



史诗时代的抒情话语

——历届茅盾文学奖获奖作品中的诗词、歌曲与风景

颜水生

内容提要 近40年来的改革开放时代被称为“史诗时代”，茅盾文学奖获奖作品可以说是“史诗时代”的有力见证和表现，这些作品通过引录诗词、叠化歌曲和描摹风景构造诗意化境界，加强了小说的抒情效果。这些作品通过以诗喻人、借诗抒情、设置诗词活动等方法表现了诗意化特征，并在人物形象、故事情节、形式结构等方面展示了音乐化特征。小说中的风景是社会历史和人类情感的假定和隐喻，风景作为一种认识性装置，它既是一种现代性思想，又是一种情感结构。诗意化、音乐化和情感化都表征了小说的抒情特征，茅盾文学奖获奖作品充分说明“抒情话语”与“史诗时代”的同构性。

关键词 史诗时代；抒情话语；诗意化；音乐化；情感化

茅盾文学奖迄今已历10届，获奖作品已近50部，这些作品不仅是近40年来中国社会发展和时代精神的有力见证，也是近40年来中国文学的重要代表。铁凝高度评价了第十届茅盾文学奖获奖作品，认为这些作品使“现实主义的道路越加宽广，浪漫主义精神和抒情传统生机勃勃”^[1]。正如铁凝所说，近40年也可以说是“史诗般的大时代”，而这近50部作品也大都具有史诗特征和现实主义风格。巴赫金认为长篇小说在大多数情况下既有“史诗风格”^[2]，又有“诗意的话语”^[3]。与此相应的是，茅盾文学奖获奖作品不仅展现了“史诗风格”，也展现了小说的诗意和抒情特征，这些作品通过引录诗词、叠化歌曲和描摹风景等方法以表现抒情美学。虽然茅盾文学奖获奖作品中的“情”各各不同，既有对人生人世的悲悯，又有对国家人民的歌颂，但这些“情”都“来自诗性自我与历史世变最惊心动魄的碰撞”，并且都显现了“中国现代性的独特维度”^[4]。引录诗词、叠化歌曲、描摹风景在小说中具有多种作用，传达抒情声音、加强抒情效果无疑是其中最重要的作用，从这个角度来说，茅盾文学奖获奖作品在总体上可以用“史诗时代的抒情话语”来概括。

一 引录诗词与小说诗意化

茅盾文学奖获奖作品引录诗词不仅是继承“诗骚传统”的结果，也是继承“抒情传统”的结果。在文学体裁中，诗词无疑最适合直接抒发情感，为了增强小说的抒情性，引诗入小说无疑是重要创作手法，因此有学者认为“中国古代小说与诗歌有着与生俱来的不解之缘”^[5]。诗歌被写入古代小说是中国文学发展的必然，中国自古就是诗的国度，小说家希望利用诗歌来加强小说的诗意化特征，以抬高小说的品位和地位。引录诗词是中国小说的重要传统，其中最为成功的是《红楼梦》，曹雪芹写入了大量诗词，这些诗词对小说的人物塑造和情节发展都具有重要作用，并成为《红楼梦》的有机组成部分。《金瓶梅》《三国演义》《水浒传》《西游记》也引录了众多诗词，毛宗岗由此认为：“叙事之中，夹带诗词，本是文章极妙处。”^[6]正是从这个角度出发，浦安迪认为引录诗词韵文是中国古代奇书文体的修辞特征。戏剧台词具有诗词的特征，其中有很多原本就是诗词，比如《西厢记》和《牡丹亭》都是如此，因此小说引录戏剧唱词也相当于引录诗



词。五四作家反对文言文，从而反对在小说中引录以文言文为主的古典诗词，但茅盾文学奖获奖作家大都把中国传统文化视为创作的重要源泉，他们在作品中大量引录诗词，使小说呈现诗意化特征。

以诗喻人是 中国古典小说的惯用写法，曹雪芹尤其擅长以诗词暗示人物命运，《红楼梦》中的“金陵十二钗判词”是最显著的例子。茅盾文学奖获奖作家大都继承了这种写法，他们不仅试图使诗词成为人物性格的象征，而且试图通过诗词抒发对人物命运的同情或悲悯，这在《钟鼓楼》《长恨歌》《繁花》《主角》等小说中有着鲜明表现。刘心武在《钟鼓楼》中塑造了一位京剧演员澹台智珠，小说第 1 章第 3 节引录了澹台智珠哼唱《卓文君》的句子：“愁人月色凄又冷，风吹铁马乱人心。”^[7] 这些唱词不仅表现了澹台智珠的诗意理想，也暗示了澹台智珠的人生命运。《钟鼓楼》是一部极具历史感的小说，这些诗词的镶嵌不仅增加了人物命运的悲剧色彩，也表现了作家的悲悯意识和抒情理想。在《长恨歌》第 2 部第 1 章中，王安忆引录“千呼万唤始出来，犹抱琵琶半遮面”与“玉容寂寞泪阑干，梨花一枝春带雨”，旨在通过白居易《琵琶行》和《长恨歌》中的沦落女子来暗示王琦瑶的人生命运。白居易的这两首诗歌本身就具有浓厚的悲剧色彩和抒情特征，王安忆在小说中引录诗词不仅实现了现代与古典的对话，而且体现了对个体人生和人类命运的关怀与悲悯。金宇澄在《繁花》中引录宋朝陆游《朝中措·梅》中的词句：“幽姿不入少年场，无语只凄凉，一个飘零身世，十分冷淡心肠。”^[8] 这首词塑造了一种凄凉孤苦的意境，不仅增加了小说的抒情效果，也暗示了小毛的人生经历，在人物对话和情节叙述的过程中，引录诗句无疑表现了人物活动的感伤处境和悲剧命运。与《钟鼓楼》《长恨歌》《繁花》相比，陈彦《主角》中的诗词数量无疑是最多的。《主角》中部第 23 节引录忆秦娥背诵李白的词牌《忆秦娥·箫声咽》：“箫声咽，秦娥梦断秦楼月。秦楼月，年年柳色，灞陵伤别。乐游原上清秋节，咸阳古道音尘绝。”^[9] 这首词暗示了忆秦娥的人生命运，小说结尾也与此形成了呼应。小说中部第 46 节引录的《忆秦娥·狐仙劫》也可以说是忆秦娥的人生写照，尤其是“死生

慷慨秦音绝，悲歌召唤声声烈。”^[10] 这些词句与忆秦娥的人生命运形成了互文。小说中的诗词大多表现了作家的意向，诗词的选择不仅体现了作家的知识积累，也体现了作家的审美倾向，上述列举的诗句无不具有悲剧气息，这体现了刘心武、王安忆、金宇澄和陈彦等作家对人物命运的悲悯意识。

借诗抒情是中国小说诗意化的重要手段，也是茅盾文学奖获奖作品的重要写作方法。陈平原认为诗骚对中国小说的影响主要体现在注重言志抒情以突出作家的情绪，将以往诗歌的情境或内涵化入小说，把诗境融入叙事，表现所谓的“诗意”、“诗味”或“诗趣”，这不仅是《金瓶梅》《红楼梦》《聊斋志异》等明清小说的常用手法，也在五四小说中经常出现，比如郁达夫和废名等作家表现的“审美趣味无疑带有明显的民族烙印”^[11]，从中可以看到李贺、李商隐、李煜和李清照诗词的情调和意境。中国古代文人墨客大都喜欢歌咏长江、黄河，留下许多千古名句，李準在《黄河东流去》中恰到好处地引用诗词名句歌颂长江、黄河的雄奇壮丽，又运用排比句式增加小说的语言力量和抒情气势，塑造了一种浓厚的诗意化境界，尽情地抒发了对祖国河山的赞美之情。《黄河东流去》是一部革命历史小说，古典诗句的运用也在一定程度上增加了小说的文化内涵和历史厚重。在《主角》下部第 44 节，宋雨的外婆与亲生父母来索要宋雨时，忆秦娥的精神被彻底击溃，小说立刻出现《狐仙劫》的台词：“凄厉一声板胡哮，谁拉秦腔似哭号。”^[12] 这些台词悲痛凄绝，正是忆秦娥当时心理状态的真实写照。借诗抒情往往使小说的情感迸发达到极点，也使小说情节发展到了高潮，诗词在这样的情况下发挥了画龙点睛的作用。

设置诗词活动以推动小说情节发展也是茅盾文学奖获奖作品的重要写作方法。曹雪芹在《红楼梦》中设置了许多诗社活动，这些活动成为小说情节的有机组成部分，也对人物形象塑造具有重要作用。萧驰分析了《石头记》中的诗社活动，认为这种诗社活动“创造了一个诗人的乌托邦”^[13]。茅盾文学奖获奖作家也继承了这种写法，比如徐贵祥在《历史的天空》中讲述王兰田与东方闻音讨论《诗韵集成》，王兰田认为《诗韵集成》就韵见



诗、博大精深，这种观点使东方闻音如醍醐灌顶、茅塞顿开。这次讨论不仅丰富了小说的故事情节，也揭示了人物的文化水平和思想状况，并为后面选拔干部埋下了伏笔。格非在《人面桃花》中多次提到了张季元、秀米、喜鹊写诗作词，也描写了庆福与韩六、红闲、碧静进行诗词对句的场景。这类诗词活动不仅在叙述层面丰富了小说的故事性和趣味性，也为小说的情节发展作了铺垫和暗示。此外，陈忠实《白鹿原》、王旭烽《茶人三部曲》、宗璞《东藏记》、王蒙《这边风景》、徐怀中《牵风记》等小说也都设置了吟诗作对的活动或场景，这些作品都试图把诗词融入小说情节，使诗词成为小说故事的有机组成部分。一般看来，小说是通过叙事来表现故事情节或生活场景，“如果同时借助诗歌来进行辅助表达，就可以使小说叙事之中出现一个更高的、也更抽象的层次”^[14]，普实克也曾认为中国古代短篇小说插入抒情性的诗行，“结果提升了故事，使其出现了某种哲学性的世界观”^[15]，茅盾文学奖获奖作品中的诗词也具有异曲同工之妙。

可以看出，引述诗词已成为茅盾文学奖获奖作品中常见的写作方法。实际上，西方作家也喜欢在小说中夹入诗歌，比如歌德《威廉·迈斯特》和陀斯妥耶夫斯基《群魔》等，尤其是西方浪漫主义作家认为小说夹诗“是小说体裁的一个基本特征”^[16]。一般看来，诗词在小说中仍然保留了它原来的语言和修辞特色，引述诗词最直观的效果是使小说在语言上实现了韵文与散文的结合，这也就是巴赫金所说的镶嵌体裁“分解了小说的语言统一，重新深化了小说的杂语性”^[17]。与西方文学不同的是，中国古典诗词是文言文，而当代小说是白话文，因此，引述诗词在中国当代小说中实现了文言文与白话文的结合。不仅如此，引述诗词还对当代小说发展产生了深刻影响，当代小说呈现的民族风格与中国气派，引述诗词在其中发挥的作用是不可低估的，正如陈平原所说，“诗骚”开创的抒情诗传统对中国小说的影响已深入到审美趣味等内在倾向上，他还认为“这种异常强大的‘诗骚’传统不能不影响其它文学形式的发展”^[18]。总体来说，引述诗词不仅丰富了小说的创作方法和艺术魅力，也

提升了小说的抒情效果和美学价值，并“为中国小说的多样化发展开辟了光辉的前景”^[19]。

二 叠化歌曲与小说音乐化

在“抒情传统”的有关论述中，从陈世骧到王德威都提到中国音乐文化的深刻影响，如陈世骧认为“以字的音乐做组织和内心自白做意旨是抒情诗的两大要素”^[20]，王德威则认为“抒情诗作为一种声音的表达，它永远是和音乐脱不开的”^[21]。巴赫金、米兰·昆德拉和维尔纳·沃尔夫等学者，对小说音乐化进行了理论阐述，比如沃尔夫认为小说音乐化本质上是“在叙事文本中对音乐的效仿”^[22]。在沃尔夫看来，小说音乐化是指音乐艺术在小说文本中的实际在场，并使小说文本具有音乐效果和音乐性特征，在音乐化小说文本中，音乐艺术或音乐术语总是发挥某种作用，音乐化不只是音乐主题化，还包括音乐在话语层面、故事层面和结构层面的特殊形塑。众所周知，音乐化是中国现代小说发展的一个重要趋势，如有学者认为“鲁迅小说与音乐的关系在多个层面都可以找到言说的话题”^[23]，“鲁迅的小说都隐藏着某种音乐结构”^[24]。王德威认为沈从文小说含有“对音乐的深刻表白”^[25]，并由此认为沈从文是“沟通现代中国音乐与抒情文学最重要的人物”^[26]。茅盾文学奖获奖作家也有意识地通过叠化歌曲来增加小说的抒情效果，从而使小说呈现音乐化特征。

人物形象音乐化是音乐化小说的重要特征。音乐化人物形象往往具有音乐才能或者音乐爱好，他们在人生经历中展示了音乐的无穷力量和精神价值，凭借音乐增加了小说的艺术氛围和抒情效果，也就是从这个角度来看，昆德拉认为复调性或音乐化的小说“更富于诗意”^[27]。在《芙蓉镇》中，小说主人公秦书田就是一个音乐化的人物形象。正是在音乐的熏陶下，秦书田和胡玉音相爱了。歌曲唤醒了他们对生命和爱情的渴望，《喜堂歌》成为秦书田和胡玉音曲折命运的象征，也成为他们的人生追求和精神寄托。李準在《黄河东流去》中的每一章开头几乎都引用了民间歌谣谚语，这与小说叙事形成了互文效果。李準在小说中还塑造了一位



音乐人蓝五。蓝五的五眼唢呐吹奏了多少个激动人心的曲子，悲凉苍劲、清新明快、热情奔放，但这一切声音都随主人的生命而消逝了。小说通过这样一个农村底层艺人的悲剧故事控诉了国民政府统治下的社会黑暗。李準在描写蓝五死时使用了排比句式以增加悲剧力量，蓝五在小说中的主要作用就是通过音乐化形式以增加抒情效果。在《春尽江南》中，谭端午是一个古典音乐爱好者。《牵风记》中的女学生汪可逾也是一个音乐化的人物形象，她多次演奏古琴使残酷的战争生活显示了浪漫气息。音乐是人类的情感状态和内心世界的表现，这对小说人物形象的塑造无疑具有重要作用。音乐化人物形象大多具有转喻意义，他们在音乐中诉说内心的悲欢喜乐，从而表现了个体生命与社会历史、时代现实的冲突，秦书田、蓝五、谭端午都是这样的形象。

故事层面音乐化无疑是音乐化小说中最常见的。正如沃尔夫所说，故事层面音乐化其实就是在文本中讨论、描述、聆听音乐或由小说人物进行音乐表演。故事音乐化的外在形式是动作、行为或事件，从而对小说情节的发展具有推动作用。浦安迪认为《金瓶梅》引录的歌调“大有隐义”，歌唱弹奏场景往往是“特殊生活场面的真实写照”^[28]。茅盾文学奖获奖作品也通过音乐活动来构造故事情节或生活场景，《平凡的世界》、《秦腔》和《繁花》是这方面的代表性作品。路遥在《平凡的世界》中多次引录歌曲来书写爱情，在第1部第14章中，路遥有意识地把音乐与风景统一起来以歌咏爱情。信天游飘荡在黄土高原上，人们恋爱时唱信天游，劳动时唱信天游，信天游是陕北人民生活不可缺少的重要内容，信天游融进了陕北人民的血液中。路遥也多次引录歌曲来书写劳动、赞美劳动，如第2部第8章结尾描写黄河艄公、船工、纤夫齐声唱歌的壮观情景。不难看出，音乐在《平凡的世界》中产生了极为重要的作用，音乐成为陕北人民现实生活的拟像，成为陕北人民内心情感的载体。路遥也正是在这个意义上把握了历史主体的真实性和丰富性。引乐曲谱是《秦腔》的重要特色，清风街百姓的日常生活充满了音乐声音，有老百姓自唱的腔调和曲子，也有鼓手敲击的鼓乐，还有广播和喇叭播

放的音乐。在清风街，似乎进入了秦腔的世界，也似乎进入了音乐的海洋。老百姓生活劳累，但秦腔赋予他们愉悦的空间，音乐赋予他们生活的诗意。金宇澄在《繁花》中多次描写人物唱歌或欣赏音乐的场景，如第1章引录小毛唱的流行小调，有曲有词，音乐成为小毛日常生活的重要组成部分，生活是世俗的，但音乐是抒情的，小说就这样升华了普通百姓的日常生活的诗意。小说结尾以黄安的悠扬歌声结束，“谁又能摆脱人世间的悲哀”，这样的歌词与小说内容形成复调，也就是说歌曲不仅丰富小说的艺术形式，也使小说的抒情效果得到了加强。故事层面的音乐化使音乐成为小说中的事件，并进一步使音乐具有了情节的意义。

结构音乐化也是小说音乐化的重要方法。昆德拉在《小说的艺术》中说他在25岁时创作的一个乐曲预示了他的小说结构。在昆德拉看来，小说结构音乐化就是运用小说对位法把哲学、叙事与梦合为一支音乐。结构音乐化其实可以看作是沃尔夫所说的“效仿”，也就是“形式与结构类比”，即小说文本的排版方式或者章节结构、场景切换等“对音乐‘微形式’和结构技法的效仿（例如回音、转调、复调等），以及对‘宏观形式’或音乐体裁如副赋格或者奏鸣曲的效仿。”^[29]在小说的结构音乐化方面，迟子建无疑是典型代表。迟子建特别喜欢贝多芬《田园交响曲》，并有意识地借鉴音乐结构形式创作小说。迟子建把《额尔古纳河右岸》看作是一部心中的交响曲，她把小说分为四个乐章：

第一乐章的《清晨》是单纯清新、悠扬浪漫的；第二乐章的《正午》沉静舒缓、端庄雄浑；进入第三乐章的《黄昏》，它是急风暴雨式的，斑驳杂响，如我们正经历着的这个时代，掺杂了一缕缕的不和谐音。而到了第四乐章的《尾声》，它又回到了初始的和谐与安恬，应该是一首满怀憧憬的小夜曲，或者是弥漫着钟声的安魂曲。^[30]

迟子建在小说中多次描写了唱歌场景，那些饱含深情的歌词唱出了鄂温克族的沧桑历史，也唱出了鄂温克人的生活理想和爱情追求。宗璞《东藏记》在形式和结构上也借鉴了音乐形式，小说开篇的“序曲”本身就是音乐中的重要形式，也可以看



作是开场音乐，“序曲”演奏出小说的主题和主旋律，也浓缩了小说的主要情节和思想感情。小说结尾的“间曲”原本是音乐中的“间奏曲”，也是一种音乐形态，是剧中场与场之间演奏的乐曲。宗璞把“间曲”放在《东藏记》的结尾，联系《西征记》来看，“间曲”正好是两部小说的中间位置。显然，宗璞有意识地尝试把音乐形式和结构化入小说创作。“序曲”和“间曲”的语言精简，在文白夹杂的语言形式中蕴含深刻的思想和饱满的激情，它们无疑是一首抒情的民族之歌。正是为了抒情，宗璞把小说中一个章节命名为“卫凌难之歌”，并强调“卫凌难的歌是接续生命存在的歌，是不死的歌”“我只有哭。哭是我的歌”^[31]。此外，徐怀中对《牵风记》中也设置了“演奏终了之后的序曲”和“与序曲同步之尾声”，这也可以看作是小说音乐化的重要形式。在小说第1章“隆隆炮声中传来一曲《高山流水》”中，以汪可逾演奏古琴作为开端，音乐几乎贯穿了小说始终。小说结构的音乐化通过差异性的重复使小说“有着众多的各自独立而不相融合的声音和意识”^[32]，这其实就是巴赫金所说的复调小说。

可以看出，茅盾文学奖获奖作品在人物形象、故事情节、形式结构等方面实现了小说的音乐化，甚至可以说，歌曲或音乐已经成为这些作品的有机组成部分。正如昆德拉所说，“音乐的生存理由就在于表现感情”^[33]，小说利用音乐形式无疑也是为了表现感情，虽然有些小说没有明显的音乐化迹象，但也试图利用歌曲或音乐加强小说的抒情效果，比如莫应丰《将军吟》中的“热情奏鸣曲”的旋律滔滔汨汨奔放无羁、徐贵祥《历史的天空》中的秧歌在山野里飘荡、王旭烽《茶人三部曲》中的“采茶曲”一直在小说中流淌、张洁《无字》以小夜曲歌词来表现人物内心的悲伤与痛苦、刘醒龙《天行者》经常出现孙四海的笛声。又如阿来《尘埃落定》多次描写了演唱藏族民歌的情景，王蒙《这边风景》也出现了许多新疆民歌，这些具有浓厚地方特色的民歌不仅丰富了小说的文化内涵，也增加了小说的抒情特征。音乐化也是西方现代小说发展的重要趋势，约瑟夫·康拉德、安德烈·纪德、昆德拉和石黑一雄等作家都在小说音乐化方面进行了有益探索，《黑暗的心》、《田园交响曲》、《不

能承受的生命之轻》和《小夜曲》等都是小说结构音乐化的典型作品。与西方音乐化小说相比，中国小说家大多喜欢叠化歌曲来实现小说人物、故事、主题的音乐化，而在小说结构音乐化方面还有待深入探索。总体来说，茅盾文学奖获奖作品通过叠化歌曲不仅丰富了小说的抒情方式，也提升了小说的抒情效果和审美境界，小说与音乐的结合拓宽了当代小说发展与创新的道路。

三 描摹风景与小说情感化

小说中的诗词和歌曲都可以看作是巴赫金所说的“镶嵌体裁”，这些镶嵌体裁“不仅能够嵌进小说而成为小说的重要的结构成分，并且本身便能决定整部小说的形式”^[34]。除了镶嵌体裁，风景描摹对长篇小说的抒情效果也具有不可忽视的意义。中国古典小说家的风景描写经常受到现代知识分子的贬损，胡适认为中国小说在写景时无法摆脱骈文诗词的局限，陈平原认为中国古典小说放弃了对景物个性的把握。然而，胡适、陈平原和李杨等学者都高度评价晚清小说《老残游记》中的风景描写，陈平原甚至认为刘鹗用生动活泼的口语表现景物的个性在中国小说史上是绝无仅有的。从晚清到五四是中国小说转型的关键时期，风景描写在其中发挥了难以低估的作用，甚至可以说是“现代小说与传统小说的重要区别”^[35]，鲁迅和郁达夫奠定了五四小说忧郁的风景美学，后起的废名、沈从文、萧红、沙汀、艾芜、丁玲、周立波等作家又以各具特征的风景区话语在文学史上留下浓重一笔。郑伯奇就认为郁达夫把自然景致与心境变化浑然一体，使小说呈现“清新的诗趣”，陈平原由此认为“重视主观抒情、重视小说语言的表现功能，再加上重视背景描写与氛围渲染”，使郁达夫小说乃至五四小说都带有“一种特殊的诗的韵味”^[36]。中国当代小说继承了现代小说的风景艺术，以《红旗谱》和《创业史》等为代表的“十七年”小说都有许多精彩的风景描写，周立波《山乡巨变》中的风景具有丰富内涵而被认为是“最难说透的对象”^[37]。第一届茅盾文学奖获奖作品周克芹《许茂和他的女儿们》、古华《芙蓉镇》和李国文《冬天里的春天》



等,就显示了20世纪80年代以来小说在风景艺术方面的成就,后来的茅盾文学奖获奖作品也大都通过描摹风景来增加抒情特征。

小说中的风景是想象的产物,小说家“用想像创造了他们,以反映自身的情绪”^[38],从而使风景成为社会历史、人类情感的假定和隐喻。相比较而言,“雾”是茅盾文学奖获奖作品中最具隐喻性和象征性的风景话语。《许茂和他的女儿们》和《冬天里的春天》中的“雾”开启了20世纪80年代以来小说风景描写的重要模式。周克芹的风景描写不仅在茅盾文学奖获奖作品中具有典型性,而且在整个中国当代小说中都具有代表性。《许茂和他的女儿们》开篇描写1975年冬天的漫天雾霭,小说中的风景显示了内在矛盾,大雾迷漫时是“背时的地方”,大雾散去则是“精美的艺术品”。这是一种极具象征意味的风景描写,正如柄谷行人认为“风景乃是一种认识性的装置”^[39],小说中的“雾”无疑也可以看作是一种认识性装置,大雾不仅给小说主人公许秀云的人生命运蒙上了阴影,也表达了人民群众对“漫天雾霭”的不满情绪,从而抒发了对改革开放的向往情感。小说中的雾随着时间推移而不断发生变化,大雾不仅笼罩在葫芦坝,也笼罩在村民的心理。周克芹通过雾表现了社会状况和时代精神的变化,他描写的既是自然之雾,也是心理之雾和社会之雾。与托马斯·哈代《德伯家的苔丝》和康拉德《黑暗的心》等小说一样,《许茂和他的女儿们》和《冬天里的春天》中的“雾”都具有讽喻意义。“雾”作为一种认识性装置体现的是对“漫天雾霭”的厌恶情感,与此不同的是,茅盾文学奖获奖作品中的“春景”是一种现代性装置。冬景隐喻旧社会的残酷、春景隐喻新时代的希望,这是“十七年”小说风景书写的重要模式,《创业史》和《古城春色》都是如此,路遥在《平凡的世界》中延续了这种书写模式。路遥在小说第1部开篇描写1975年2、3月间的乡村风景,濛濛细雨夹着雪花向大地飘洒,黄土高原的严寒漫长的冬天即将过去,但温暖的春天却远远没有到来。第2部开篇描写辽阔平原的优美风景,温暖的春天从中国南方走来,开始用生命的原色装饰北方的大地。紧接着讲述十一届三中全会后,整个国家展示

了辉煌的发展前景。小说在这样的风景描写中开启了一部青年奋斗和改革开放的史诗,抒发了对改革开放的歌颂之情。

田园诗无疑是茅盾文学奖获奖作品中最值得关注的风景类型。田园诗是一种古老的文学类型,巴赫金概括了自古希腊罗马以来文学中的田园诗类型,他认为田园诗有爱情田园诗、农事劳动田园诗、手工业田园诗、家庭田园诗等类型。田园诗在中国文学中同样源远流长,废名和沈从文把田园诗写入现代小说,《红旗谱》也“散发出田园诗一般的魅力”^[40],茅盾文学奖获奖作品进一步将田园诗发扬光大。《许茂和他的女儿们》的章节标题“雾茫茫”“未圆的月亮”“田园诗”“雨潇潇”“夜深沉”等都极具风景意味,小说第6章以“田园诗”命题,表现了小说家对田园诗的有意识创作。小说中既有农事劳动田园诗,如第1章描写许茂的自留地;又有混合性田园诗,如第6章描写一片生机勃勃、欣欣向荣的庄稼地:

那粉红色的是刚刚开放的豌豆花。星星点点,水灵清秀的花儿,被绿色叶片簇拥着,像刚刚醒来的少女扬起头来张望着冬天的太阳。那颜色紫红的蚕豆花儿,深深地隐藏在浓绿的叶片下,像害羞似的,跃跃欲试地张开健美的双翼。^[41]

周克芹运用比喻、拟人、排比等修辞描写了一幅精彩绝伦的画面,创作了一首爱情与农事劳动混合型的田园诗。此处田园诗风景不仅歌咏了许琴与吴昌全朦胧的爱情,而且暗示了社会主义农业生产发展的方向,表达了对社会主义现代化和改革开放的向往之情,田园诗无疑也成为一种现代性装置。李準在《黄河东流去》中讲述的是史诗般的历史,但小说具有浓厚的抒情意味。小说的抒情特征与大量出现的风景描写密不可分,比如小说的章节标题“黄河”“黑色的春天”“濛濛春雨”“雪夜”等暗含了浓厚的风景审美意识。小说正文中大量描写黄河两岸村庄的风景,写出了黄河泛滥后河滩的荒芜与凄凉。李準虽然是在描绘一种田园诗般的乡村景象,但田园诗遭到了国民政府带来的人祸的破坏。农民一直对家乡和土地怀有深情,他们始终眷恋家乡和土地,他们在黄泛区播种麦子、播种希望,收获的



却是叹息和眼泪。无论如何，乡村在农民眼中仍然是一首田园诗，正如巴赫金所说，田园诗里的时间与空间保持一种特殊关系，田园诗对地点有一种“固有的附着性、黏合性”，农民始终眷恋“家乡的岭、家乡的谷、家乡的田野河流树木、自家的房屋”^[42]，段义孚也认为“对故乡的依恋是人类的一种共同情感”^[43]。这样说来，李準在风景话语中不仅精细刻画了中国农民的历史和命运，也抒发了农民对家乡的情感，田园诗也就成为一种情感性装置。综合来说，周克芹的《许茂和他的女儿们》、李準的《黄河东流去》和王蒙的《这边风景》等小说都是以乡村题材为主，这些作品中的田园诗体现了乡土中国的文化本质和情感特征。

可以看出，茅盾文学奖获奖作品中的“雾”和“田园诗”都可以看作是一种认识性装置，它们不仅表达了对过去时代的批判与厌恶之情，而且隐含了对新的时代的向往和追求，从而表达了对社会主义现代性的追求。在茅盾文学奖获奖作品中，风景话语可以说是包罗万象，从江南到北国，从西藏到新疆，祖国的壮丽山河、大好风光都被描摹成章。陈忠实的《白鹿原》描写西北关中平原的乡村风俗画，既有优美的田野风景，也有鲜活的农事活动。李佩甫的《生命册》描写华北平原风景，风与树的长年搏斗是无梁村的壮丽景观。迟子建的《额尔古纳河右岸》是一幅东北的自然风景画，既有山野的清新，又有万物的灵气。阿来的《尘埃落定》精细描绘具有浓厚地方特色的藏地风景，而王蒙的《这边风景》又是一幅美轮美奂的新疆风景画。如此众多的风景话语就像沁人心肺的芳香，其中蕴含的感情也是丰富多样的，既有对故乡的依恋，又有对祖国大好河山的赞美，还有对美好生活和新的时代的追求。描摹风景的方法也是多样的，既有精细的风景白描，又有诗画结合的写法，甚至还有把风景与音乐、诗词结合起来，构造一种诗乐画相统一的境界，如在《东藏记》中，宗璞提到了王褒的《洞箫赋》，并且引录了几个形容箫声的句子。宗璞有意识地把风景与音乐结合起来，她不仅写了呜咽的箫声，也写了高原的月色，还写了在金黄的箫上刻着杜牧的诗句“青山隐隐水迢迢，秋尽江南草未凋。二十四桥明月夜，玉人何处教吹箫。”^[44]正是在这

种风景、音乐与诗词相统一的意境中，宗璞表达了对国民政府统治下的山河残破、民不聊生的悲痛情感。总体来说，风景作为一种认识性装置，它既是“作家表达思想的话语场域”^[45]，又是一种与“内心状态”紧密连接在一起的情感结构^[46]。

20世纪以来的中国堪称“史诗时代”已经得到了众多认同，普实克主要是从中国现代文学的重心（小说叙事体）出发，认为“‘史诗的’文学”替换了“‘抒情的’文学”^[47]，有学者从历史演变和家国兴废出发，明确指出20世纪中叶的中国“堪称‘史诗’时代”^[48]，铁凝主要从时代进步和社会发展出发，把改革开放以来的历史阶段称为“史诗时代”。改革开放40年展示了史诗般的辉煌成就，这在五千年中国历史上也值得浓墨书写，史诗般的时代必然召唤和肯定“‘抒情’之必要”^[49]。从表面来看，抒情与史诗是一组张力结构，“抒情话语”似乎与“史诗时代”格格不入。然而，作为“史诗时代”的有力见证和表现的茅盾文学奖获奖作品，已经充分说明“抒情话语”与“史诗时代”的同构性。“史诗时代的抒情话语”既离不开风景的贡献，又离不开诗词和歌曲的镶嵌，诗词、歌曲、风景共同构建了茅盾文学奖获奖作品的诗意化境界和抒情性特征。正如研究者所说，“一旦作家或艺术家召唤抒情，他们的诉求往往同时具有现代与传统特征”^[50]，“史诗时代的抒情话语”既来自于茅盾文学奖获奖作家的自觉创作和现代追求，又来自于中国文学传统中深厚的诗性气质和抒情特征。虽然诗词、歌曲等镶嵌体裁“在长篇小说中起着极其重要的架构作用”^[51]，但是它们并不能等量齐观，浦安迪就认为这种笔法在中国古代奇书文体中“产生了双重性的修辞效果”^[52]，因此，文学作品中对于诗词、歌曲、风景，如果引入和所用太多，对小说的负面作用也是不可忽略的。

[1] 铁凝：《风正一帆悬——在第十届茅盾文学奖颁奖典礼上的致辞》，《光明日报》2019年10月15日。

[2][3][16][17][34][42][51] 巴赫金：《巴赫金全集》第3卷，钱中文译，第42页，第46页，第105页，第104页，第104页，第418页，第104页，河北教育出版社2009年版。



- [4][26][48][49][50] 王德威:《史诗时代的抒情声音:二十世纪中期的中国知识分子与艺术家》,第3页,第285页,第3页,第9页,第21页,生活·读书·新知三联书店2019年版。
- [5] 伍联群:《论中国古代小说中的诗歌现象》,《青海社会科学》2007年第6期。
- [6] 毛宗岗:《三国志演义凡例》,参见丁锡根编著:《中国历代小说序跋集》,第917页,人民文学出版社1996年版。
- [7] 刘心武:《钟鼓楼》,第18页,作家出版社2017年版。
- [8] 金宇澄:《繁花》,第49页,上海文艺出版社2013年版。
- [9][10][12] 陈彦:《主角》,第497页,第580页,第882页,作家出版社2017年版。
- [11][18][19][36] 陈平原:《中国小说叙事模式的转变》,第219页,第198页,第221页,第122页,北京大学出版社2010年版。
- [13] 萧驰:《从“才子佳人”到〈石头记〉》,《抒情之现代性:“抒情传统”论述与中国文学研究》,陈国球、王德威编,第572页,生活·读书·新知三联书店2014年版。下同。
- [14] 李鹏飞:《以韵入散:诗歌与小说的交融互动》,《北京大学学报》(哲学社会科学版)2012年第3期。下同。
- [15] 转引自李鹏飞:《以韵入散:诗歌与小说的交融互动》。
- [20] 陈世骧:《陈世骧文存》,第2页,辽宁教育出版社1998年版。
- [21][25] 王德威:《抒情传统与中国现代性:在北大的八堂课》,第167页,第188页,生活·读书·新知三联书店2018年版。
- [22] 维尔纳·沃尔夫:《音乐—文学媒介间性与文学/小说的音乐化》,李雪梅译,杨燕迪校,《杭州师范大学学报》(社会科学版)2014年第1期。
- [23] 许祖华:《鲁迅小说的基本幻象与音乐》,《文学评论》2010年第4期。
- [24] 张箭飞:《论鲁迅小说的音乐性》,《文艺研究》2000年第2期。
- [27] 米兰·昆德拉:《小说的艺术》,孟湄译,第73页,生活·读书·新知三联书店1992年版。
- [28][52] 浦安迪:《中国叙事学》,第136页,第145页,北京大学出版社2018年版。
- [29] 梅丽:《现代小说的“音乐化”——以石黑一雄作品为例》,《外国文学研究》2016年第4期。
- [30] 迟子建:《额尔古纳河右岸》,第260页,北京十月文艺出版社2008年版。
- [31][44] 宗璞:《野葫芦引·东藏记》,第334—337页,第51页,人民文学出版社2019年版。
- [32] 巴赫金:《巴赫金全集》第5卷,钱中文译,第4页,河北教育出版社2009年版。
- [33] 昆德拉:《被背叛的遗嘱》,余中先译,第67页,上海译文出版社2013年版。
- [35] 李杨:《抗争宿命之路——“社会主义现实主义”(1942—1976)研究》,第98页,时代文艺出版社1993年版。
- [37] 朱羽:《社会主义与“自然”:1950—1960年代中国美学论争与文艺实践研究》,第62页,北京大学出版社2018年版。
- [38] 肯尼斯·克拉克:《风景入艺》,廖新田译,第44页,典藏艺术家庭股份有限公司2013年版。
- [39][46] 柄谷行人:《日本现代文学的起源》,赵京华译,第10页,第13页,中央编译出版社2013年版。
- [40] 李杨:《50—70年代中国文学经典再解读》,第61页,北京大学出版社2018年版。
- [41] 周克芹:《许茂和他的女儿们》,第147页,人民文学出版社2014年版。
- [43] 段义孚:《空间与地方:经验的视角》,王志标译,第130页,中国人民大学出版社2017年版。
- [45] 郭晓平:《召唤与响应:中国现代小说风景修辞的张力建构》,《山东师范大学学报》(人文社会科学版)2019年第3期。
- [47] 陈国球:《导读》,《抒情之现代性:“抒情传统”论述与中国文学研究》,第313页。

[作者单位:贵州民族大学文学院]
责任编辑:刘 艳