

张莉

以有情的方式构建美——关于迟子建的文学世界

想到迟子建作品时，首先会想到一种寒冷，是的，她书写的是哈尔滨，那里总给人冰封天地之感，但与此同时，分明又会感受到一种诗性的温暖，会想到冬夜里人们冻红的脸颊，想到黑夜里放起的璀璨烟火，想起夜空中最明亮的星辰，想到额尔古纳河边远古的传说……写寒冷时写暖意，写孤独时写热闹，写人群时写生灵，写“天地不仁”时也写下“人间有情”，这是独属于迟子建文学的魅力。

30多年来，迟子建以这样的方式为当代中国建造了属于她的文学故乡。那里水草丰美，森林浩瀚，那里人与动物、植物共生共长，那里的人们坚毅、乐观、坚忍生存。从《北极村童话》到《亲亲土豆》，从《世界上所有的夜晚》到《额尔古纳河右岸》，从《候鸟的勇敢》到《烟火漫卷》，迟子建和她的大森林、北极村、额尔古纳河、漫天的雪花、黑土地，以及黑土地上的人民一起，构建了苍茫、浩瀚、郁郁葱葱的纸上乡原，那是当代文学史上最迷人的东北风景。

在那样的死亡面前，迟子建构建了一种让人眷恋的烟火气息——消失的人们消失了，活着的人活下去；那个叫喜岁的可爱孩子离开了，而新生的孩子，家人依然愿意叫他喜岁，这个名字代表着人的未来，代表着人的生命如“野火烧不尽，春风吹又生”。人物命运的处理让人想到这部小说的作者是迟子建而不是别人。她是在寒凉世界历尽千辛万苦，也要执拗地寻找并擦亮细小磷火的人。

《白雪乌鸦》让我们感受到某种温暖。那是寒冬腊月里人与人见面时的呵气；是倾盆大雨时人们头上的那片破荷叶；是面对灾难，人与人聚集在一起时的相互鼓励——在艰难困苦时，迟子建的文字总能治愈我们，一如今年疫情期间，《白雪乌鸦》成为我们渡过难关的重要精神陪伴。

关、看到了人与人之间悲欢的相通。

“相通”其实就是一种共情。迟子建小说拥有强大的共情能力，这与她的独特表达方式有关。她小说中的每一个细节、每一个物件，都含有情感。日常生活和日常情感由此变得神采奕奕。一如《亲亲土豆》，写的是恩爱夫妻的分别。丈夫得病去世了，妻子用他们播种的土豆埋葬丈夫。而就在那里要离开坟地时，“坟顶上的一只又圆又胖的土豆从上面坠了下来，一直滚到李爱杰脚边，停在她的鞋前，仿佛一个受宠惯了的小孩子在乞求母亲那至爱的亲昵”。在这里，生者与死者的情感都是日常的，但也是有光泽的，如此温柔，如此缠绵的光泽都在小说最后一句里。丈夫已经离去，但也没有离去，他和活着的李爱杰在一起，夫妻的情感永远地和共同播种下的植物凝结在一起。

情感是迟子建作品的经络，个人情感和悲悯情怀在其中相互交织，小说家最终使个人悲苦流进一条悲悯的河。也正是在这里，我们看到了迟子建与萧红的重要不同：萧红的世界里，人们对生死的理解有所不同，但是，越过那些哭泣和悲伤的人群，迟子建和萧红在某个奇妙的高度获得了共振：世界上所有的优秀小说家终会将目光放得辽阔。

有一种作家，他们擅长看到世界的“黑暗”和“深渊”，他们会写下这个世界的“真相”和“实然”；还有一种作家，他们总能看到世界的明亮和温良，他们会写下这个世界的“光泽”和“应然”。迟子建显然属于后者，她的作品天性温厚，有一种天生的明亮和美好，我想，那是她所理解的世界的“应然”，因此，同样的现实和世界，她却总能以“踏着月光的行板”的方式别有所见——独属于迟子建的文学世界是什么？是在寒冷的世界里构建出独属于她的温度；是在凉薄的天地间构建出“有情天地”；是在一个让人时时感到悲观和虚无的世界里，写出普通人强劲而有韧性的“活着”。



迟子建

迟子建(1964~)，山东海阳人。黑龙江省作家协会主席。1983年开始写作，1990年加入中国作协，已发表作品600余万字。著有长篇小说《伪满洲国》《越过云层的晴朗》《白雪乌鸦》《群山之巅》等。曾多次获鲁迅文学奖等。长篇小说《额尔古纳河右岸》获第七届茅盾文学奖。



寒凉与暖意

2020年春天，迟子建的《白雪乌鸦》再次被重新阅读，成为我们时代生活中的热点。那是她在获得茅盾文学奖之后的长篇作品，关于我们民族的灾难记忆。这部小说是对那场灾难的重历，也是一次对历史的追述。一百年前，傅家甸瘟疫死者达到5000余人，而这个数字是当时该地人口的十分之三。为写这部小说，迟子建做了许多案头工作，黑龙江省图书馆所存的四维胶片的《远东报》几乎被她逐页翻过。在后记中她说，开始动手写这部小说时，她还特意画了张当年哈尔滨的地图，再把相应的街巷名字都标注上。因为小说中的那些人物，要在这个空间里生活，他们要走过当铺、药房、鞋铺、糖果店；要走过妓院、点心铺子、烧锅、理发店，要走过带花园的小洋楼、各色教堂、粮栈、客棧、饭馆。

结实的案头工作支撑了小说的写作，《白雪乌鸦》再现了百年前的傅家甸生活，那时候死神无处不在，恐惧无处不在。不论白天还是黑夜，都伴随着人们送葬的哭声。他们渴望中药的治愈，但却不懂得隔离，而更为致命的是，为瘟疫者举行葬礼加剧了传染。死神在傅家甸迟迟不肯离去，与严寒一起构成了城市的基本温度，寒凉、残忍，无可逃遁。一大家子人全部身染鼠疫离世是当时的常态，人无法确知死亡如何到来，因而而来。无数百姓躲在教堂里渴望被神明/上帝保佑，但未曾想到，这种集体聚集使传染速度更为迅速。教堂并没能成为避难所，那些人渴望逃脱死神来到这里，却没想到被抓得更紧。

读过《白雪乌鸦》的人，谁会忘记小说中分发糖果的女人呢？陈雪卿向人们分发糖果，是为了和死去的情人同行，因此糖果便成为了她面对这个世界的最后一次告别；而俄国美女谢尼科娃希望自己可以像美丽的陈雪卿一样成为美的化身，却因为与人频繁的接触而宿命殃及全家。糖果及其带来的甜蜜抚慰着在大灾难中惶惶不可终日的人们，但同时也把困惑留给了这个世界。

生死人间，有情天地

萧红和迟子建都喜欢在作品中讨论生和死，尤其喜欢将“生”与“死”并置书写。在《世界上所有的夜晚》(下文简称《世界》)中，迟子建将各种各样的离奇死亡并置。同时，她也写了人的“活着”：无常、吊诡、卑微、无奈、坚韧。某种程度上，《世界上所有的夜晚》《烟火漫卷》是迟子建的“生死场”，与萧红的《生死场》的不同在于，在迟子建眼里，死亡是悲伤的、痛楚的，而在萧红的《生死场》里，人如蚂蚁般死生，生死是寻常的，有如大自然的轮回一般。萧红书写的是人作为“物质层面”的“生死”，迟子建则讲述了人在“情感层面”上的“生死”；萧红写的是人和动物忙着生、忙着死，而迟子建的写作则是人间有情、人间有义。

“我想把脸涂上厚厚的泥巴，不让人看到我的哀伤。”这是《世界》的开头，小说人物在向人们陈述她巨大的悲伤。给人带来快乐的魔术师丈夫说走就走。“你走了，以后还会有谁陪我躺在床上看月亮呢！你不是魔术师吗，求求你别离开我，把自己变活了吧！”小说里的“我”对着要进火炉的魔术师丈夫这样说。但是，“迎接我的，不是他复活的气息，而是送葬者像涨潮的海水一样涌起的哭声”。

失去丈夫的女主人公去三山湖做民俗学调查，收集民歌和故事。路过乌塘镇时受阻，这里的小煤矿常常有工人下了井就再也上不来；女主人公于是看到一个叫蒋百嫂的女人，她的丈夫就在煤矿上失踪了，再也没有回来。当蒋百嫂在乌塘镇停电的那晚跺着脚哭叫着“我要电！我要电！”时，她的悲痛欲绝震撼人心。一个产煤的地方竟然会经常停电，那些出生入死掘出的煤为什么不让它们发光？“这世上的夜晚怎么这么黑啊！”面对蒋百嫂的哭泣，女主人公同病相怜，讲述起自己如何思念丈夫，如何在家中不断痛哭。蒋百嫂听后沉默着，“她启开另一瓶酒，兀自连干三盅，她的呼吸急促了，胸脯剧烈起伏着，她突然‘哇——’的一声大哭起来”。《世界》带领我们一点点认识这世界上的悲伤和痛苦，慢慢进入人的内心深处。而随着小说的情感起伏，读者也和女主人公一起来到三山湖放河灯，她打开爱人留下的剃须刀盒，那里有他的胡须。现在，她把这些胡须放进了河灯里，她确信这些胡须和这个清流上的河灯，可以一路走到银河之上。也正是在此处，女主人公重新理解了自己的伤痛，也理解了蒋百嫂和许许多多像蒋百嫂一样的女人们。小说使我们看到，优秀的作品可以打破壁垒，使我们重新认识女性和女性之间悲欢的相通性。

《世界》是迟子建美学风格的转变之作。谢冕先生曾经评价说，“向后退，退到底层的人群中去，退向背负悲剧的边缘者；向内转，转向人物最忧伤最脆弱的内心，甚至命运的‘背后’”。《世界》看到了远方无数的人们，许许多多不幸的人们，也看到了这些不幸的相

苏童说，“大约没有一个作家会像迟子建一样，历经二十多年的创作而容颜不改，始终保持一种均匀的创作节奏，一种稳定的美学追求，一种晶莹剔透的文学品格。这个评价真是切中肯綮。三十多年过去，迟子建依然以均匀的节奏书写着，写她的黑土地，写她所热爱的东北大地上的人们。写相爱的人、伤心的人、郁郁寡欢的人、平平淡淡的人；写独臂人、养鱼人、拆迁户、做小买卖的、开爱心汽车的、失业者们；写空村、小镇、林场……他们或沉重或低微的叹息，他们平凡生活中的苦痛、不安和喜悦，都被这位生活在北中国的女性看到、听到和感受到了，她写下他们，并以这样的方式和他们在一起。

“我觉得雄鹰对一座小镇的了解肯定不如一只蚂蚁，雄鹰展翅高飞掠过小镇，看到的不过是一个轮廓；而一只蚂蚁在它千万次的爬行中，却把一座小镇了解得细致入微，它能知道斜阳何时照耀青灰的水泥石墙，知道桥下的流水在什么时令会飘零的落叶，知道哪种花爱招哪一类蝴蝶，知道哪个男人喜欢喝酒，哪个女人又喜欢歌唱。我羡慕蚂蚁……而我想做这样一只蚂蚁。”这是迟子建小说《世界上所有的夜晚》中的叙述人语，也是迟子建一直以来的美学追求——这样的追求，令人心生敬畏。

读迟子建最新长篇小说《烟火漫卷》，不由得再次

“我想做这样一只蚂蚁”

苏童说，“大约没有一个作家会像迟子建一样，历经二十多年的创作而容颜不改，始终保持一种均匀的创作节奏，一种稳定的美学追求，一种晶莹剔透的文学品格。这个评价真是切中肯綮。三十多年过去，迟子建依然以均匀的节奏书写着，写她的黑土地，写她所热爱的东北大地上的人们。写相爱的人、伤心的人、郁郁寡欢的人、平平淡淡的人；写独臂人、养鱼人、拆迁户、做小买卖的、开爱心汽车的、失业者们；写空村、小镇、林场……他们或沉重或低微的叹息，他们平凡生活中的苦痛、不安和喜悦，都被这位生活在北中国的女性看到、听到和感受到了，她写下他们，并以这样的方式和他们在一起。

“我觉得雄鹰对一座小镇的了解肯定不如一只蚂蚁，雄鹰展翅高飞掠过小镇，看到的不过是一个轮廓；而一只蚂蚁在它千万次的爬行中，却把一座小镇了解得细致入微，它能知道斜阳何时照耀青灰的水泥石墙，知道桥下的流水在什么时令会飘零的落叶，知道哪种花爱招哪一类蝴蝶，知道哪个男人喜欢喝酒，哪个女人又喜欢歌唱。我羡慕蚂蚁……而我想做这样一只蚂蚁。”这是迟子建小说《世界上所有的夜晚》中的叙述人语，也是迟子建一直以来的美学追求——这样的追求，令人心生敬畏。

读迟子建最新长篇小说《烟火漫卷》，不由得再次

欢迎关注中国作家网
www.chinawriter.com.cn
本专刊与中国作家网合办

茅盾文学奖
获奖作家
研究

部部

桦皮船漂进了博物馆——再读《额尔古纳河右岸》

《额尔古纳河右岸》借助敖鲁古雅鄂温克族“最后一个酋长的女人”的讲述，将这支使鹿部落下山定居前最后一天的日常生活与它近百年的历史、文化变迁糅合在一起，呈现了一个迥异于现代社会的文明样态及其无可挽回的没落命运。题材的内蕴与迟子建的文学风格相遇，温情与苍凉兼而有之的格调便充盈在作品的字里行间。自问世以来，叙事学、民俗学、女性主义、生态美学、文化人类学甚至于植物学的知识，都曾批评家征引，提供了不同的进入《额尔古纳河右岸》的路径。无论是怎样的打开方式，游牧文明的挽歌总是最能打动读者的地方。

需要注意的是，透过挽歌式的哀伤情调，作品也道出了文明兴衰的政治经济学逻辑。敖鲁古雅鄂温克族之所以有使鹿部落之称，是因为驯鹿在他们的生产方式和生活资料中占有核心位置。小说中，“我”对驯鹿不吝赞美之词：

我从来没有见过那种动物会像驯鹿这样性情温顺而富有耐力，它们虽然个头大，但非常灵活。负载着很重的东西穿山林，越沼泽，对它们来说是那么的轻松。它浑身是宝，皮毛可御寒，茸角、鹿筋、鹿鞭、鹿心血、鹿胎是安达最愿意收入囊中的名贵药材，可换来我们的生活用品。鹿奶是清晨时流入我们身体的最甘甜的清泉。行猎时，它们是猎人的好帮手，只要你把打到的猎物放到它身上，它就会独自把它们安全运到营地。搬迁时，

它们不仅负载着我们那些吃的和用的东西，妇女、孩子以及年老体弱的人还要骑乘它。而它却不需要人过多地照应。

以至于“我”发出“驯鹿一定是神赐予我们的，没有它们，就没有我们”的感慨。正因为驯鹿在森林环境中起到的作用，鄂温克人得以适应高纬度的严酷自然环境，在农耕之外建立起粗放的游牧经济。“我”的“乌力楞”(注：每一个“乌力楞”包括着一祖先若干代子孙的一些小家庭)之所以频繁迁移驻地，目的正是为了寻找适合驯鹿采食的苔藓、石蕊等植物。因而，“我”的族群逐苔藓而居，在兴安岭的山林深处迁徙、游牧，从自然中获取最基础的生产、生活资料。维系一个部落生存的元素，基本可以通过驯养与狩猎自给自足，从而与山下的“定居社会”保持距离。相对独立的生存空间孕育出一套顺应自然生息的文化，表现在生活中，便是日常的器物、乌力楞的组织形式、部落的习俗以及宗教观等。小说对此类事物的描写吸引了很多批评家的目光。

比如被称为“佳乌”的桦皮船。小说详细记述了它的工艺和形制：大张的桦树皮放到铁锅里煮，之后捞出沥干。桦树皮包在松木做的船骨上，然后用红松的根须做线，用松树油和桦树油混在一起熬制的胶弥补缝隙。船身很窄却有四五个人的身长连在一起那么长。桦皮船被鄂温克人用于狩猎，因而顺理成章地联系起“我”同父亲狩猎犴达罕的记忆。

犴达罕是兴安岭森林中体态最大的动物。“我”与父亲星夜穿林渡水，在微微摇摆的桦皮船上屏气凝神，等待犴达罕的出现并成功将其捕杀。紧随其后的是因捕获而举行的由尼都萨满主持的祭玛鲁神的仪式……“我”的回忆看似散乱无序，却是由一个线索连接而来，有着坚实的内在联系，不着痕迹地将游牧经济孕育出的文化形态和盘托出。

然而，除了苔藓或石蕊等植物外，驯鹿还需要摄取盐分。如果要维持驯鹿的驯化，就需要猎民喂养盐。盐，是一个流动的小规模的鄂温克部落无法自给自足的物资。“苔藓”与“盐”的矛盾，成为内置于鄂温克使鹿部落的“二律背反”。驯鹿的习性决定了鄂温克与定居社会的疏离，同时也决定了鄂温克不可能真正脱离外部世界的历史进程。其实不仅是盐，部落必需的酒、面粉、棉布、子弹等物资也只能在山林外部获得。我们看到，乌力楞之间除了萨满和姻亲的必须往来，遑论贸易。与此对应，“我”的乌力楞每一次迁徙，总要在途经的树上用斧子做标记，为安达作指引。更为重要的是，他们对于定居社会的依赖程度远大于被需要的程度，因而在贸易中总是处于劣势地位。在以罗林斯基、图卢科夫为代表的由“安达”提供贸易渠道的时期，交易的公平性主要取决于商人个人的品性。到日据时期的“满洲畜产株式会社”，鄂温克人面临的便是赤裸裸的人身劳役和

经济压榨了。直至林场和伐木工所代表的工业文明进场，原始的鄂温克游牧经济只能日趋没落。他们需要“盐”，就难以避免受到提供“盐”的那一套生产体系和社会结构的影响。在某种意义上，鄂温克族就像是定居社会在山林中的一支风箏。它看似在历史之外，然而终究不能断绝与宏大历史的关联。

马粪包之死是一个有意味的情节。酒后的马粪包看着满载原木的长条卡车轰隆隆驶过，控制不住情绪举起猎枪射向轮胎。这一幕像极了马克思分析过的，工场手工业向机器大生产转变过程中出现的工人捣毁机器的局面。他被咒骂是穿兽皮的野人而轰然倒地。

小说的结尾，“我”讲完了所有的故事，走出希楞柱，在月夜下同安草儿看着通往山外的路。卡车留下的印记如同一道道伤痕。就在此时，隐隐约约的鹿铃声由远及近……小说结束的地方恰恰是迟子建写作开始的地方。天保工程实施之后，敖鲁古雅的鄂温克人下山定居的消息触动了迟子建，引起她挥之不去的忧郁和苍凉之感。新的生活方式与文化传统的冲突让猎民们在山林和定居点之间摇摆。没有了猎枪和驯鹿，他们酗酒消愁，沉浸于苦闷之中。老一辈人希望睡在夜晚能看见星星的希楞柱里，年轻一代则想着离开驯鹿拥抱现代生活。迟子建追踪他们的足迹，到山上的猎民点倾听他们的声音，催生写作的，还有朋友艾真

寄来的一份记录鄂温克画家柳芭故事的报纸。正是在这种状态下，迟子建“找到了这部长篇小说的种子”。

其实，这种种子也在不同的艺术领域内发芽。且不去提肇始于清朝的民族志调查，或20世纪50年代以来的少数民族社会历史调查，单就孙曾田与顾桃导演的几部纪录片而言，关于鄂温克部落的影像记录恰好可以有效地与小说互读。孙曾田执导的纪录片《神鹿啊，我们的神鹿》、顾桃导演的纪录片《鄂温克三部曲》(《敖鲁古雅·敖鲁古雅》《雨果的假期》《狂达罕》)以及影像日记《忧伤的驯鹿国》，以纪实的形式留存了鄂温克使鹿部落在生态移民前后的生存状况。他们与迟子建关注的是一个族群，确切地说，是同一个部落。因而，《额尔古纳河右岸》中的几个核心人物都可以在影像中找到原型。

《神鹿啊，我们的神鹿》以才华横溢的鄂温克画家柳芭为焦点。柳芭1960年出生后一直在森林中生活，1981年考入中央民族学院美术系学习油画，毕业后分配在内蒙古人民出版社任美术编辑。面对镜头，她自述在城市里感到很孤独。想念驯鹿和山林生活。回归山林后，她试着用兽皮制作皮画，先画好底板再选用不同颜色的兽皮，用猎刀割出不同的事物。在她看来，皮画更适合表达山林的生活和心中的感情。在城市里，她是真正的少数民族，然而回到山林，她却又被认作是城市人。她注定在二者之间徘徊，沉落

在找不到归属的内心痛苦中。影片没有讲述她最后的命运：葬身河流。不难看出，小说中的依莲娜满是柳芭的影子。

叙述者“我”的原型是使鹿部落的最后一位酋长玛利亚·索。面对顾桃，她以“我在激流河边出生，就是这条激流河，我从来没有离开过它”开始自己的讲述。叙事语调与《额尔古纳河右岸》的经典开篇不谋而合。之于部落，她是一位地母式的人物。对鄂温克文化的命运，她满心悲恸：“一想到鄂温克人没有猎枪，没有放驯鹿的地方，我就想哭，做梦都在哭！”柳芭的姥姥则是部落最后一个萨满。萨满有萨满的语言。在柳芭的记忆中，姥姥经常对着天空、森林、鹿群说话，仿佛在她眼前有一个平常人看不见的世界。妮浩萨满的悲剧真实地发生在姥姥身上。她一生育有七子五女，每次被人请去跳神，只要治好病，家里总要死掉一个男孩。她的心底积压了太多的痛苦，却仍然不会拒绝别人的请求。

穿行于文学和影像之间，真实与虚构在恍惚中融为一体，模糊了界限。然而，那种目送自己的文明走进博物馆的哀戚却愈加沉重。文明的尾声往往更能激荡起艺术的诗情。“滚滚横流水，茫茫未世人”，他们是承载了巨大悲哀的一个族群。对于这种感情的把握，或许柳芭的弟弟维佳，一位同样具有艺术家气质的猎民吟诵出的诗作更能恰切地呼应《额尔古纳河右岸》：“一段古老的传说正在消沉……鹿铃要在林中迷失，篝火舞仍然在飞转，桦皮船漂向了博物馆，那里有敖鲁古雅沉寂的海声……”