的内心当成写作第一推动力——访青年作家任晓雯》,《中华读书报》2017年9月20日。
- ㉘㉙㉚㉛任晓雯:《好人宋没用》,第515页,第18—19页,第519页,第519页,北京十月文艺出版社2017年版。
- ㉜[美]弗雷德里克·詹姆逊:《语言的牢笼》,钱佼汝、李自修译,第162—163页,百花洲文艺出版社1995年版。
- ㉝[苏]M·巴赫金:《陀思妥耶夫斯基诗学问题》,钱中文主编:《巴赫金全集》第5卷,白春仁、顾亚铃译,第58页,河北教育出版社2009年第2版。
- ㉞[苏]M·巴赫金:《文学作品的内容、材料与形式问题》,晓河等译,钱中文主编:《巴赫金全集》第1卷,第366—367页。
- ㉟余虹:《〈三峡好人〉有那么好吗?》,《文学知识学——余虹文存》,第376—377页,北京大学出版社2009年版。
- ㊱[法]居斯塔夫·朗松:《朗松文论选》,徐继曾译,第9页,百花文艺出版社2009年版。
- ㊲[美]威廉·福克纳:《接受诺贝尔奖金时的演讲》,《美国作家论文学》,刘保瑞等译,第368页,生活·读书·新知三联书店1984年版。

[作者单位:西北大学文学院]

责任编辑:费冬梅