

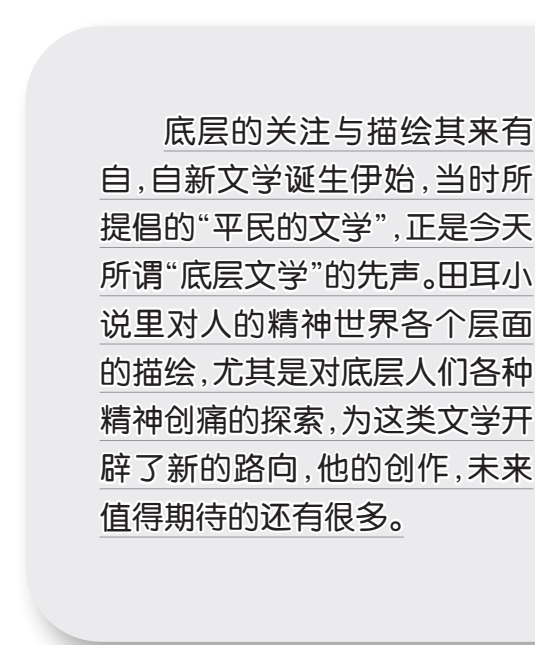
“附体”于笔尖的精神创痛

——田耳小说的底层精神书写 □王 俊

去年，上海的《青年报》曾经对作家田耳做过一次访谈，名为《现实的茧太厚，想破茧而出越来越难》。在访谈里，他谈到十几年以前，当他还在故乡湘西凤凰老家县城，没有固定的工作，每天做的是和文学与小说创作无关的事。他谈到：“如果你在一个小县城生活，没有工作，想以写作成为作家，不混出来，你就是笑柄，混出来，你就是作家。”这种感觉，对一个普通人来说，的确不能算是多么美好。而对于愿意从事写作，希望以此为终生职业的写作者来说，内心的焦虑与痛苦也是可以想见。好在田耳并没有被“现实的厚茧”束缚住，他最终还是“破茧而出”，而刺破这重厚茧的依然是他手中的笔，凭借《一个人张灯结彩》这个优秀中篇，他在2007年获得第四届鲁迅文学奖，成为鲁迅文学奖设立以来最年轻的获奖者。这个奖项的获得，对一个写作者来说，是对其创作技艺的奖励，在某种程度上，也是对其虚构的那个文学世界的赞赏与肯定。然而，奖项的结果，从世俗眼光看，可能带来的是更多的实质性的物质与生活处境的改变。这种改变延伸到前方，给作家在现实社会中虚构自己的王国提供了世俗的合法性。也使得作家可以名正言顺的使用自己周边的生活，一笔一画地建构起他所理想的文学世界。从这个角度来说，多年的小城生活，对他的创作来说，是一笔不错的财富。

在田耳看来，他生活了许多年的小县城，那里的人们总是不相信身边的人，只肯相信一无所知的远方。远方对于人们总是有种蛊惑人心的力量，而当如果真的有曾经生活在他们身边的人成为那个一无所知的远方的一部分，他们日后的生活的很大一部分将为此“远方的人”所占据。而在他们身边生活过的作家则与之相反，他们并非对远方没有兴趣，只是他们更愿意浸淫在身边的人与事之中，为自己的小说王国添砖加瓦，他们也以此与生活在他们身边的芸芸众生区别开来。而在我看来，田耳其实就是这样的一位作家。

田耳的创作，一开始就较多地着眼于他所生活的湘西家乡。提到湘西，人们更多地是将其与《边城》，与沈从文联系起来。似乎湘西给予人们的刻板印象就是一种世外桃源般的淳朴和宁静。但在田耳眼中，他看到更多的是曾经与他生活在一起的底层乡邻，他们局促在自己那一方天地中，他们的生存与死亡、欲望与满足、孤独与挣扎，都被他用略显犀利的笔端，挑开呈现在外面世界的眼前。而且这种田耳周



底层的关注与描绘其来有自，自新文学诞生伊始，当时所提倡的“平民的文学”，正是今天所谓“底层文学”的先声。田耳小说里对人的精神世界各个层面的描绘，尤其是对底层人们各种精神创痛的探索，为这类文学开辟了新的路向，他的创作，未来值得期待的还有很多。



边的生活，在他的笔下驾轻就熟。他也总能找到一个合适的外衣将其包装得或悦目赏心，或五彩斑斓，从而让他的小说的可读性极强。田耳的中短篇小说，对于底层的关注始终如一，而且对底层的“灰色”生存境况的挖掘，也是他所擅长的描绘方式。获鲁迅奖的《一个人张灯结彩》里，警察老黄是个足迹专家，当警察当到50多岁，还是个足痕专家，却未能混上一官半职。他从一个分局调到这个分局，之后在一个理发店认识了一个手艺不错的哑巴女，又在一个偶然机会认识了哑女的哥哥。由哑女又牵出钢渣和皮绊两个罪犯。钢渣和哑巴女发生了肉体关系后，相互间在内心也找到了依赖，但钢渣却又阴差阳错地和皮绊抢劫并杀害了哑女的哥哥。最后，老黄破了这个案子。这篇披上了侦探外衣的中篇小说，其情节性和可读性很强。不过，如果除去侦探外衣，我们可以发现的是，这篇小说所写到的底层生活，与我们通常所认为的底层有很大的不同。以往我们所认为的“底层文学”，可能希望看到的是更多底层困苦生活的展示。然而，在这篇小说里，作者田耳展示给我们的是人性中更多的挣

扎和无奈，以及那份浸透在每个人心底，透彻心扉的孤独感。小说里的几个人物虽然都是生活在钢城的一个城市里，每个人都很难从他人身上获得温暖。老黄早年丧妻，惟一的女儿又不在身边，在业务上是一把好手，但其实他并未能有与自己可以倾心交流的对象，只能不时地去小于的理发店借理发之机适当放松，使自己的孤寂暂时得到缓解。哑女小于是一个小女孩的母亲，小女孩的父亲不知所踪，他们自己经营一家理发店，却没有料到和一个潜逃的罪犯钢渣发生了关系，其孤苦无助的心也仿佛找到了慰藉，这种关系好像是她的救命稻草一样，她只有死死地抓住不放，才能排解内心无尽的荒凉。那个答应回来找她的钢渣，在阴差阳错之间杀了小于的哥哥，而钢渣最终又被老黄擒获。小说最后的结尾，是年三十的夜里，小于在理发店门口亲手挂起一串灯笼，在等待那个永远也不会回来的人。

可以说，这部田耳的成名作，是一篇另类的“底层作品”：我们在这篇小说中看到的不是一般底层人物生存的艰难，是他们那种发自本能的，无所依傍的孤独感，这种孤独可能不会

如文人雅士所描绘的那般细腻精致，但质感朴拙同样也可以让人感动。可以说，田耳用这样的一篇小说，写出了“底层的孤独”，这种孤独使得我们在审视这些人的时候，获得了一种情感共鸣——毕竟人的情感具有天然共通性。

田耳在《一个人张灯结彩》里为我们展示了城市底层的孤独后，并不是一味循着这条创作道路重复自己。在另一个中篇《金刚四拿》里，他将目光投向乡村的时候，我们看到的却是另外一种样貌的“底层”：这部获得2016年郁达夫小说奖短篇小说提名奖的作品，用一种类似于荒诞和戏谑的笔法，重新思考了在乡村和城市的二元格局下，农村青年在城市和乡村之间如何选择自处，以及这些青年在返乡之后如何重新找到自己的位置，并且怎么被乡村社会再次承认，以便取得精神上的获得感。

谈到这篇小说的创作缘起的时候，田耳曾经感叹如今的乡村，“在乡下有一种现象，就是人老了，常常连抬棺材的青壮年都凑不齐了”，“我就曾见过有的人家，因为找不够抬棺材的人，就直接叫拖拉机拉走的。死去的人虽然看不到这一幕，但这让活着的人看了倍感凄凉。”也正是基于作家对于如今中国乡村景象的敏锐观察和深切体认，田耳在《金刚四拿》里以“我”——残疾人——田拐的视角，塑造了罗家垭打狗砌进城务工后返乡的青年罗四拿。小说中的罗四拿与其父罗代本的矛盾冲突，既是天然的父子之间的代际冲突，也是某种意义的时代表征：中国快速发展所带来的结果，要求城市必须吸纳大量的劳动力充实到城市各行各业当中去，而这些劳动力的来源只能是中国人数众多的农民，尤其是青壮年农民，然而，作为曾经的农村支柱的青壮年农民兄弟，他们的离开，使得他们身后的广阔的乡村逐步呈现出“空心化”的态势，而乡村“人死无人抬”的情况也绝非个例。

《金刚四拿》里的罗四拿正是在上面所提及的背景下返回罗家垭打狗砌的，即使是经过多年的城里打工生活，他也并没有能够融入城市，成为一个“城里人”，反而是在城市和乡村之间，他再也无法找到自己的位置了，在自己的家乡成为了“外乡人”。这种两难的处境，可以说在近些年成为了一种普遍的现象。如何解决这一困境，田耳在小说中为四拿找到了“八大金刚抬棺”，这种中国乡村葬礼上的仪式，通过他为大爹葬礼寻找“金刚”一事，为他赢得了乡邻的尊重和认可，重新在家乡获得地

位——成为村长助理。这种认可，也对四拿精神上所急需的获得感给予了满足——有尊严的生活，恐怕是任何人都需要的。可以说，在《金刚四拿》里，田耳再次从底层的精神生活入手，将他们的精神世界展现在我们面前，而这种有尊严的生活和获得感的满足同样有普遍性的意义。

如果说田耳在《金刚四拿》里还可以以一种近乎黑色幽默的笔调来回应四拿面临的困境，那么在他近期的中篇小说《附体》里，当他将目光投向生活在城市边缘的下岗失独家庭的时候，其笔触无疑是相当沉重的。小说让家庆以一个外人的身份介入表哥表嫂的生活后，他看到的是一个因失去独生子而濒临破碎的家庭真面目。在这个家庭里，痛苦弥漫在每个人的头顶，如挥之不去的乌云，压迫着每个人，性情懦弱善良的表哥，不仅要承受丧子之痛，还要面对同样经历丧子之痛而性情古怪的强势表嫂。家庆和林黎怀以及小李他们一起生活在表哥家里，虽然可以转移一下他们的注意力，但是一个人的痛苦却不能与其他人分享，人与人的沟通其实没有想象中那么简单，尤其处于痛苦中的人们更是这样。表嫂似乎在家庆的身上看到了她早天的儿子海程的影子，她几乎是强制性地把亡子海程的影子投射到家庆身上，家庆即使顺从了表哥的意愿，表面上扮演了海程的角色，可是这对他来说也是痛苦的——他的存在减轻了表哥表嫂的痛苦，那么他的痛苦又有谁可以体会。痛苦是人类共有的感情，不过落实到确切的每个人身上，很难说谁能体会到或者说愿意体会到他人的痛苦——每个人的痛苦有时候并不能通约。这篇小说结尾的时候，家庆终于还是没有坚持到最后，他离开了表哥家。表哥和表嫂也无法将痛苦生活延续下去，他们离了婚，并且又各自重新婚育。田耳在小说中没有让这种绝望且令人窒息的痛苦无限生长，他斩断了它，也为我们保留了希望的火种，毕竟痛苦本身没有意义，展示它也是为了让我们更好的生活下去。

如果我们拉长一个时间段来看，对底层的关注与描绘其来有自，自新文学诞生伊始，当时所提倡的“平民的文学”，正是今天所谓“底层文学”的先声。田耳小说里对人的精神世界各个层面的描绘，尤其是对底层人们各种精神创痛的探索，为这类文学开辟了新的路向，他的创作，未来值得期待的还有很多。（作者系广西师范大学文学院讲师）

亦舒的『已过时』与『正当时』

□薛 静

经过琼瑶、张爱玲，通过《我的前半生》被再次提起的亦舒，同样标志着时代精神的又一次转变。《我的前半生》的改编所引发的争议，正是在重读亦舒之际，对亦舒“已过时”与“正当时”的重审。《我的前半生》的故事，叠加了五四之后鲁迅《伤逝》以及“娜拉走后怎样”的拷问、当代中国经济发展与社会转型中女性对重新表述自我身份的呼唤。

无论是严肃文学还是通俗文学，只要经过影视化改编，从作品到作者，就都会引发一次大规模的重评。这种重评是两方面的，一方面，受众群体从文学读者变为更加广泛的普罗大众，相比文学技法的赏析，他们更喜欢用自己朴素的价值观念来衡量作品对社会问题的把握；另一方面，改编所经历的漫长过程，也让作品不得不经历一次时间的考

验，看看在业已变迁的时代精神与世道人心，作品能否仍然具有顽强的生命力，能够被赋予新的意义和解读。电视剧《我的前半生》的热播，就让亦舒经历了这样一次重读。故事背景从20世纪80年代的摩登香港搬到了今时今日的繁华上海，全剧除了男女主角的名字仍旧保留，情节结构与情感线索几乎面目全非，顶着一个“亦舒原著”的名头，平白无故成了当下最时髦的“大IP”，这种挂羊头卖狗肉的行径，自然引发了一票亦舒拥趸的强烈不满。但是收视率的持续走高，以及几次剧情陡转引发的热烈讨论，又让人不得不承认，这是一部非常具有当下性和现实感的大众文化作品。

若是放在30年前，亦舒的作品还只能被称为通俗文学、流行小说，哪里就能被如此神话成不得改动的经典。但是随着时间的流逝，亦舒在笔法上的简单逐渐被忽略，情节走向上囿于时代之处也被宽容，倒是故事里的一个个生动鲜活的人物，愈发显现出超越时代的先进特质，凝练成一系列“亦舒女郎”的形象。亦舒的作品不好改编，就表面而言，她走的是舒朗而非绵密的风格，又没有波澜起伏、大开大阖，惊心动魄之处总是在一两句旁白时冷语，因而改成电影已经非常勉强，要拍成电视剧简直是天方夜谭。更关键的是，就深层而言，同样是写言情，“抓马”如琼瑶、苍凉如张爱玲、凄艳如李碧华，多多少少，都相信“爱情”是存在的，至少是存在过的。但是亦舒则不同，她看似在写言情，实际上始终搁置着“爱情”二

字，不说相信，也不说不信，她打心眼儿里轻视这个，但又心知肚明大家看重这个，于是亦舒制胜的法宝，就是要在这一轻一重之间，将“爱情”作价卖掉，而且要姿态好看，这样一来，就如同变卖一件传家的古画，银子落袋古卷卖出，但那传奇上面，始终会镌刻着这位藏家的名章。但是，“爱情”这个概念，再是后天建构，在人们心中，也始终有些普世与恒定的价值，因此信爱之作改编起来不难。但是“爱情”作价的汇率，却是要随着市场日日变化的，这便成为了亦舒小说每每被重读所引发的争议。

亦舒写作的20世纪80年代，正是香港作为亚洲四小龙经济迅速腾飞的时期。螺狮壳中做道场，发展以出口为导向的外向型经济，以劳动密集型产业优势，拿下欧美等发达国家在经济转型时移交海外的蛋糕，就要充分调动本港资源。女性作为重要劳动力，进入社会参与生产，则成为经济发展的重要战略。因而香港虽然精神上备受潮汕传统重男轻女思想影响，但行动上总还是诚实的，香港女性的社会化、职业化程度一直在亚洲名列前茅。正是在这种保守思想和先进行动的矛盾之中，才酝酿出了别具特色的港式爱情小说。在亦舒的笔下，爱情固然可贵，但重要的还是女性要拥有自己的安身立命之本。对于有才的女子来说，出门工作自挣薪水，对于有貌的女子来说，把这份色相好好兑换成资本。爱情是马斯洛金字塔的上层，面包和牛奶才是每天都要面对的下层。因而爱情这件奢侈品，只有自己衣食无

忧，才有追求纯粹感情的底气，否则布衣怀璧，饥寒交迫之时还是要卖掉的。

因而，亦舒的小说，总是开篇精彩，各个女主不但都是惊艳亮相的美女，而且难得头脑清楚，晓得进退分寸，知道得失取舍，但是到了故事后半，就不免失去一些趣味，《印度墨》也好，《喜宝的故事》也罢，最终美人服膺豪门，看客不得不承认这是最冷静的选择，但终究替她们意难平。原封不动搬上银幕的改编电影，怎么看都像是只画出了亦舒的骨肉皮，她真正的精气神，反而是在TVB港剧里那些英姿飒爽的职业女性。她们更大地脱离了传统观念的束缚，没有绝色美人的光环，但却有独立理性的精神，认真地将工作视为事业而不只是饭碗。在事业与爱情间作取舍，比在面包与爱情间作取舍，姿态当然更加好看。正是经过了这层洗练，所谓港式“亦舒女郎”才成为独立女性的标志。

而在同时期的大陆，却正经历着另一番婚姻与爱情的大讨论。20世纪80年代，正是人们从禁闭走向开放的社会转型期，“爱情”作为“新时期”文学的重要主题，成为人性自由、追求解放的表征，张洁《爱，是不能忘记的》所引发的社会讨论，在为女作家与老干部疑似精神出轨的爱情正名的背后，是在为人们告别集体主义、重提个体自由进行合法性论证。琼瑶在此时进入大陆，成为风靡一时的大众文化现象，并以1998年《还珠格格》的成功达到顶峰。在琼瑶的爱情观中，为了爱情，可以不顾家庭、阶级，甚至道德伦理，这种对绝对纯粹之感情/个人表达的追求，正是这种时代精神的表征。

然而进入新世纪之后，张爱玲被重新发掘，并通过影视化进入大众视野。在张爱玲的小说中，与爱情息息相关的，是时代与个人的命运。对爱情追求也好，放弃也罢，最终都无法抵抗命运的安排，爱情并未让人们得到超越日常生活的机会，反而是因求之不得而屡屡露出卑琐的一面。这种个人面对时代和命运的无力感，铸就了张爱玲冷淡苍凉的风格。

经过琼瑶、张爱玲，通过《我的前半生》被再次提起的亦舒，同样标志着时代精神的又一次转变。如同最能代表

亦舒风格的不是亦舒电影，而是TVB港剧，这次亦舒精确的泛起，不是《我的前半生》热播，而是此前一系列以女性的个人奋斗为主要题材的小说、影视剧陆续出现。点燃这一燎原之火的，当属李可的《杜拉拉升职记》，“这本书的出现，让中国的出版人突然恍然大悟，原来中国的职场女性是一个如此巨大的图书消费群体，她们对成功的渴望，并不亚于这个国家里的男人”（水木丁）。如果说“杜拉拉”揭开的是表象，那么《甄嬛传》直击的则是背后的根源：当生存受到威胁，爱情就是一个伪命题。在这一表一里的基础上，编剧张巍创作的“女性三部曲”：《女相·陆贞传奇》《女医·明妃传》《女婢·班淑传奇》，从古代历史中挖掘女性独立的资源，与《翻译官》《谈判官》则在都市题材中寻找职业女性的成长道路。直至《我的前半生》出现，再次引发关于女性自立与“亦舒女郎”的讨论。

和20世纪90年代的女性文学热潮不同，彼时安妮宝贝、棉棉、卫慧带着“美女作家”的头衔登场，将女性主义诉诸身体解放，最终不免成为商品经济下图书出版的一枚棋子。这一次的女性主义觉醒，反而是通过商品经济起步，最终落实到参与社会公共事件之中。

《我的前半生》的改编所引发的争议，正是在重读亦舒之际，对亦舒“已过时”与“正当时”的重审。《我的前半生》的故事，叠加了五四之后鲁迅《伤逝》以及“娜拉走后怎样”的拷问、当代中国经济发展与社会转型中女性对重新表述自我身份的呼唤。从家庭主妇到职场精英，子君的漂亮转身是作为“亦舒女郎”的从未过时之处，但是无论是电视剧中，子君与闺蜜前男友相爱，还是亦舒原著里，子君从前一个丈夫那里做全职太太、跳下一个丈夫那里做全职太太，都未免将“爱情”作价太低。亦舒未曾预料的是，在30年后的今天，女性的独立自强与职业奋斗，决不是为了能找到新的长期饭票，亦不仅仅为了顾得上自己的面包和牛奶，而是为了有能力染指爱情。她们不再是为了将自己或爱情价格合理地卖出去，而是为了把更多的东西买回来——这或许才是这个时代重读与重写亦舒的关键。

（作者系北京大学中文系博士研究生）