当代审美视野中的民俗景观

赵顺宏

提要: 本文从民俗仪式、民俗意念、民俗器物等三个方面观察、归纳了社会转型期乡土小说创作中的民俗表现。一方面,考察了社会转型期下层民间文化的错动、流变以及由之所呈现出的种种景观;另一方面也探讨了这种变动对于创作的影响,即文化意蕴如何具体地转化为审美表现。

关键词: 社会转型期 乡土小说 民俗文化

作者赵顺宏,男,1965年生,文学博士,浙江财经学院中文系副教授。(杭州 310018)

所谓民俗,指的是民间流传的各种文化习俗。作为民间文化传统的一个重要组成部分,民俗是在特定的生活环境下经由长期的熏习而形成的。正如有的学者所说的那样,“按照一定的方式形成和延续、发展着大大小小的或独立、或交叉、或融合的文化圈……这就是‘传宗接代’的人类的文化传承,这种人类的普遍的文化传承,无论从历史的纵的发展来看,还是从共时的横的流布来看,它都呈现为一种相应稳定成‘型’的定势,或曰惯势,因而我们称之为‘民俗’”^①。作为世代累积而形成的一种文化传统,民俗文化有着内在的结构和丰富的层次,结合所要探讨的此一时期的文学创作情况,我们可以把它大致划分为民俗仪式、民俗意念、民俗器物这样三个方面。从这三个方面对新时期乡土小说进行分析,我们不但可以看到民俗文化在社会转型期的变化,也能看到这种变化对于创作的影响,看到民俗文化是如何具体地转化为审美表现的。

—

仪式,是一个相对独立的符号表意系统,它通过某一个或一系列的表象或行为来表达某一特定的意义。仪式在起源上主要是宗教仪式,民俗仪式虽然没有宗教仪式那样鲜明、那样严格,但民俗仪式无疑也属于仪式的范畴,并且,它在本质上是脱胎于宗教仪式的。涂尔干认为宗教的最大特征在于使神圣事物和凡俗事物产生了区分,^②而宗教仪式便是这种区分的分水岭。因此,仪式的价值就在于它

① 曲金良:《民俗美学发生论》,《文艺研究》1989年第二期。

② 涂尔干:《宗教生活的基本形式》,渠东等译,上海:上海人民出版社,1999年,第43页。

的神圣性。不过,在民俗世界中仪式并不直接标画某种神圣性,它更主要地表现为对某些共同的价值、情感的认同,在一定程度上也是一种不可触犯、不可违背的集体无意识。

仪式是和特定的生活形态结合在一起的,特定的民俗仪式总是寓含于特定的生活形态之中的。从现当代文学发展的总体趋向来看,仪式在文学的民俗表现中呈现为逐步衰减的趋势。在现代文学初期,文学中的民俗表现可以说主要依据于对民俗仪式的发掘。相当多的作品写到放灯、跳神、冲喜、沉潭、冥婚、画符、捐门槛等民俗仪式。如鲁迅的《祝福》,台静农的《红灯》、《烛焰》、《拜堂》,萧红的《呼兰河传》,沈从文的《阿黑小史》、《萧萧》,王鲁彦的《菊英的出嫁》、《童年的悲哀》,彭家煌的《怂恿》,蹇先艾的《水葬》等作品,对民俗的表现中民俗仪式占了相当的比重,一些以民俗为主要对象进行文化挖掘的作家也都是以民俗仪式作为主要的艺术载体。之所以会产生这种情况,这是与民俗仪式在这一时期所体现的文化功能分不开的。在这样民俗仪式的表现中,作者(相应地也体现在读者的接受中)强烈地感受到那种集体无意识的文化心态对生命的压迫和扼杀,从而发掘出其中巨大的历史文化意蕴。至于这种文化透视中,尤其在民俗文化的透视中民俗仪式何以会成为艺术的聚焦点,成为突出的艺术景观,这和仪式所具有的文化功能分不开,民俗仪式具有象征功能,它提示的是集体无意识的文化系统,对某种仪式的叙写实际上意味着对整体性的文化系统的揭示。从仪式本身来看,它总是具有民俗事象上的鲜明性、集中性和特定的程序性,无论跳神、放灯、冥婚等等都具有一种区别于一般日常生活的特点,因为仪式本身就是提示某种神异的存在。正是这样既具有民俗事象上的鲜明性,又具有文化意蕴上较强的提示性,使得在现代文学创作对传统文化的挖掘中,较多的作家采取了通过仪式来进行艺术表达的方式。尽管这其中有着自觉和不自觉的成分,但无论怎么说,当作家选取某一仪式进行艺术叙写的时候,他肯定更加容易找到自己的艺术感觉与表达感觉。叙写一个民俗仪式,把其中的过程表述出来,也就能构成一个较为完整的短篇小说。并且在这种叙写中,无论是文化批判的目的,还是艺术情节的生动曲折都可以比较便捷地达到。从这个角度来观察新时期乡土小说的创作,我们发现这一时期直接进行民俗仪式叙写的作品大量减少。这一时期,尤其是1980年代中期以后,民俗文化在文学中的表现应该说占着一个突出的位置,但我们较难发现像现代文学中那样相对突出、完整地进行民俗仪式的叙写的,不再具有民俗仪式表现上的单纯性。这是因为,从社会生活本身来说,无论是民主主义时期的文化变革,还是社会主义时期的社会变革,民俗文化始终被当作旧文化成为被变革的对象,因此,民俗仪式在社会生活中的功能大大减弱。在进行民俗仪式表现的时候,大体上呈现为两种情况:一是民俗仪式的变体,一是把民俗仪式结合到其他民俗表现之中。所谓变体,是说这种民俗仪式已经不是一种十分“自然的”的存在状态,它与曾经的自然状态的民俗仪式之间有着一定的距离,但恰恰是这个距离构成了审美的必要条件。如朱晓平“桑树坪纪事”系列小说中的《私刑》,作品中金同和福龙去某地换粮种,住大店时被盗,回村的时候,他们知道丢了粮种对村人来说究竟意味着什么,而对他们来说又根本无法归还。情急之下,金同想起一个请罪的古仪式。他们希望用这种几乎被生活所淘汰、遗忘的古旧仪式来表达自己对于村民的歉疚,从而取得村民的宽宥。又如李锐的《合坟》写村人为当年牺牲的知青配干丧(冥婚)。作品本身是写古老的乡土文化的顽强的生命力,它对现代文明、现代意识的极强的同化力,同时从玉香的死亡和迁葬过程中又可以看到政治文化与民俗文化之间的扞格与冲突。另一种情况是把民俗仪式结合到其他的民俗文化的表现中,作品不是单纯突出地表现某种民俗仪式,而是在整体的民俗文化序列中写到某种民俗仪式,这样民俗仪式的仪式功能就大大降低了,它成为民俗文化的一部分。作品往往是在历史的意义上,或偏远的地域环境下来展示这种民俗文化的存在。如韩少功的《爸爸爸》等小说,以及部分寻根作家的作品。《爸爸爸》写到占卜的仪式,鸡头寨和鸡尾寨的人打仗,以砍牛头和丙崽来卜吉凶。占卜是一种典型的民俗仪式,它以

一种神秘的方式来决定两种事物之间的联系。无论是以牛倒的方向而论,还是丙崽的“爸爸”或“×妈妈”而言,都跟打仗的胜负之间没有任何联系,但在鸡头寨人看来这就是决定他们是否行动,或者行动成功与否的唯一理由。在《爸爸》中,这种民俗仪式是和整体的民俗氛围、民俗环境相联系的。郑义的《老井》中写到孙旺泉的爷爷当年壮烈祈雨的仪式,这类历史场景的描写,在贾平凹的80年代末90年代初的一系列历史题材小说——“逛山系列”中也有突出的表现。扎西达娃笔下的藏族生活,乌热尔图、郑万隆写东北原始森林中渔猎部落的民俗仪式,那又是作为一种偏僻环境中的历史遗存。

总体上看,民俗仪式的表现在从现代文学到当代新时期文学的发展过程中,呈现出逐步弱势化的特征,即使有所表现也是以变体或者与其它民俗文化相结合的方式。像现代作家那样比较直接地典型化地表现某种民俗仪式的文学创作不再多见。

二

民俗意念层次是一个相对说来包罗比较宽泛的概念。与民俗仪式相比,它没有那么明确的程式、仪规,它浸染于人们的日常生活之中,但又表现为情感、态度上的倾向性,并且,这种倾向性又具有相当稳定性的特征,对于这种心理、意念,我们称之为民俗意念层次。民俗意念层次就其范围而言可大致区别为三个方面的内容:神异性形态、历史形态和日常形态。神异性形态是和这种民俗意念的来源、传播相关的神话、传说等相关;历史性形态指一种民俗中的历史积淀,这种历史积淀又主要指其中以艺文方式传承与传播的民俗意念、民俗趣味,如民歌民谣、故事、文字等;日常性形态则是体现于日常的心理行为中的民俗意念。

民俗意念层次在当代新时期乡土小说的艺术世界中有了较为深入的拓展。从神异性方面来说,与现代文学中的乡土小说的此类表现相比,现代作家在这方面的开掘相当有限,现代作家似乎过多地注意、感受了民俗文化的现实功能,也许,他们与民俗文化的接触中有着过多的现实文化建设上的考虑,而难以与民俗文化拉开适当的距离。因此,民俗意念层次中神异性的方面几乎很难见到,这在一定程度上肯定限制了现代小说,尤其是中长篇小说文化意蕴的开掘,这一类型的中长篇小说往往过于写实。在现代乡土小说里,我们很少看到那种通过民俗文化的开掘而成功地发展出象征艺术层次,从而扩大作品的历史文化概括力和审美信息含量的作品。正因为非常少见,像李健吾的《终条山的传说》就显得那么醒目,因而被鲁迅称为“绚烂”的作品,在经过历史的沉淀后“还可以看见那藏在用口碑织就的华服里面的身体和灵魂”^①。就当代新时期的情况来看,人们也并不是十分轻捷地就找到了这样一条艺术路径。在这里象征性艺术层次更多地表现为现代派的艺术实验,但这种艺术实验在其表象形式上往往过于陌生、隐晦,因此,在艺术传达上常常是让人若有所感却又难以把握,甚至无法把握也无法感受,而一时引起人们有关“伪现代派”的质疑。1980年代中后期开始,到90年代长篇小说创作逐渐成为文坛的主导产品,这里一个传统的说法就是作家生活积累和艺术积累的成熟。撇开这种貌似有理却又不能说明问题的说法,我想,一个相当重要的原因就是作家利用民俗意念层次成功地扩大了艺术的视界和文化含量,使得所扩展出来的艺术蕴涵不至于像生硬的象征体系那样难以传导、难以领会。民俗意念层次本身有着它的集体无意识心理基础,在符号、体系等方面都有着一触即发的敏感的联想可能。80年代中期曾引起广泛反响的,并且被认为是相当成熟的长篇小说贾平凹的《浮躁》,张炜的《古船》莫不如此。在贾平凹的《浮躁》里,这种神异性的民俗意念层次首先表现在对金狗出身

^① 鲁迅:《中国新文学大系·小说二集序》,《鲁迅全集》第六卷,北京:人民文学出版社,1981年,第246页。

的描写上。“金狗，不静岗的土著，在州河里撑排时十六岁，……金狗母身孕时，在州河板桥上淘米，传说被水鬼拉入水中，村人闻讯赶来，母已死，米筛里有一婴儿，随母尸在桥墩下回水区漂浮；人将婴儿捞起，母尸沉，打捞四十里未见踪影。……韩文举跑来，察看婴儿前胸有一青痣，形如他胸前墨针的‘看山狗’图案，遂大叫此生命是‘看山狗’所变，自有抗邪之气。”^①这显然不是在人物出身上故弄玄虚，增加某种无伤大雅又无关痛痒的神秘性，这实际上是把人物纳入到一个神异的民俗系统之中，这样这个人物在他的精神上和血缘上都将会有自己的谱系。作为“看山狗”的化身，他就会有看山狗的灵气和性格，它是这片山水钟灵所郁，集中体现了这片山水的精魂。作品中金狗那种强烈的平民意识，那种不畏权贵的积极进取精神，也可以看作是对“看山狗”的灵气的进一步延伸。在作品中与此相并列的还有“银狮”、“梅花鹿”的传说。这种说法里包含着双重的民俗法则，一是把人和某种动物相联系，二是民谣传说的民俗性。无论如何，正是这一向度的扩展极大地丰富了小说的历史文化内涵，从这里所展开的有关“州河”的历史文化描写，有关那片山水人情风物的叙说才找准了基调。这使得作品与过去的长篇小说“执着”于现实生活本身有了极大的不同，对于这一点作者自己是十分清楚的，他说《浮躁》是“从内部破坏现实主义的艺术秩序”。^②《浮躁》的成功不是偶然的，这种经由民俗意念的运用从而拓展作品艺术思维空间的写作手法，在作者此前的一系列中短篇小说中就有了较充分的运用。如《古堡》中的白麝（人与动物之间的关系），《龙卷风》中鬼市及龙卷风的隐喻都是作者的此类艺术实践。对于张炜《古船》思想意蕴的丰厚，人们一般着眼于对作品思想性的深刻追问，即如何超越那无尽的苦难的循环。作品的思想意蕴的完成同样和作家对民俗意念的开掘分不开。作品由断垣残瓦追寻到古“东莱子国”的传说，由卢青河的沉陷联想到古船的隐喻，这些决不是无关紧要的艺术点缀，而是艺术思维空间的拓展，有赖于这种艺术思维空间的拓展，作品的思想意蕴也才得以深化。由此，作品中人物独特的个性，别具一格的生活习性，乃至不乏神秘感的生理特征（如赵炳的毒性），以及洼狸镇在苦难循环中的跋涉为何如此艰难，这才有了其历史文化的根据。

从民俗意念的追寻上把人物与神异的世界联系起来，这种创作尝试并不限于上述小说，虽然在80年代初期的作品中我们很难发现这类写作，但在此后一时期的创作中则是屡见不鲜。像郑义的《老井》、阿城的《树王》、贾平凹的《土门》、田中禾的《匪首》等，都把人物与神异的事物、形象联系起来，从而拓展作品的意蕴空间。

民俗意念的历史形态，在现代文学三十年代后期开始的民族化时期以及后来解放区的作品中有着较为广泛的表现，民歌民谣、民间故事被广泛地纳入到文学创作之中。我们也似乎可以看到在1980年代中后期的文学创作中，对于民俗文化的开掘与这一时期的民俗表现有某些形式上的联系。但是，它们之间的一个基本区别在于：民族化运动中的民俗表现是向民间学习，民俗是艺术的形式也是艺术的目的，文学作品的思想艺术高度也只不过是相当于民俗的高度；而新时期文学创作中的民俗表现是在一个深广的文化反思背景下展开的，民俗文化是以反思的形态进入文学世界的。民俗意念的历史形态也是如此。当然，民俗意念的历史形态看上去好像是客观的历史存在，它在作品中更多地是起到烘托、点染的作用——某些作品中少量的历史民俗的运用也正是如此。但是，在更多的作品中，对民俗意念的历史形态的表现却超越了这个层次，这时，民俗意念的历史形态不仅仅是作为一种艺术形式对作品的民俗环境和背景作烘托、点染，而是由此展开对人物生存状态的反省。这种民俗，这种带有历史传承、历史总结的民俗就以时间老人、历史智者的身份道出其中有关生存论的信息。史铁生的《我的遥远的清平湾》，张承志的《黑骏马》、《大坂》、《辉煌的波马》等可以看作一种过渡性的作品，这些

① 贾平凹：《浮躁》，北京：作家出版社，1987年，第8页。

② 贾平凹：《浮躁·序言》。

作品中民歌民谣的运用,已经不是作品氛围的简单点缀,而是和作品中人物心理性格紧紧结合在一起的,在一定程度上也揭示了人物的生存状态。但在作品中,人物仍然是作为表现的主要目标,如《黑骏马》中有关黑骏马的歌谣传说有力地表征了草原上人们代代相沿的生存状态,以及他们善恶取舍的生存况味。不过这些在作品中还不是以揭示和审视人物的生存状态为主要目的的,而且,对于张承志这样的作家,保持一种强烈的感情叹惋比更加清醒的生存审视可能具有更强的艺术吸引力。但真正把这种民俗意念与对人物的生存状态的审视联系起来,是张炜的《九月寓言》和韩少功的《马桥字典》这类作品。撇开《九月寓言》的其他方面不谈,仅就作品中所涉及到的民俗意念的历史形态而言,流传于村人之间的主要有两个故事,一个是他们冬夜里忆苦思甜的故事,一个是地主老财发家的故事。这两个故事完全是按照民俗故事的方式来讲述的,不但消泯了此类故事通常的政治话语方式,甚至消解了一般的常识所要求的真实性,完全以一种民俗故事、传说的方式来进行故事内容和故事情节的编撰、表达:地主之所以发家是因为他有了一个会练搬运术的魔幻般的妻子,忆苦思甜也不是对于压迫的明确控诉,而是冬夜里人们之间精神上的相互偎依与取暖。在这看似随意的偏离与听之任之的唏嘘感叹中道出的,不是生存的经济学或政治学的内容,而是存在的内蕴。韩少功的《马桥字典》因为艺术形式的特别曾引起过人们的争论,这且不谈。仅从作品以字条、词条为主来“探研”一个地方的民俗文化来看,可以说是这方面的代表性作品。这篇作品粗粗看来不过是作者搜罗了罗江地区的一百多个字条和词条,并从中作了一定的衍化、联络,意在表现这一区域的民俗文化状态。一定的意义上我们仍然可以把《马桥字典》看作是作者自《爸爸》等寻根小说以来的文化反思的进一步深化。其间的区别在于寻根时期的文化批判的意愿显得过于强烈,作为表现对象的乡土世界在一定的程度上按照自己的意图而被文化化了;《马桥字典》的重要进展在于:创作主体通过反省意识到自身的限度,从而表现出对客体对象的更大程度的尊重。意识到了这个区别,意识到自身乡土经验的有限性,意识到此前知青文学中创作主体把自身当作当然的同情者或批判者的有限性,恰恰这时,客体对象呈现出更大程度的真实性。《马桥字典》在“渠”这一词条中清晰地反省了这种区别和差异。《马桥字典》是以字和词为窗口透视罗江地区在20世纪的历史变迁,换句话说,在这个历史变迁时期,战争、政治、科学等各个方面的变迁都对此一区域的文化、生活形态产生了影响,型塑了这个地区的生存环境。尽管它处于迁流之中,也显得纷纭驳杂,但是,它又有着内在的一致性、统一性,它把一切消化为自身的一部分,从而形成特定的具有历史特点的民俗景观。

与民俗意念的神异形态及历史形态相并列的是民俗意念的日常形态。民俗意念的日常形态在当代新时期文学中也得到了突出的表现,如对血缘宗法关系,男女两性关系等的透视都是当代乡土小说的重要内容。这些在根柢上说都有着民俗文化的内涵,但它已经融化在人们的日常生活之中,并与其它的文化形态交织在一起。对于这种民俗形态的归纳、分析则显得相对复杂,此处限于篇幅,将另文再作剖析。

三

在当代社会转型期的乡土小说创作中,对民俗器物层次的开掘成为一个相当突出的文学现象。由此带来的丰富的文化蕴味使它和文化反思的整体思潮相一致,某种意义上看也可以说是文化反思的一部分和一个结果。但是,同样的文化意味,民俗器物层次的美学开掘与对历史文化的反思却形成了相对区别的不同的审美形态。在对历史文化的反思中我们看到的是寻根小说及其后的对历史文化作纵深探询的历史文化小说;而对民俗器物的审美把握中我们看到的是汪曾祺、邓友梅、陆文夫、冯骥

才、聂鑫森、林希等这样通常被称为“市井文学”的作家。市井文学与一般的乡土文学自然有所区别，一般的乡土文学总是要和广大的乡土社会相关联，与乡土社会的生存形态相关联；但是市井文学又与都市文学不同，无论从作品所表现的生存形态还是作品本身所呈现的审美形态都与真正的都市小说有着明显的区别。与都市小说中那种对现代生活方式的审美把握相比，市井小说更体现出对传统的古旧的生活方式、劳作方式的迷恋。而且中国传统的市井社会实际上并不构成对乡土社会在价值和审美上的背离，实际上毋宁说他们具有内在质地上的一致性，所以实际上市井也是包含在广义的乡土之内的。

这些作品中，我们不难发现审美的重心总是落墨于某种器物或与这些器物相关的行当、职业、事物等。于是也有研究者把这种文化称为作坊文化。^①如汪曾祺的《异秉》、《戴车匠》、《鉴赏家》、《八千岁》、《岁寒三友》等，邓友梅的《寻访画儿韩》、《那五》、《烟壶》，陆文夫的《美食家》、《小贩世家》，冯骥才的《神鞭》、《雕花烟斗》、《市井人物》，聂鑫森的《贤人图》、《蟋蟀》、《蓬竿居印人》、《沈家灯》、《玉茗香》、《神医顾伯钧》、《师门》、《绝活》，林希的《蚰蚰四爷》、《神仙扇》，乃至贾平凹的《下棋》、《美穴地》等均是这类作品。

民俗器物与民俗仪式、民俗意念所包含的民俗意蕴相比较而言，它们在民俗性的形成上有所不同。民俗仪式、民俗意念的民俗性的形成虽然也随着历史的变化而变化，但在相当程度上它们作为古老的宗教、神话的遗存物，作为集体无意识的表达，往往是十分深隐地作用于人的精神心理深处。民俗器物虽然表象为物质性的存在，不是说与人的精神心理无关，它同样也表现为人的精神心理的某种习向，不过，这种习向与民俗仪式、民俗意念中的带神异、魔魅色彩的精神源头不同，它更带有世俗性、实用性色彩。在民俗器物层次中，我们不难看到鲜明的行业性特征。这些行业性特征便是民俗器物层次具体的历史文化样态。三教九流、五行八作，它们都是积淀深久，在特定的历史过程、历史环境中形成了它们各自独特丰富的形态。如果说，在民俗仪式、民俗意念层次中所体现的主要是人与人、人与社会之间的关系，那么，在民俗器物层次中则主要体现为人与自然的联系。更具体地看，这类小说与通常的文化反思类的小说相比，一个重在“意”一个重在“味”，味一般指的是“趣味”、“兴味”、“滋味”，都带有明显的可感性。它是一种兴味盎然的游戏状态，其实也是一种生命的自由状态。

因此，人与物相谐，出神入化，神与物游便是这些作品的真正的重心所在。这些作品中所表现的人与物之间的游戏状态似乎都与庄子“庖丁解牛”这一原始母题有着渊源关系，只不过庄子的“庖丁解牛”是以一种寓言的方式表现“进乎技矣”的“道”，而这些作品并不直接以对某种“道”的表现为目的，但是庖丁解牛过程中人以“神遇而不以目视”式的对事物内在机理的体悟则是这些作品极力追求的。人与物处于一种游戏的状态中，这时人对物的把握是超越功利的把握。只有人向着物开放的时候，物也才向着人敞开。汪曾祺的《鉴赏家》写卖水果的叶三作为鉴赏家与画家季匋民的相遇相知，叶三之所以能对季匋民的画作加以品评，并且深得个中三昧，除了他对绘画的敏感之外，就是他完全是一种超乎功利的审美之心，他能够看出槐花里的风，看出小老鼠的顽皮，看出红荷与白荷的差异，真正把握事物的精神情韵。季匋民去世后他的画作已经相当值钱，但是以贩果而谋生的叶三却并不变卖这些画作，因为这些画作在他的心目中从来就不是以它们的经济价值来衡量的。又如他的另一篇作品《戴车匠》，从街上儿童的视角写戴车匠在劳动时的愉悦、痴迷。人物完全沉浸在他自身劳动技艺的纯熟之中，这种人对于物的稔熟而产生契合的美感是让人感动的。“一个人走进他的工作，是叫人感动的”。“大概什么事做得很精熟，就很美了”^②。又如林希的《蚰蚰四爷》中余之诚养蚰蚰之所以成功是

① 曹文轩：《20世纪末中国文学现象研究》，北京：北京大学出版社，2002年，第163页。

② 汪曾祺：《汪曾祺自选集》，桂林：漓江出版社，1987年，第523、358页。

因为天性上就和蚩蚩亲近,看不见蚩蚩就无法吃饭睡觉。他并不以蚩蚩在争斗中的胜败为直接的目的,但恰恰是这种非功利性的态度却使他更能找到或调教出无敌的小虫。聂鑫森的《头上是一片宁静的蓝天》中胖老头的风筝很快卖完了,瘦老头的风筝却无人问津,最后瘦老头放起自己的风筝并剪断了风筝线,风筝消失在宁静的蓝天中。瘦老头并不是怨恨自己没有能够赚到钱,更主要的是失望于自己的风筝无人能够赏识。也许,只有那宁静、自由的蓝天才能真正配得上自己的风筝。正是这种出神入化、神与物游的高度自由状态、游戏状态才造成人与物交往过程中的超乎寻常境界。人与物的高度契合是半靠人工半靠天意,靠人工是指技艺必须炉火纯青,夺造化之神奇,但仅此却未必能达造物之奇绝,只有高度的契合中所产生某种玄秘的神性才最后显示了造化的神奇。邓友梅的《烟壶》中写到聂小轩烧制的“古月轩”瓷器,说是“火中夺彩的玩意”,一片叶子的叶面、叶背和叶筋都要在不同的火候下来完成,这对火候的把握就不能只以“目视”而必须要靠“神遇”了。汪曾祺的《花瓶》这篇作品中,有一瓷器工人在烧出精美的瓷器之后,就能算出这些瓷器的命运。这里瓷器成了有生命的东西,是可以被它的创造者体会和把握的。冯骥才的《神鞭》中神鞭傻二也是在不知不觉中练就了超凡的神功。

在这种富于意兴的劳作中,人物沉浸在对自由的体会中,但这些作品一般都不止于写纯粹的器物活动本身,都写到由这种活动所培育出的人的精神境界、精神品格。在这里我们不仅看到民俗器物层次中对“物”的民俗性制约,也可以看到与之相关的对“人”的民俗性制约。汪曾祺的《岁寒三友》中,开绒线店的王瘦吾,画画的靳彝甫,做焰火的陶虎臣都是底层的手艺人,但在岁寒时艰的日子里他们都不失做人的气节、温情。又如《钓鱼的医生》、《陈泥鳅》、《兽医》等许多作品都写到人物济危扶困的侠义心肠。与汪曾祺的《岁寒三友》相似,聂鑫森的《贤人图》中,陆先生和覃先生是同行,都是画画的,他们各自以不同的绘画题材而为小城的人们所熟知。后来覃先生发现陆先生是怕夺了自己的饭碗才避而不画自己所擅长的梅花、蝴蝶兰、螃蟹等,实际上陆先生画这些东西的水平绝不在自己之下。相濡以沫而产生深深的知遇之感,后来陆先生客死他乡,覃先生不畏路途遥远而送其归乡。作者的另一篇短篇小说《虫手》中的“虫手”夏小满为了顾三爷的知遇之恩,最后以死相报。林希的《神仙扇》中,苏三代对唐进士也是以死相报,只不过世道混乱才落得个喜剧性的收场。邓友梅的《烟壶》中聂小轩宁愿折断自己的双手也不愿画那种有辱国格、人格的烟壶画。这些作品在表现人物的心性、气节时还往往把他们安排在艰难的环境或混乱的时世中,如《岁寒三友》、《神鞭》、《烟壶》、《蟋蟀》、《棋殇》、《神仙扇》、《美食家》这些作品都写了时代转换中的动荡与烽烟,一方面作品以此来砥砺、考验人的心性、气节,另一方面作品也因此获得一个更加开阔的视阈、场景,既可以避免人与器物关系的过于单纯,又可以更大范围地展示相关的民俗景致。这都是《烟壶》、《神鞭》、《神仙扇》这些作品的着力之处。但是,相对来说这些作品对人物精神世界的开掘受到一定程度的限制,对人物精神世界的丰富复杂性,人物内心的矛盾和灵魂挣扎的苦痛较少涉及,对人的潜意识或无意识层次的欲望难以洞察,这些被隔绝在传统的气节道德修养的墙壁之后。

在传统文学的创作中,对民俗器物层次的表现应该说一直就相当突出,但是,此一时期对民俗器物层次如此集中、如此丰富、如此突出的展示又不能不说没有其特定的原因。显然,正是由于深刻的社会转型,一个传统的乡土性的市井社会的逐渐消失所引起的深深依恋,才是这些注重于民俗器物层次表现的作品普遍发生的原因。既然民俗器物是传统文化的一个重要表征,那么这种依恋的感情中就不能不含有深刻的文化意蕴。民俗器物成为深广的民俗现象,其重要的根据就在于它在对于器物的这种物质化活动中所体现的是一种精神内涵,那就是与自然相融合的精神,这种精神可以说是中国文化精神内核的重要侧面。如果我们说文化是一种精神体验,那么,精神体验的性质不同也就体现为不同的文化性格、文化品位。中国文化中人与自然的融合并不是人作为未发展的低级存在酣睡于自然

界之中,人与自然的融合在一定程度上已经是文化的反思状态,表现为一种文化的选择,犹如道家学说中对大自然的充分的领会与想象。如果说,宗法血缘、礼仪纲常这些是儒家学说的基础,向上成为传统官方文化的主流,向下沉淀为民间习俗、心理;那么,道家文化则充分显示了人与自然的感应与交响,这对中国人的审美心理的形成起了很大的作用。那种比兴式的美感触发,随物赋形、体物浏亮的美学形态对中国文学来说可以称得上是根深蒂固,积蕴深厚。在民俗器物层次的表现中所展示的人与物的关系同样也是根源于人与自然相和谐的精神。在这样一个普遍的日益技术化的时代,在这样一个物逐渐统治人的时代,对人与自然和谐状态的回望和眷顾不能说没有针对性和警世的意义。在对民俗器物层次的挖掘中本身就有着来自这种现实情感的推动,即是说,在这种民俗器物层次的表现中本身就有着与现代的现实状况的关联。但是,此一时期的这类作品似乎都没有达到很高的精神境界和审美境界,我想,这是因为这类作品在对人与自然和谐状态的追求、对人与物的神奇感应的表现上,还缺乏更多的对现实存在的体悟和理解。出于现实感触的推动而产生的依恋是一回事,对这种存在状态深入的跨文化的理解又是另一回事。前者对自身存在的状况的理解还多少显得消极被动,后者则要求以更加深入主动的姿态来理解自身所经历的文化状态。相对而言,我们看到倒是现代文学史上的一些作品,如老舍的《断魂枪》、沈从文的《新与旧》显得更有深度一些。当代作家在这类作品的创作中,力图从历史文化或跨文化比较的角度来理解的作家相对就少,汪曾祺的《戴车匠》《茶干》等作品试图表达出这种文化消逝的历史感,但也非常粗略,大部分作家更是着迷于景致的“神奇”而遗忘了精神的归途。

责任编辑:项义华