

小说的抒情化与语言的本体性变迁

张 忆

内容提要 抒情化小说程度不同地淡化情节,不追求对生活形态的逼真再现,甚至不太注重小说故事的完整与人物性格的刻画。作者叙述的重心,是表达自己的生活体验与生命体验,抒发某种悠远深挚的情思。因此,抒情化小说在小说结构“散文化”的同时,小说语言的功能也由通常的“陈述—再现”向“抒情—表现”转向。能指和所指的关系模糊,一个能指对应若干个所指或所指不明。语言的所指往往超越符号本身的所指,隐含在话语“群”所组成的“关系”之中。这样,抒情化小说语言在感情性特征上的变化,带来了小说语言本体价值的提高。

关键词 抒情化小说 叙事性小说 小说语言 语言的本体价值

人们在评价小说的时候,着眼的往往是它的“内容”:叙述了什么事?情节结构是否紧张动人?性格刻画是否真实?作品展现了怎样的时代与社会心理?被奉为经典论断的恩格斯的小说论——“再现典型环境中的典型形象”——所指涉的,也是社会、心理方面的因素。因而,小说批评很多时候与其说是评价文学,不如说是评价生活。这种偏重于历史分析、道德评价或人物心理分析的状况,曾引得不少批评者呼吁对文学的“内部”或“本体”加以重视。人们不难注意到,当种种文本研究成为文学批评领域一种热潮的时候,“社会—历史”批评与心理分析仍然是小说批评界最普遍的视角与方法。对于这种现象,单指责小说评论者思维陈旧、视野狭窄是绝对不公平的。这个现象给予我们的启示,当是对小说文体特殊性的重视。

小说是典型的叙事文体,它依靠情节来“再现”生活。情节,就是“行动”,由人物行动组成完整的生活场面,叙述有头有尾的故事,是情节赋予小说的特殊形态。因而阅读小说时,读者仿佛是身临其境,目睹事件的正在发生与人物“此刻”的行动,是在“看生活”,而不是“读文字”。一般而言,小说的语言所履行的更多的是媒介的功能,叙述语言在读者的阅读过程中,迅速地转换成“行动”、“场面”,读者往往得鱼忘筌,得到了关于人物、事件的全部情形而忘记了传递它们的语言本身。也就是说,一般的小说,语言紧紧伴随着情节,以最精炼的结构一层层剥开故事的内幕,往往直截了当地展示生活场景或人物行动。

请看如下例子:

聂赫留朵夫喝完咖啡,到书房查看法院的通知,应该几点钟出庭,再给公爵小姐写回信。
(托尔斯泰《复活》)

一语未了,忽听外面人说:“林姑娘来了。”话犹未了,林黛玉已摇摇的走了进来,一见了

宝玉,便笑道:“嗳哟,我来的不巧了!”(曹雪芹《红楼梦》)

就在吴老太爷遗体入殓的那天下午,离开上海二三百多里水路的双桥镇上,一所阴沉沉的大房子里,吴荪甫的舅父曾沧海正躺在鸦片烟榻上生气。(茅盾《子夜》)

窗框的影子显现在窗帘上,时间是七点到八点之间,我又回到时间里来了,听见表在嘀嗒嘀嗒地响。这只表是爷爷留下来的,父亲给我的时候,他说,昆丁,这只表是一切希望与欲望的陵墓,我现在把它交给你。(福克纳《喧哗与骚动》)

魏大利走上四楼楼梯的时候,借着过道里昏暗的灯光看了一眼手表:还好,才十点半钟,不算太晚。(黄蓓佳《玫瑰房间》)

这就是典型的“小说语言”,即情节叙述语言。这些随手拈来的一般小说的片断,不管是中国的还是外国的,古典的还是现代的,也不论是小说的开头(全篇的开头或章节开头),还是任何一个叙述的中间,其语言的共同特点是:它们都是陈述性的、合乎语法的逻辑结构的语言,语言所指与能指的对应关系非常明确,一个完整的句子即指示着一个动作或一种状态;语言在直接地向我们展示“事”,而读者也由这种清晰的指示进入某一个具体的生活场景,关心着事件的进一步发展,关注着人物的下一个动作。

我们读鲁迅的《离婚》与读他的《伤逝》,作品的语言给我们的感觉完全是两样的。《离婚》的语言直接转换为生活场景,我们读到的是单纯真率而有些鲁莽的爱姑的离婚过程,作品语言的独特个性更多来源于主人公爱姑鲜明的个性,显得泼辣爽利而又不谙世故,颇有些不合时宜的意味。我们为爱姑的行为捏一把汗,为她的失败而无奈,却几乎忘记了叙述者的存在。《伤逝》呢,首先抓住我们的,不是人物的行动,而是一种饱含情绪的语言:

如果我能够,我要写下我的悔恨和悲哀,为子君,为自己。

会馆里被遗忘在偏僻里的破屋是这样地寂静和空虚。时光过得真快。我爱子君,仗着她逃出这寂静和空虚,已经满一年了。……然而现在呢,只有寂静和空虚依旧,子君却决不再来了,而且永远、永远地!

歌吟一般的语调,低回复沓的旋律,传达着无法排遣的悲哀。《伤逝》的故事就是在这样一种诗的语言中展现的,是在主人公的“歌哭”声中诉说的。倘若换一种语言复述故事,作品的情韵就会荡然无存。而《伤逝》的艺术价值,决不仅仅是揭示了一个深刻的个性解放主题,而且也是讲述的方式——优美的抒情调子——本身所具有的迷人魅力。

中国现代小说中,以鲁迅肇始,存在着一支抒情化的小说审美潜流,在废名、沈从文、萧红、艾芜、师陀、孙犁、汪曾祺等作家的作品中得到集中体现,新时期作家王安忆、何立伟、铁凝、张承志的部分作品也体现着这种审美情趣。抒情化小说一般来说程度不同地淡化情节,不追求对生活形态的逼真再现,甚至不太注重小说故事的完整与人物性格的刻画。作者叙述的重心,是表达自己的生活体验与生命体验,抒发自己某种悠远深挚的情思。因此,抒情化小说在小说结构“散文化”的同时,小说语言的功能也由通常的“陈述一再现”向“抒情一表现”转化,此时,小说语言在感情性特征上的变化,带来小说语言本体价值的提高。

抒情化小说所使用的语言,常常有这样的特征:能指和所指的关系不那么清晰了,一个能指有时对应若干所指,有时则所指不明;语言的所指往往超越符号本身的所指,隐含在话语“群”所

组成的“关系”中。所以单从语言本身来看，这种语言有时可能什么事也没交待，什么人物也没写，但是并非空虚的，它不一定指示什么意思，却表达了某种意味。有时它所指示的事可能非常简单和平淡，似不足以描述，但一经描述，则有一种超过事实本身的意味生成在语言的“场”中。例如沈从文《边城》的末尾，是这样的话语：

这个人也许永远不回来了，也许“明天”回来！

从情节叙事对语言的要求看，这种语言的所指的是“无”，它没有指示出一种明确的事实或判断，人物的命运、故事的结局就仍然是未知的。既是未知的，就没有必要写出这种无所指的结尾。但是，阅读的审美感觉告诉我们，正是这种模糊的多余的话语，将我们带入了一种抒情的境界——我们深深陷入一种人生的渺茫与孤独感中，被一种交织着憧憬与绝望、幸福与忧伤的意绪深深笼罩，从而享受到至高的审美愉快。“美丽总是令人忧愁”，沈从文的《边城》就是要表现这种情绪。《边城》的情节严格地说虽然完整，但并不精炼，相反有许多枝蔓衍生，因而叙述的节奏相当慢。但正是这冗长与枝蔓，创造了作品故事之外的优美情调。

萧红的《呼兰河传》，作品在第三章的开头和作品的尾声，使用了一段几乎一模一样的语句：

呼兰河这城里边，从前住着我的祖父，现在埋着我的祖父。我生的时候，祖父已经六十多岁，我长到四五岁，祖父就快七十了。

以情节叙事的要求看，重复使用一句话是多余的，而句子后半截的“我生的时候，祖父已经六十多岁，我长到四五岁，祖父就快七十了”，则近乎毫无所指的絮叨。但是，就是这“多余”与“无所指”的语言，将萧红心灵中那种刻骨铭心的忧郁与感伤表达得淋漓尽致——在萧红的一生中，唯一给予她无私的爱与庇护的，就是她童年记忆中的祖父。这是萧红在饱经感情折磨与战乱之灾、身心俱感憔悴之时，对爱的回味，对痛苦的咀嚼。这充满稚气的重复而“多余”的话语，包含着多少温馨的记忆与悲凉的感受，而唯有这种复沓的絮语，才能表达作者心底深厚的情感。这样的情绪，是讲故事的情节所难于表现的。萧红的小说，就因为语言的独有的表达方式，成为别具一格的抒情文本。

萧红《呼兰河传》的第四章，也就是小说叙事最具体、场面感最强的一章，在语言结构上，也相当地诗化，这一章几乎每一节的开头，都采用相似的意象或相同的句式：

我家是荒凉的。

一进大门，靠着大门洞子的东壁是三间破房子。（第二节）

我家的院子是荒凉的。

那边住着几个漏粉的，那边住着几个养猪的。养猪的那厢房里还住着一个拉磨的。（第三节）

我家的院子是很荒凉的。

粉房那边的小偏房里，还住着一家赶车的，那家喜欢跳大神。（第四节）

我家是荒凉的。

天还未明，鸡先叫了。（第五节）

反复陈述“我的家是荒凉的”，在叙事上完全不必要。然而这一陈述的反复，则使语言的句式由陈述变为咏叹，构成抒情的调子，一种惆怅与忧郁就在这一句复一句的“荒凉”咏叹中由隐而显、渐

成旋律。可见,诗歌语言的复沓,不仅构成旋律、节奏,而且“创造”(从文本的角度看)情绪;而语言形式的节奏、旋律等,本身就是情感的象征形式。《呼兰河传》贯穿着一种悲凉的情绪,这种情绪在萧红自然质朴的诗语中得到极好表现。作品反复出现的“悲凉”音韵以及与此相应的意象,使这一情绪得到了很好的渲染。

抒情化小说的语言,由于“叙事”的减弱与“表现”的增强,语言的句法结构也常常悖离一般散文语言的习惯,程度不同地呈现出诗歌语言的某些特征。例如:

事情又这么不凑巧,我重来时,偏偏空着的又只有这一间。依然是这样的破窗,这样的窗外的半枯的槐树和老紫藤,这样的窗前的方桌,这样的败壁,这样的靠壁的板床。(鲁迅《伤逝》)

加着重号的一段,不是散文语结构,而是诗的反复句型。

菜冷,是无妨的,然而竟不够。(同上)

在通常的主谓结构之间断句,是适应全篇诗的节奏。

屋子里总是散乱着碗碟,弥漫着煤烟,使人不能安心做事。(同上)

“碗碟散乱、煤烟弥漫”才是散文的陈述句式,但作者将形容词性的谓语作了动词用,句子的结构变成了动宾。这样,语句的陌生化加强了言语本身的价值,句子结构的非寻常变化又突出了话语中的“散乱”、“弥漫”,描述了一种物的状态,更表现一种人的情绪——烦。

子君有怨色,在早晨,极冷的早晨,……(同上)

这是对事实的陈述,但语句不是陈述性的。状语后置并加以反复,不但表明了事件的时间、环境,更表现了一种情绪——涓生因抛弃子君而产生的强烈的负罪感以及由负疚而生的胆怯。“晨”,“冷”的意象,就是对这种情绪的暗示。

穷汉们,和王大哥一同类的穷汉们,摇煽着阔大的肩膀,王大哥的骨头被运到西岗上了。

(萧红《王阿嫂之死》)

这是不合语法规范的句子。主语“穷汉们”后面谓语失落,主谓结构句“王大哥的骨头被运……”既不是全句的谓语部分,又不与“穷汉们”构成复句。这不合语法的语句,却符合人的直觉,“穷汉们”、“阔大的肩膀摇煽”、“王大哥的骨头”,这些直觉的意象传达出作者难以忘怀的记忆以及难以消除的悲哀——生命的沉重、生命价值轻贱,人生为什么有这么深重的悲哀?读者也正是依靠这种别致的语言,体味到作者内心的痛苦。在文学创作中,只有诗的语言不受规则的束缚,因为情感的产生往往来自直觉,情感的表现也往往依靠直觉的意象。

小说的抒情倾向愈重,其语言的诗化特征也就愈鲜明。抒情化小说语言的诗化,不仅仅体现在语言句式与言语方式的诗化上,也体现在语言对修辞的追求上。

一般的情节叙述语言,追求的是对人的基本生活状态的逼真摹仿,语言所直接呈现的,往往是人物的言语行为,人物语言的个性化往往决定作品语言的个性与魅力。《水浒传》最为人们称道的,也是它所叙述的 108 个人物,金圣叹《读第五才子书法》说这些人物“人有其性情,人有其气质,人有其形状,人有其声口”。巴尔扎克《人间喜剧·前言》说自己的小说是法国近代社会的历史,而他本人不过是作为“书记员”作了实录的工作而已。美国作家马克·哈里斯说:“我将不告诉你任何事情。我将让你去偷听我的人物说话,有时他们要说真话,有时他们要撒谎。……我可以

多‘显示’些,但仅仅是显示。”(转引自布斯《小说修辞学》)也就是说,在情节叙事中,作家本人的叙述语言往往淹没在人物的语言行动中,作品的语言成就往往指作家驾驭与选择语言的才能即摹仿的才能,而不是指语言本体的价值。

但是,当小说向抒情方向移动时,作品的语言也就由“显示”或“摹仿”向“倾诉”、“表达”迁徙,作家由隐藏的“二手手”直接站出来与读者面对面,读者的审美心理也就由“观看”转变为“聆听”。此时,语言所负载的是对情感的表现,而情感的隐秘性、模糊性、微妙性及抽象性,决定了语言必须寻找恰当的意象,营造独特的意境,创造直觉的语境,使丰富而微奥的情感、情绪得到具体的表现。所以,情节小说的语言往往是“视之不见”的,而抒情化小说的语言形式是首先诉诸我们审美感觉的东西;情节小说的语言追求的是生动、真实,是本色的,抒情化小说的语言则具有相当鲜明的形式美。比如修辞,除非是高手(如钱钟书、张爱玲),在情节小说中几乎可能导致叙述的矫情与夸张,而在抒情化小说中,则成为表达情感的有效方式。

荒原,仍旧是去年的,前年的荒原;村子,仍旧是去年的,前年的村子;不过是多了一些往来的,不认识的人,不过是多了一些飘扬的,花花绿绿的旗帜。(叶紫《星》)

对偶的句式,使语言具有诗的跳动节奏,暗示着主人公梅春姐封闭孤独的心灵对外界感觉的迟钝与朦胧;同时,整篇作品语言的诗化,也使作品淡化了叙事而充满浓郁的诗意。

含着泪,手心里紧紧地握着那封信,他从外甥那里告别了出来。(李广田《活在谎话中的人们》)

拖着鞋,头上没有帽子,鼻涕在胡须上结起网罗似的冰条来……老人倚着街头电线杆。(萧红《看风筝》)

很多抒情化小说都爱使用倒装的句式。倒装,使陈述性语句不但与通常的口语陈述句大不相同,也与一般书面的陈述句不一样。结构倒装,主语后置,使谓语显示的动作突出,使本来显示人物动作的语句带上修饰整个句子的意味,不仅显示了动作,而且显示了支配这些动作的人物内心的情态,以及强调这些动作的叙述者内心的感受。因此,动作描绘也就带上了某种情感的色彩。

这花园从园主一直到游园的人,没有一个人是爱护这花的,这些花从来不浇水,任着风吹,任着太阳晒,可是却越开越红,越开越旺盛,把园子炫耀得闪眼,把六月夸奖得和水滚着那么热。(萧红《后花园》)

加着重号的两句,既是比喻,又是对偶,而比喻是以拟人的方式进行的。

我从此要在新的开阔的天空中翱翔,趁我还未忘却了我的翅子的扇动。(鲁迅《伤逝》)比喻使语句充满诗意,而补语的显著地位,复使语言抒情味加重。

草场上的每茎嫩草都是她的眼睛,空气中的一切闪烁都是她的睫毛。(郭沫若《喀尔美萝姑娘》)

恋爱中的纯真和热情都在这对偶和比喻的语句中流露无余,语言的美与情绪的美高度融合。

依然是这样的破屋,这样的板床,这样的半枯的槐树和老紫藤。(鲁迅《伤逝》)

排比的句式,不但渲染着情绪(怀念、追悔、惆怅等),而且形成一种流动的抒情语链,造成音乐的旋律。叶紫的《星》中也常以排比句式“增进”抒情。抒情化小说的语言,有着与情节小说语言不同的情感色彩。而修辞,是其语言情感色彩的造成原因之一。

比喻,即“以此物比彼物”。将抽象的情感具体化,比喻是最便捷的方式。因而,在抒情化小说中,比喻用得非常普遍。如沈从文的小说好用明喻,喻体与喻本之间距离较为直截,这使他的小说具有一种质朴、天真的意味,带上神话或民间故事的朴野气息:

寨主的独生子惟佑,想了一想,在脑中搜索话语,如同宝石商人在口袋中搜索宝石。口袋中充满了放光眩目的珠玉奇宝,却因为数量太多了一点,反而选不出那自以为极好的一粒。(《月下小景》)

这种单纯而有些落俗套的比喻,在作品单纯而恬静的意境中,并未隐入“俗”中,反而使作品的语言带上一种古朴的风味。沈从文梦寐以求一种返朴归真的人性是人生境界,故而当他在描述自己笔下的理想人性时,常以自然物作比拟,使笔底流淌着淳朴清新的情绪:

女孩子天真如春风,快乐如小猫,长长的睡眠把白日的疲倦完全恢复过来,故她在月光下显得异常活泼,如一尾鱼在激流清溪里。(《月下小景》)

翠翠在风日里长养着,把皮肤变得黑黑的,触目为青山绿水,一对眸子清明如水晶,自然既长养她且教育她。为人天真活泼,处处俨然如一只小兽物。人又那么乖,如山头黄鹿一样。(《边城》)

两人正谈到本地今年地面收成,以及有关南瓜、冬瓜的种种的传说,来了一个背竹笼的中年妇人,竹笼里装了两只小黑猪,尖嘴拱拱的,眼睛露出顽皮神气,好像在表示,“你买我回去,我一定不吃料,乱跑,看你把我怎么办”。(《长河》)

这些比拟,“此物”与“彼物”的关系单纯而直截,然而又联想得独特,只有深爱自然、心灵纯静的人,才有这样的联想。与沈从文相似的是,孙犁作品的比喻也常常是单纯、明朗、质朴而又清新的,如:

孩子睡着了,睡的是那么安静,那呼吸就像泉水在春天的阳光里冒起小水泡,愉快地开起,又幸福地降落。(《嘱咐》)

这优美的文字,显示的是作家温柔的充满爱的心灵。萧红的比喻,在单纯中更具有有一种“天然”的品质,充分显示着作家诗意的思维方式:

月亮穿透树林的时节,棺材带着哭声向西岗子移动。(《王阿嫂之死》)

鲁迅对人生的深刻理解与感受,导致他小说的比喻多出人意料,峻峭而又孤高。《孤独者》对魏连受号啕大哭的比喻是:

像一匹受伤的狼,当深夜在旷野中嗥叫,惨伤里夹杂着愤怒和悲哀。

以传统审美心理中“恶”的与“丑”的事物(狼)比譬末路英雄,深刻地表现了鲁迅对世俗社会的挑战与不认同,准确地表达了他内心深刻的孤独感与忧愤情绪。《伤逝》写涓生在绝望和孤独中时,“仿佛看它那生路就像一条灰白的长蛇,自己蜿蜒地向我奔来,我等着,等着,看看临近,但忽然便消失在黑暗里了”,这个明喻中又套着拟人、隐喻,不但明喻的两造(生路和蛇)之间的关系冷僻、新颖,而且隐喻的喻旨(生存的绝望、冷酷)极其深远,这个比喻就超出了一般比喻的对应关系,形成一种极富象征意味的意境,表现着主体深刻的人生体验。鲁迅作品运用极娴熟的隐喻,则多与象征相融。隐喻比较明喻,喻本与喻体之间的相似性、可比性显得较小,距离较远,因而二者所形成的比喻关系,依靠主体(作者或读者)的联系而成为一种张力结构,它比明喻更复杂、更曲折,因

而最适合表现较深刻和复杂的思想与情绪。所以隐喻也是现代艺术常用的修辞,以表达现代人对人本质的深刻理解与反思。鲁迅作品的“现代”荒谬感,其深刻的痛苦与绝望,也常依靠隐喻表现,这在散文诗《野草》中最突出,在抒情化小说中,亦时有显露。而小说所表现的情绪,愈接近作者个人的,则隐喻用得愈多。同时,小说诗的素质愈高,隐喻就多形成象征的意境:

然而子君的葬式却又在我的眼前,是独自负着虚空的重担,在灰白的长路上前行,而又即刻消失在周围的严威和冷眼里了。(《伤逝》)

这是隐喻,也是象征,它的力量,不在喻体本身,而在喻体喻本组成的关系即“境”之中。

象征,与隐喻既有差别,但又有内在性质的一致性,当喻体脱离与喻本的相随而独立地运用时,即为象征。当语言在无限的情感面前感到难以把握和传达时,它除了通过比喻,也通过象征,寻找一种迂回、曲折的途径,通过语境造成一定的意象组织,暗示情感。所以象征手法也是抒情文学极其重视的修辞格,尤其是当主体所要表现的情志趋于朦胧、复杂、深刻、难以捕捉或解剖时,象征就成为极其恰当的途径。中国现代抒情化小说,虽不曾像现代的表现派文学那样,将象征作为占核心地位的修辞格,但运用象征手法表达情志,却是常见的。

老舍的《月牙儿》,作品的叙述始终被置于一个由月牙儿组成的象征性背景中,以月牙儿不同的姿态所形成的不同意味的意境,暗示着叙述者(也是抒情主人公)在生活泥淖中艰难挣扎所产生的种种情绪:有时“带着寒气”,显出“浅金”的“一钩儿”,象征着“我”与母亲相依为命的“酸苦”;有时又“清亮而温柔”,生活在此时仿佛有一种希望;有时,它在城外野地的“小风里歪歪着”,与孤坟相伴,勾起人多少辛酸的记忆。它那么温柔、那么凄凉、那么无依无靠、又那么容易被乌云吞没,恰好与主人公的命运相似。由于有这种象征的意境作故事的背景,小说不但巧妙地省略了事件的细节、事件的关系的完整、详细、逼真的交待,而且获得了相当浓厚的抒情氛围,使小说在故事之外,含蓄着无尽的情味。这样,作品的审美信息含量就大大丰富了。

鲁迅是现代作家中最擅采用象征手法的作家,因而他不但善于创作诗意盎然的抒情化小说,就是一般情节叙事的小小说,也往往因象征的运用而呈现出浓郁的抒情气息。就对“看客”心态的鞭笞上看,他的《药》与蹇先艾的《水葬》、王鲁彦的《柚子》,都有相似的题材处理与相似的愤懑和痛心情绪,但是,由于鲁迅《药》中那个以乌鸦为中心的萧索意境,其所暗示的情绪早已超越了愤懑、痛心等,乌鸦的“笔直”、“铁铸”般的形象,它一声恶叫箭也似的高飞,都具有一种深刻的寓意,象征一种在深刻的孤独感中锐意搏击的坚强意志与悲壮情怀。因而这篇小说所表现的,就远远超过了对民众麻木愚昧心灵的解剖和批判,更投射着主体独特的精神与意志,因而作品就具有超出同类题材作品的精神品格。《单四嫂子》中最末的一段话语,也是一个象征的意境:

单四嫂子早睡着了,红鼻子老拱们也走了,咸亨也关上门了。这时的鲁镇,便完全落在寂静里。只有那暗夜为想变成明天,却仍在这寂静里奔波;另有几条狗,也躲在暗地里呜呜的叫。

这一段对暗夜的描写,与作品的情节几乎是脱离的,去掉它,作品的叙事依然完整。但有了它,则作品情节之外的叙述者(作者)那沉重而莫可名状的孤独感觉,那希望与绝望交织而难以区分的心情,就借着这幽深的意境象征出来,给小说增添了回味无穷的情绪。所以,象征,不仅适合暗示难以言表的情绪,也赋予了叙事作品以丰富的情感内涵,客观上扩充了作品的“容量”。

抒情化小说语言本体的美,还与这类小说语言的个性分不开。抒情化小说中,作家好用概述代替情节的场景,我们也就不是亲临现场观看人物正在进行的行动,而是聆听叙述者的讲述。叙述者可能摹仿人物的言语行动,但不求完整与形似,追求的是神似。譬如鲁迅《社戏》中的大部分情节都用作者的概述代替了,人物的语言,如外祖母、双喜、六一公公、母亲等的话语,都被“整合”到叙述者一贯的语言方式与语调中。

简洁、典雅,既是中国传统文人文学语言的特质,也是现代抒情化小说语言共同的审美趣味。我们常常能在一些看似简朴的作品语言中享受到一种醇厚的“味”,原因是这些作品语言的简朴是一种感情节制、境界高旷而达到的从容与宁静,它体现的是雅,而不是陋。鲁迅的《孔乙己》、《故乡》、《社戏》,其语言的美就与《伤逝》一类有别,不是音乐的华美,而是含蓄的隽永之美。废名的后期小说,沈从文的湘西小说,汪曾祺的小说,都有着相似的朴素与简约。

由比较孙犁与赵树理的语言差异来阐释抒情化小说语言的文人化,是再恰当不过了。孙犁与赵树理,都是在解放区成名的作家,都被作为解放区文艺大众化的代表而受到推崇。孙犁作品描写的对象,大都是农民或农民出身的战士,这一点与赵树理区别不大。但孙、赵二人的小说,在审美趣味上都有明显距离:孙的趣味是文人的,赵的趣味是世俗的;孙犁始终与他的对象保持一定距离,以诗人的姿态捕捉对象身上的美;赵树理则深入到对象的生活与心灵中,关注着他们的日常生活与心理变化。这种差别几乎都体现在语言的情趣上:赵的语言是说书人式的,体现的是大众的审美情趣;孙的语言则完全是个人的,崇尚简约与隽淡,是文人的,书面的。孙犁所据的审美视点,从来都是作为文人的自我个人的,而决不是他所描绘的农民的。《荷花淀》优美意境的诞生,不发生在作品人物(水生或水生嫂)与自然景物之间,而发生在旁观的诗人(孙犁)与他所面对的天人合一的对象之间。与之相似的是废名、沈从文对山野田园的描绘,体现的也是文人情趣。正如中国传统的田园诗,描写的田园生活之美,从来不是农人自己的感受,而是站在审美角度的文人的所感。“开轩面场圃,把酒话桑麻”,在农民,这也仅是一般的日常生活(当然是难得的愉快的生活)场景,但在诗人眼中,它显现出无穷闲雅清淡的情趣。

当小说趋于抒情时,它便会或多或少地对生活现象加以简化,或者省略那些与主体情志关系不大的细节,或仅仅抓取最富意味的一鳞半爪,作者常常跃过琐屑凡庸的实际生活场面而直接感悟心灵的声音。小说的抒情倾向愈强,语言的本体价值就愈大,形式就愈美。小说的抒情境界愈接近诗或音乐,语言的美就愈趋向极致。这个规律,来自心灵与现实的不同品格,也来自心灵与现实的不同形式。