

孙犁的意义

王彬彬

内容提要 孙犁的文学创作前后经历了两个阶段。本文把作家两个阶段的创作作为一个整体来考察,从不同历史时期和不同时代背景的文学作品中,发现作家一以贯之、独立的艺术追求和鲜明的创作个性。作家不可能不受时代制约,但像孙犁那样,“像追求真理一样去追求语言”,实践“口语理论”的洗炼之美,在幽默与坦诚中表现人道主义,使他决不完全依附于时代,也使他跨越大半个世纪的文学创作,成为历史赋予我们的一份宝贵遗产。

孙犁,1913年出生,2002年辞世。孙犁的文学创作,始于1930年代前期在北平求学时。抗战时期,孙犁才真正进入一种经常性的创作状态,并以一系列别具风味的“抗战小说”而著名。从抗战爆发到1956年,是孙犁创作的第一阶段。1956年,孙犁因患严重的神经衰弱而长时间住院、疗养,基本上停止了文学创作。这一停就是二十多年,直到70年代末才又开始一个多产期。晚年的二十多年,是孙犁创作的第二阶段。2004年7月,人民文学出版社出版了《孙犁全集》,共11卷。

孙犁两个阶段的创作,当然有明显的差别。但本文不涉及这种差别,只把孙犁全部创作作为一个整体来考察。

毋庸讳言,孙犁创作上的局限是明显的。对政治、对社会、对历史、对人生,孙犁的看法也往往并不那么深刻和高明。孙犁的创作当然受到时代的制约,但是,孙犁却又决不是那种完全依附于时代的作家。在他创作的两个阶段,他都有着鲜明的创作个性,有着艺术上的独立追求。所以,孙犁不是一个“与时俱进”的作家。他给我们留下了一份宝贵的遗产。

“像追求真理一样去追求语言”

孙犁最值得我们珍视的文学遗产,是语言上的追求和成就。在这方面,他的确与后他七年出生而先他五年辞世的汪曾祺有可比之处。

1980年代前期,汪曾祺以《受戒》、《大淖记事》等作品令文坛震惊。汪曾祺作品博得好评的一个重要原因,是他语言上的造诣。如此干净利落却又如此意味深长,如此平易自然却又如此清纯新颖——这样的文学语言,令那时

的读者在玩味之余,赞叹不已。在作品获得广泛认可后,汪曾祺也多次表达对语言的看法。例如,在《自报家门》一文中,汪曾祺说:“我很重视语言,也许过分重视了。我以为语言具有内容性。语言是小说的本体,不是外部的,不只是形式、是技巧。探索一个作家气质、他的思想(他的生活态度,不是理念),必须由语言入手,并始终浸在作者的语言里。语言具有文化性。作品的语言映照出作者的全部文化修养。”^①这样一种“语言观”和“小说观”,在20世纪80年代,具有相当的“先锋性”,多少给人石破天惊之感。在20世纪80年代,人们在惊讶之余,认为汪曾祺复活了一种中断了数十年的中国文学传统,因而具有巨大的文学史意义。

对汪曾祺的推崇,是可以理解的。我本人也对汪曾祺在语言上的经营十分敬佩。但是,当我们在热情地歌颂汪曾祺时,显然忽略了孙犁的存在。1941年冬,在冀中的一个小山村里,28岁的孙犁写了一本谈文学创作的书。这本书最初的名字叫《区村、连队文学写作课本》,后改名为《文艺学习》^②,最初以油印的方式出版。在该书第三章《语言》中,孙犁写道:

从事写作的人,应当像追求真理一样去追求语言,应当把语言大量贮积起来。应当经常把你的语言放在纸上,放在你的心里,用纸的砧,心的锤来锤炼它们。^③

重视语言,就是重视内容了。一个写作的人,为自己的语言努力,也是为了自己的故事内容。他用力追求那些语言,它们能够完全而又美丽地传达出这个故事,传达出作者所要抒发的感情。^④

四十多年后的1985年,孙犁在《再谈通俗文学》一文中,

又表达了这样的看法：

我这里要谈的是，无论是“通俗文学”或是“正统文学”，语言都是第一要素。什么叫第一要素？这是说，文学由语言组织而成，语言不只是文学的第一义的形式；语言还是衡量、探索作家气质、品质的最敏感的部位，是表明作品的现实主义及其伦理道德内容的血脉之音！^⑤

孙犁对语言的谈论当然不只这些。作为一个具有强烈的语言意识的作家，孙犁一生中，多次强调过语言的重要性。汪曾祺的那些被认为具有“先锋性”、给人以石破天惊之感的言论，孙犁早已表达过，并且多次表达过。在对于语言的看法上，孙犁和汪曾祺，可谓是“英雄所见略同”。

孙犁追求的是“口语美”。他晚年曾说过这样的话：“我的语言，像吸吮乳汁一样，最早得自母亲。母亲的语言，对我的文学创作，影响最大。母亲的故去，我的语言的乳汁，几乎断绝。其次是我童年结发的妻子，她的语言，是我的第二个语言源泉。在母亲和妻子生前，我没有谈过这件事，她们不识字，没有读过我写的小说。生前不及言，而死后言之，只能增加我的伤痛。”^⑥孙犁为文，与哗众取宠、故作姿态无缘，也是中国现当代最不至于言不由衷的作家之一。这里关于自己语言源泉的表白，应该是可信的。“口语美”，的确是孙犁最大的特色，也是孙犁最值得称道的成就。读孙犁，尤其是读孙犁写的诗，我总想到艾青也写于抗战时期（1939年）的那篇《诗的散文美》。在这篇短文中，艾青强调“散文美”是语言的最高层次的美，而艾青所谓的“散文美”，也就是“口语美”。艾青说：“由欣赏韵文到欣赏散文是一种进步”；“有人写了很好的散文，却不知道那就是诗”；“自从我们发现了韵文的虚伪，发现了韵文的人工气，发现了韵文的雕琢，我们就敌视了它；而当我们熟视了散文的不修饰的美，不需要涂抹脂粉的本色，充满了生活气息的健康，它就肉体地诱惑了我们”；“口语是美的，它存在于人们的日常生活里。它富有人间味。它使我们感到无比的亲切”；“而口语是最散文的”。艾青甚至举了这样一个例子：

我在一家印刷厂的墙上，看见一个工友写给他的同伴的一张通知：

“安明！

你记着那车子！”

这是美的。而写这通知的应是有着诗人的秉赋。

这语言是生活的，然而，却又是那么新鲜而单纯，能比上最好的诗篇里的最好的句子。^⑦

大熊猫之所以憨态可掬，就因为不自知其宝贵。如果它知道自己“是国宝”，那就不知怎样扭捏作态，从而令人厌恶了。同样，口语之所以往往是最美的，就因为它不自知其美。艾青所表达的观点，我一直是赞同和信服的。但是，也留下了疑问。“口语是美的”，这没有错。但是，如果说一切口语都是美的，而写诗作文只需将原生态的口语抄录

下来即可，则又显然是荒谬的。在原生态的口语和成为文学语言的口语之间，还不是总能划上等号。怎样在不伤其自然、清新、单纯的前提下，将原生态的口语变成文学语言，是对一个作家才华和能力的极大考验。艾青未言及这一层。而孙犁则对之做出了回答。同样是在写于1941年的《文艺学习》第三章中，孙犁强调了“洗炼口语”的问题：

怎样洗炼呢？就是从这些口头的話里面，洗刷那些偶然的、一时的部分；洗刷那些不确实的、紊乱的部分；洗刷那些发音不正确的部分；洗刷那些和人民日常的语言不一致的部分。反过来说，就是保留那些常说的，明确简洁的，发音响亮的，有声有色有灵魂的语言。

孙犁在这里，其实对何为“口语”进行了耐人寻味的辨析。并不是所有人的所有日常语言都可称为“口语”，也不是每个人每时每刻说出的每一句话都有资格成为“口语”。应该对“口语”与“口头语言”进行区分。语言与人的性情、气质紧密相关。在日常生活中，我们会遇到那种说话特别虚伪、特别矫情、特别做作、特别具有表演性的人，这样的人说出的话，往往就不具有“口语”应有的自然、清新、单纯，因而也就不配称作“口语”。在日常生活中，我们还会遇到那种语言能力特别差的人，哪怕一件很简单的事，也会说得颠三倒四、前言不搭后语，这样的人说出的话，一般也不宜称作“口语”。即便是同一个人，也会有时话说得好，有时话说得糟，当他说得糟时，就不是合格的“口语”。孙犁所说的“洗刷那些和人民日常的语言不一致的部分”，这特别发人深思：并不是人们在日常生活中说出的每句话，都可算是“人民日常的语言”；那些怪异的、混乱的、模糊的、乏味的语言，是与“人民日常的语言”不一致的，因而应该被作家洗刷掉。

在《文艺学习》第三章里，孙犁又说：“我们写东西，从大众那里吸收语言，但是一定要经过自己的努力，把它们整理一下，然后再叫它们上阵。有些口语在构造上不完整，有些话太杂乱，有些语言不能表达什么东西。老乡们说话，有时非用手势不能把意思表示完全，有时还要听的人根据习惯去猜想他的意思，才会弄明白。我们的口头语言，有时是有许多缺点的。要凭了我们的写作，要凭了我们这种洗炼、补充、创造，使人民的语言更好起来。”艾青强调“口语美”，这是有理论价值的。但艾青的观点是残缺的。而孙犁对“洗炼口语”的论述，则形成对艾青理论的补充、完善。把艾青的观点和孙犁的观点合在一起，就是一种很完整很有价值的“口语理论”了。孙犁写于1941年冀中山村的那本《文艺学习》，仅仅因为对语言的强调和探讨，就理应在中国现代文论史上有着一席之地。

“洗炼口语”与繁复之美

孙犁更有价值的，当然是他的创作，是他在小说和散

文创作中对自己“口语理论”的杰出实践。

在谈论作为小说家和散文家的孙犁之前，我想先说说作为诗人的孙犁。对新诗的兴趣，孙犁是持续终身的。人民文学出版社出版的《孙犁全集》第10卷，收录了孙犁的新诗。其中最早的一首《我决定了》，刊于1934年4月26日《大公报》，而最晚的一首新诗《天使》，则写于1986年。一个以小说和散文得享盛名的人，在晚年仍不断地写新诗，这在中国新文学史上似乎很独特。孙犁的新诗，是刻意追求艾青所说的“散文美”的，或者说，是刻意表现自己所说的那种“口语美”的。但是，不能不说，孙犁的那些新诗，往往失之于“散文化”而实在缺乏“散文美”。他的那些小说和散文，常常诗意盎然，而当他着意写诗时，却总是诗意不足，这也是存在于孙犁身上的一种有意味的现象。艾青在《诗的散文美》中说：“有人写了很美的散文，却不知道那就是诗”。读孙犁的小说和散文，我每每想到艾青的这句话。不过，孙犁诗中有些句子，有些段落，还是让人感到一种淡远的“口语美”。1982年9月24日晨，孙犁写了一首《印象》，诗中回忆了1944年夏在山西境内行军途中，见一女兵在树下酣睡的情景。其中写道：

一个少女
在山顶的小村庄
在将近中午的时候
坦然地睡着了
这是战士的睡眠
既没有欢乐
也没有痛苦

这样的诗句，看似大白话，其实是经过“洗炼”的“口语”。如果说对“口语”的“洗炼”，孙犁在诗中做得并不那么成功，那在小说和散文中则给人以炉火纯青之感。孙犁小说的叙述语言，处处显示出“洗炼口语”的匠心。例如，小说《光荣》^⑧开头的一段：

饶阳县城北有一个村庄，这村庄紧靠滹沱河，是个有名的摆渡口。大家知道，滹沱河在山里受着约束，昼夜不停地号叫，到了平原，就今年向南一滚，明年往北一冲，自由自在地奔流。

“今年向南一滚，明年往北一冲”，这是地道的“口语”，是“口语”的精髓。当然可以以更书面化的方式表达滹沱河的左冲右突，但这样就失去了那份清新、自然和单纯，也失去了那种生活气息。再举几个《光荣》中的例子。小说这样写原生的媳妇小五：“从这以后，媳妇就更明目张胆起来，不大在家里呆，好在街上去坐，半天半天的，人家纺线，她站在一边闲磕牙。”小说又这样写为儿媳的胡闹而烦恼的婆婆：“那几年，近处还有战争，她常常半夜半夜坐在房檐上，望着满天的星星，听那隆隆的炮响，这样一来，就好像看见儿子的面，和儿子说了话，心里也痛快一些了。”在写到儿媳时，用了“半天半天”，两个“半天”连用；在写到婆婆时，用了“半夜半夜”，两个“半夜”连

用。但这实在是对“口语”的妙用。尤其写婆婆时，“半夜半夜”是作为状语修饰“坐”，就分外有意味。如果不是孙犁，如果换个人，写到儿媳时，就会是：“好在街上坐，一坐就是半天”；写到婆婆时，就会是：“她常常坐在房檐上，一坐就是半夜”。如果我们没有见到孙犁的叙述方式，也不会觉得“一坐就是半天”、“一坐就是半夜”这样的句式有什么不好，但当我们从“半天半天”、“半夜半夜”这样的表达中尝到了“口语”的清香和甜润后，就觉得换一种方式便难以忍受了，就像我们品味了带露的瓜果后，就会对冷冻的食品大皱眉头。

孙犁小说中，有大量的人物对话，这些人物语言也都具有“口语”的鲜活、清新、单纯，而无“口头语言”的芜杂、混乱、枯燥。长篇小说《风云初记》中，在地主田大瞎子家当长工的芒种要去参军，与同为长工的老温和老常告别时，老温和老常对芒种有这样的告别语：

老温说：“芒种，听我说两句，咱们兄弟两个，这几年黑间白日在一块，虽说没有大不对辙儿，也有个不断的小狗龇牙儿。这些小过节，我想你也不会记在心里，这不是你就要走了，没有别的，咱弟兄们得再喝两盅儿。”

老常说：“不要叫他喝酒了。家有家规，铺有铺规，军有军规，既然干了这个，就好好干。不要跟坏人学，要跟好人学，吃苦在前，享受靠后，出心要正，做事要稳，不眼馋，不话多，不爱惜小便宜，不欺侮老百姓。芒种，你记着我这几句话吧！”

孙犁作品中的人物语言，都具有这种鲜活的特色。老温和老常各自说出的话，看似从两个年长工口中自然流出，其实是经过作者苦心“洗炼”的。在“洗炼口语”时，保留“口头语言”的基本用语和基本句式，是使语言具有“口语美”的前提。如果基本用语和基本句式都书面化了，那就不是“洗炼口语”而是“淘汰口语”、“阉割口语”，所谓“口语美”当然也就无从谈起。上面老温的话中，“黑间白日”、“不对辙儿”、“小狗龇牙儿”等，都是富有表现力的口头用语，“这不是你就要走了”这样的话，则保留了口头语的句式。老常的话同样具有“口语美”，但却与老温的话有着不同的格调，表现出与老温相异的性格。老常的那番话不算长，但却时而四字句，时而五字句，时而又是三字句，从而避免了呆板。这些地方，都显示出作者“洗炼口语”时的用心之细。

“洗炼口语”的过程，就是把原生态的口头语改造成文学语言的过程。作为文学语言的“口语”必须保留口头语的全部神韵，却又必须舍弃口头语的全部零乱、杂沓、含混。只有很少的作家能够做到这一点，孙犁则做得极为出色。

“洗炼口语”的过程，也就是一种修辞过程。孙犁是有着强烈的修辞意识的作家。简洁，是孙犁的一大修辞特色。这一特色极为人所称颂。孙犁自己也多次强调过简洁的重

要。然而,在文学作品中,简洁并不具有绝对的价值,也不是修辞惟一的追求。修辞的目的是把话说得好。而要把话说好,有时需要简洁,有时则需要繁复。当简则简,当繁则繁,应该是修辞的基本原则。孙犁其实是十分懂得这种道理的。说孙犁的作品有着强烈的简洁之美,这固然没错。但也应看到,他的作品中,还常常表现出繁复之美。

小说《钟》^⑨:“这是平原上春天的风,刮起来整天整夜的风,一种遮天盖地,屋子里都要昏暗起来的黄风。”如果要求简洁,这几句话应写成“这是平原上春天的风,刮起来整天整夜,遮天盖地,屋子里都要昏暗起来”,这样一来,那份重复中产生的意味就没有了。

散文《戏的梦》^⑩:“又听到了那些小鸟叫;又听到了那些草虫叫;又在柳林里拣到了鸡腿蘑菇;又看到了那些黄色紫色的野花。”这里的四个“又”字,真是一个也不能少。

散文《关于我的琐谈》^⑪:“屋里门窗破败……墙壁黝暗,顶有蛛网。也堆煤球,也放白菜。也有蚊蝇,也有老鼠。”这里的四个“也”字,要省,都可省去。但那样一来,四“也”连用带来的美感便也省去了。

散文《乡里旧闻·度春荒》^⑫:“清晨,还有露水,还有霜雪,小手冻得通红……”极其重视简洁的孙犁,本来可以把这句话写成“清晨,还有露水和霜雪……”,但他没有这样写,而是连用两个“还有”,就因为另一个“还有”并不是可有可无的。

散文《乡里旧闻·根雨叔》^⑬:“他的大辫子摇动着,他的整个身子摇动着,他的浑身上下都落满了面粉。他踏出的这种节奏,有时变化着,有时重复着,伴着飞扬洒落的面粉,伴着拉磨小毛驴的打嚏喷、撒尿声,伴着根雨叔自得其乐的歌唱,飘到街上去,飘到野外去。”这里的繁复是十分显眼的,如若只求简洁,许多字和词可删去。三个“他的”可删去两个;三个“伴着”也只需留下一个;两个“飘到”也可不要第二个。但孙犁却如此不惜笔墨,自有他的道理。更重要的是,这段不长的话,重复中求变化,变化中有重复。“有时变化着,有时重复着”,这是孙犁对根雨叔筛面声的描述,而他描述这种筛面声的文字,也正是“有时变化着,有时重复着”的。孙犁一定感到不用这种方式便不能表达对根雨叔筛面声的感受,才写出这番既重复又变化的话。这样说,并不是认为这是一种理性的选择。而是说,当孙犁要表现那种时而变化、时而重复的筛面声时,自然而然地、鬼使神差地写出了这番既重复又变化的话。

散文《芸斋琐谈·谈忘》^⑭:“说实话,青年时,我也是富于幻想,富于追求,富于回忆的。我可以坐在道边,坐在树下,坐在山头,坐在河边,追思往事,醉心于甜蜜之境,忘记时间,忘记冷暖,忘记阴晴。”三个“富于”连用,四个“坐在”连用,然后又是三个“忘记”连用。我不知道如果有学生写出了这样的作文,老师是否会把三个

“富于”删得只剩一个,把四个“坐在”删掉三个,把三个“忘记”删掉两个。但我知道,如果编辑这样删孙犁的文章,孙犁一定会震怒。

由于孙犁文章以简洁著你,我在这里多举了几个繁复的例子。而那几篇散文,都作于晚年。晚年孙犁,文字更瘦硬精炼了。但即便是晚年孙犁,在笔墨上也不是一味地省俭的,也不时表现出繁复之美。简洁、精炼,永远是值得强调的,但如果时时处处都只求简洁,字字句句都只求精炼,就会失之于枯涩,就会显出捉襟见肘的穷酸。而孙犁作品之所以既给人以简洁精炼之美,又让人感到神采飞扬、灵动鲜活、摇曳多姿(这方面,汪曾祺与孙犁相比,则显得逊色),就因为孙犁为文,是既简炼又繁复的。当然,繁复不等于啰唆和拖泥带水:何时当简何时当繁,也实在难以明言。简也好,繁也好,都是一种修辞方式。而修辞方式,是“运用之妙,存乎一心”的。

幽默与坦诚

孙犁给人的印象,似乎与幽默无缘。把孙犁与幽默相联系,有点像把寒梅与荷花放在一起。但其实这是一种误解。孙犁作品,从早期的小说到晚年的散文,都具有一种幽默的质素。至于坦诚,则可谓是孙犁晚年散文的一大特色。幽默与坦诚,似乎也没有什么必然的关系,把二者扯到一起,有点不伦不类。但也未必总是如此。读孙犁,让我意识到,有时候,正是坦诚产生了幽默。孙犁晚年,写过一篇《谈自裁》^⑮,说的是自己“文革”期间多次自杀和企图自杀而终于未遂或未付诸实践的经历。读之令人欲哭无泪又忍俊不禁。“文革”开始后,因“忍受不了批斗的耻辱”,孙犁决定自杀:“一天晚上,批斗大会下来之后,我支开家人,就关灯躺下了。我睡的是一张钢丝床,木架。床头有一盏小台灯。我躺下以后,心无二念,从容不迫地把灯泡拧下来,然后用手指去触电,手臂一下子被打回来,竟没有死。第二天早上,把灯泡上好,又按时去机关劳动,只是觉得头有些痛。”千古艰难惟一死。不堪批斗的耻辱而毅然决定自杀,当然令人悲哀。但以小台灯自杀,就像用塑料刀杀人,难免让人发笑。第一次“自杀未遂”后,孙犁并没有死心。每遇有自杀的条件时,每当在高楼、在河边,或有利刃在手时,孙犁都跃跃欲试,但终于都没有实行。如果以小台灯自杀还不能让我们发笑,那读这段文字大概会让我们笑出声来:“在干校,我身上带着一包安眠药片,大约有四五十片,装在破棉袄的上衣口袋里,是多日积攒起来,准备用于自杀的。每天晚上,我倒一小玻璃杯水,放在枕边,准备吞服。但是,躺下以后,不容我再思考一下,我就疲劳地睡去了。有一次,把杯子打翻,把褥子弄湿了,第二天拿出去晾晒,引起‘造反’头头的质问,我说是夜里咳嗽。”想以安眠药自杀的人,却因为夜夜睡得太快、睡得太沉而没功夫吞服这安眠药,这怎能不让人发

笑。我们丝毫不怀疑孙犁自杀念头的真实性。药备好了，水倒好了，但夜夜都没有死成。如果说这也算是一种“自杀未遂”，那这样的“自杀未遂”，也算是闻所未闻。如果让心理学家来分析，或许会说“文革”期间的孙犁，有着赴死的意识，但同时又有着求生的潜意识。正是这求生的潜意识最终救了他。孙犁写自己的自杀和自杀未遂，当然并无丝毫表现幽默之意。我们从他的叙述中，也首先感到的是坦诚。但正是这种坦诚产生了幽默的艺术效果。

这是一种自然的幽默，一种朴素的幽默。它与那种刻意“搞笑”式的幽默有着重大区别。刻意“搞笑”式的幽默，往往是“为幽默而幽默”。作者先让自己笑了，再想方设法让读者笑。而这就难免在话语方式上下功夫，让语言本身笑料化。那种自然、朴素的幽默，则是不求幽默而幽默自现。这种时候，作者心中甚至并无幽默感，他不求让人发笑，也不知读者会发笑。因此，他的语言也是平易的，也是自然和朴素的。这是一种近乎天籁般的幽默。如果说刻意“搞笑”式的幽默像塑料花上发出的香水味，那自然、朴素的幽默，天籁般的幽默，则如水中之荷、树上之桂、山间之梅溢散出的芬芳。孙犁作品中的幽默，大都是自然、朴素的，大都具有天籁的性质。

小说《铁木前传》^⑥中，木匠黎老东一心想发家致富，而儿子老四却与他离心离德，二人常常话不投机。黎老东发家致富的第一步，是打一辆大车。一天，黎老东叫老四与他一起锯树：“老人蹬在上面，俯身向下，老四坐在地下，仰身向上，按着墨线拉那大锯，一推一送。”在这过程中，父子二人又争吵起来。这时，小说写了这样一番对话：

吵过架后，老人又不甘寂寞，说：

“我像你这个年纪，早就出师了。我的手艺，不用说在这一县，就是在关外，在哈尔滨，那里有日本木匠，也有俄国木匠，我也没叫人比下去过。阿拉索，有钱的苏联人总是这样对我说。”

“那时他们不是苏联人，那时他们是白俄。”

“县城南关福聚东银号的大客厅的隔扇，是我做的。那些年，每逢十月庙会，远从云南广西来的大药商，也特别称赞那些花儿刻得好。”老人越说越高兴，“这字号是卜家的买卖，老东家和我很合适。”

“卜家不是叫贫农团打倒了吗？”老四说。“你这话只能在家里说，在外边说，人家会说你和地主有拉拢。”

“南关西后街崔家的轿车，也是我打的。”老人说，“那车只有老太太出门才肯用。”

“那也是大地主。”老四说，“那辆车早分给贫农，装大粪用了。”

老人把锯用力往下一送，差一点没把老四顶个后仰。

黎老东因为儿子与自己不一心而沮丧、而烦恼。儿子不买老子的账，说明老子威信不够。黎老东的这阵炫耀，在

潜意识里无疑有着确立自己威信，让儿子佩服、追随的用意。但他的这种炫耀，非但不能让“与时俱进”的儿子敬仰，倒更引起儿子的鄙视。他每炫耀一番，儿子就用“新知识”、“新观念”呛他一句。儿子的反驳、挖苦，令他无法回击。他于是采取了不予理睬的态度，只顾自己炫耀着。尽管老子不理睬自己的反驳、挖苦，儿子却并不因此停止自己的反驳和挖苦。于是，两人的话像两条不相交的平行线。但老子终于忍耐不住，用身体语言回击了儿子一句比一句过分的反驳、挖苦。正是老人“把锯用力往下一送”，使两条平行线相交，使两人的话真正成为“对话”。这是生活中完全可能有的情形，甚至可以说是生活中常见的事情。孙犁或许仅仅是在写实，但却让我们感受到了一种幽默之美。

小说《风云初记》^⑦之“二十五”中，共产党的“抗日县政府”号召农民破路挖沟，以阻挡日本军队。恰逢地主田大瞎子的女儿坐了月子，婆家报了喜。田大瞎子的老婆装满了四个食盒的礼物，叫长工老常送去。老常却以要破路挖沟为拒绝从命。老常有县政府撑腰，田大瞎子的老婆也无奈他何，只得让田大瞎子亲自送去：

田大瞎子的老婆给丈夫拾掇齐整，捆好绳儿，插好扁担。田大瞎子挑了起来，并不感到沉重。他走出屋门，下了台阶，走到过道里，又折了回来，他走不出大门。他挑着食盒在院子里转悠起来，像在戏台上走场儿一样。他的老婆说：“你这是干什么？天气不早了，过午再到人家那里去，还像个送礼的样儿吗？”

“这不是给人家玩猴儿！”田大瞎子说，“坐月子也不看个时候，我不去，你的女儿你去吧！”

他生了气，把扁担一顿，食盒的绳儿没有捆好，盖儿掀开了，雪白的包子卷子满院乱滚起来。

他的老婆追赶着馒头，一个一个拾起来，吹吹土，装在盒里，央告他：“你还是辛苦一趟吧！我出去看看，趁没人的时候，你往村外走！”

这实在是一幅有趣的画面。在田大瞎子看来，自己挑着食盒去给女儿送礼，是极其丢人现眼的事。穷家小户的男人，不会有这样的想法。家中无佣人可使唤，遇到这样的事，当然是自己做。而田大瞎子之所以觉得挑着食盒给女儿送礼像“玩猴儿”，就因为他是财主。他有着强烈的财主意识。他觉得他那财主的肩膀与食盒担子是那样的不相配，以致于这担子一上肩，他就由人变成了猴。如果让一个平庸一点的作家来写，或许会写田大瞎子一开始就断然拒绝，根本就不让这食盒上自己的肩。这虽然也合情合理，但却没有多少意味，当然也丝毫谈不上幽默。孙犁的高明之处，在于写他把食盒挑上了肩，但却走不出大门，只在院子里“转悠”，这不但更合乎情理，也精彩许多。田大瞎子如果是断然拒绝挑起担子，那还不可笑。他挑起担子却走不出大门，这就可笑了。还有他的恼怒和恼怒中说出的话，还有那包子卷子的满院“乱滚”，还有他老婆对馒头的“追”、

“拾”、“吹”，都油然生出一种幽默。

孙犁晚年的散文，也时见那种自然、朴素的幽默。《谈自裁》固然是这种幽默的典型表现。但其他一些文章中，也时常读之令人莞尔。《小贩》^⑧中这样写“走家串户，登堂入室”的小贩：

我现在住的大杂院，有三十几户人家……卖鸡蛋、大米、香油的，则常常探头探脑地到门口来问。最使人感到不安的，是卖菜刀的。青年人，长头发，短打扮，破书包里装着几把，手里拿着一把，不声不响地走进屋来，把手里的菜刀，向你眼前一亮：

“大爷来把刀吧！”

真把人冷不防吓一跳。并且软硬兼施，使孤身的老年人，不知如何应付，觉得最好的办法，还是言无二价地买他一把。因为站在面前的，好像不是卖刀的杨志，倒是那个买刀的牛二。

这样的生活细节，是虚构不出来的。孙犁在生活中，一定遇上过这类事情。他只是很客观地叙述了一件真实的事，丝毫不存“搞笑”之意，但没有人不对这样的叙述发笑。

至于坦诚，也是孙犁晚年散文的一大特色。晚年孙犁，多次在文章中说到自己生命历程中对异性的爱恋。《书信》^⑨中，孙犁说到了在保定读书时，认识了本城一个女孩子，于是每星期都给她写信，“我的信写得都很长，不知道从哪里来的那么多热情的话”。文中又说到“文革”期间频繁地与江西的一位女子通信，“一天一封，或两天一封或一天两封”。《戏的续梦》^⑩中，说到自己喜欢京戏：“在延安窑洞里，我曾请一位经过名师传授的同志去教我唱，因此对她产生了爱慕之情，并终于形成了痛苦的结果。”《病期经历》^⑪中，孙犁写了在青岛疗养时，与一位年轻女护理员之间朦胧的情意。“芸斋小说”《无花果》^⑫中，这样写“我”在青岛疗养时与一位蓬莱的女护理员分吃一个无花果：“她把果子轻轻掰开，把一半送进我的口中，然后把另一半放进自己的嘴里。这时，我突然看到她那皓齿红唇，嫣然一笑。”“我”与这位女护理员之间的情意，当时当然不可能“结果”。但“我”并没有忘记她：“‘文化大革命’刚刚结束，老伴去世，我很孤独寂寞，曾按照知道的地址，给那位蓬莱县的女同志写过一封信，没有得到回信。这也是我的不明事理，痴心妄想。在那种时候，人家怎么会回信呢？算来，她现在也该是五十多岁的人了。”这段恋情终于是无果花。孙犁的“芸斋小说”，其实并无多少虚构的成份，完全可以作为散文来读。《无花果》所写的，毫无疑问是自己的一段真实的感情经历。在中国，很少有作家能如此坦诚地写出自己生命中这部分故事。孙犁如此坦诚地写出这类故事，让人感到的却是“事无不可对人言”的坦然、自信和清白。

晚年孙犁还常常坦言自己在钱物上的“吝啬”。在《画的梦》^⑬中，孙犁说：“进城以后，本来有机会去欣赏一些名画，甚至可以收集一些名人的画了。但是，因为我外行，

有些吝啬，又怕和那些古董商人打交道，所以没有做到。”在《钢笔的故事》^⑭中，孙犁说：“我这个人小气，不大方，有什么好东西，总是放着，舍不得用。”在《谈赠书》^⑮中，孙犁说：“我不是一个慷慨的人，是一个吝啬的人；不是一个多情的人，是一个薄情的人。”如此坦诚地向读者承认自己的“小气”、“吝啬”，这在中国当代作家中似乎绝无仅有。我不知道孙犁对钱物的态度是否真可以用“小气”和“吝啬”来形容。但我知道，在中国当代作家中，在钱财上比孙犁更精于算计、更珍惜每一枚硬币和每一枚纸币者，实不乏人。他们也写散文。他们也常常在文章中谈自己的生活、谈自己人生中的种种鸡毛蒜皮、鸡零狗碎。但不可能看到他们坦言自己在钱财上的精打细算和斤斤计较。读惯了当代作家在散文中的自我炫耀、自我吹嘘，读惯了当代作家在散文中对自己脸上的涂脂抹粉，读孙犁这些坦诚的文章，有异常亲切之感。

坦诚并不必然与幽默相关。但在孙犁那里，坦诚往往产生一种幽默感。这种幽默感有时来自于坦诚本身的暗示，或者说来自于我们因这种坦诚而产生的联想。孙犁是从枪林弹雨中走过来的“老革命”。但回首往事时，孙犁却从没有我们惯听的豪言壮语。在《新春怀旧·同乡鲁君》^⑯中，孙犁这样说到自己当初之所以在家乡参加了抗日工作：“七七事变，有办法和有条件的学生，纷纷南逃，鲁有一个做官的伯父，也南下。我没有办法，也没有钱，就在本地参加抗日工作。”换个人，或许不会如此老实。或许会把自己当初不走的原因说得十分高尚。即便不说是能走不走，也没有必要说自己是不得不留。在《唐官屯》^⑰中，孙犁写道：

虽然我在文章中，常常写到抗日战争和解放战争，实际上我并没有真正打过仗。我是一名文士，不是一名战士。我背过各式各样的小手枪，甚至背过盒子炮，但那都是装饰性的，为了好看。我没有放过一次枪，所以带上这种玩意儿，连自卫防身都说不上，有时还招祸。有一次离开队伍，一个人骑自行车走路，就因为腰里有一把撸子，差一点没被身后的歹人暗算。

所以说，我参加过战争，只是在战争的环境里，生活和工作过。或者说在战争的外围，战争的后方，转悠了那么十多年。

往自己脸上贴金，是一种人之常情。但晚年孙犁却总是剥下自己脸上的金纸、揩去自己脸上的金粉。许许多多从战争中走过来的人都写过回忆性的文章，但像这样的“写法”，我没有见过第二人。还值得一提的，是《关于小说〈蒿儿梁〉的通信》^⑱中的这样一番话：“你们信上说‘养伤’，是不对的，应该说是‘养病’，因为我并非一个荷枪实弹的战士，并非在与敌人交火时，光荣负伤。有必要说明一下，以正视听。”原来，抗战期间，孙犁在山西省繁峙县一个叫蒿儿梁的山村养过病，后来以此为题材写了小说《蒿儿梁》。1982年8月，繁峙县县志编委会致信孙犁，请

求回答在蒿儿梁“养伤”期间的有关问题，孙犁在复信中，则特意强调是“养病”而非“养伤”——要做到孙犁这样的坦诚是不容易的。这样的坦诚中，有一种精神在闪光。这样的坦诚，是一种稀有的为文之道，也是一种稀有的为人之道。

这样的坦诚也是一面镜子，照见了许多人为文为人的浮而不实、哗众取宠，照见了许多人为文为人的虚伪、虚荣。孙犁的幽默，也就自在其中。

审美洁癖与人道主义

孙犁写过不少以抗战为背景的“战争小说”。这些小说无疑也属于所谓军事文学的范畴。孙犁的这类小说，也是在写打、写杀。打与杀的直接后果，是流血。血，是同类小说中常见的东西；血腥，是中国的这类小说中常有的气味。但读孙犁的这些写打写杀的小说，我发现这样一种现象：孙犁在写打、写杀时，极少写血；敌人的血几乎从未在孙犁笔下流淌过；有几处写到过“我方”人员的血，但也是轻描淡写。甚至在那种血必然要出现的场合，孙犁也不惜违背真实地回避它。

《荷花淀》^②是孙犁的名篇。这篇小说中写了对日军的水上伏击。敌人的大船被手榴弹炸沉，水面上有硝烟气、火药味，战士们也从水中捞出了枪支、子弹、面粉、大米、饼干等战利品，但水面上就是不见一丝一点血污。如果说《荷花淀》中，血，还在可写可不写之间，那孙犁的另一名篇《芦花荡》^③，则是血必然要出现而硬是不让其出现了。小说这样写那个老人用莲蓬把一群戏水的鬼子引诱到布有利钩的水中：

一个鬼子尖叫一声，就蹲到水里去。他被什么东西狠狠咬了一口，是一只锋利的钩子穿透了他的大腿。别的鬼子吃惊地往四下里一散，每个人的腿肚子也就挂上了钩。他们挣扎着，想摆脱那毒蛇一样的钩子。那替女孩子报仇的钩子却全找到腿上来，有的两个，有的三个。鬼子们痛得鬼叫，可是再也不敢动弹了。

老头子把船一撑来到他们的身边，举起篙来砸着鬼子们的脑袋，像敲打顽固的老玉米一样。

他狠狠地敲打，向着苇塘望了一眼。在那里，鲜嫩的芦花，一片展开的紫色的丝绒，正在迎风飘散。

在那苇塘的边缘，芦花下面，有一个女孩子，她用密密的苇叶遮掩着身子，看着这场英雄的行为。

小说就这样结束了。在这个过程中，血是必然要出现却又被刻意隐藏了的。锋利的钩子穿透大腿，必然有血的流淌；一群鬼子每个人都被两三只利钩刺中，水面必然血红一片。换个人来写，这血是不能不写的。当孙犁写这番话时，脑中也不可能不出现血污。但孙犁就是把这血省略了。接下来，当老头子用撑船的竹篙狠砸鬼子们的脑袋时，也必然有鲜血和脑浆的飞溅，但孙犁也同样“视而不见”，仿佛老

头子对之狠砸的，不是人的脑袋而是山上的石头。还可举小说《杀楼》^④中的描写为例。《杀楼》中，便衣队混进鬼子的炮楼后，便开始杀：“一句话没了，只见提鸡的那个青年，不知道从什么地方抽出一把明亮亮、冷森森的宰猪刀来，左手揪住金田的衣领，右手一按一抹，金田的半个脖子已经下来。那青年一面轻轻把金田放倒，回头一看，只见他的三个伙伴也已经把四个鬼子杀倒在地，简直没有一点声音……”用杀猪刀把鬼子的半个脖子一刀割开，那人血还不像猪血一样喷涌；巴掌大的炮楼里，五个鬼子同时被杀，那还不血流成池。但孙犁却不让我们闻见丝毫血腥，仿佛便衣队杀的是几个木偶人。

屡写用冷兵器杀敌却从不让血流淌，这意味着孙犁有着一一种美学意义的“恐血症”，或者说，有着一一种“审美洁癖”。与那种嗜血的“战争文学”相反，孙犁认为血是可怕的东西，而敌人的血，则更是肮脏的。孙犁不能让敌人的血，弄脏他的稿纸；不能让敌人的血，玷污他的作品。这种“审美洁癖”，首先意味着对残暴的抗拒。在消灭侵略者时，当然可以使用一切有效的手段。实际上，《芦花荡》、《杀楼》，写的都是惨酷的杀戮。但孙犁却尽量淡化这种惨酷。《芦花荡》中的一些细节，其实是颇耐人寻味的。把鬼子的脑袋比作老玉米，这比喻无论如何都不能说很贴切。孙犁是比喻高手。他作品中的比喻，每每精彩得令人眼睛一亮。但把日本鬼子的脑袋比作老玉米，则实在有些匪夷所思。玉米乃暖老温贫之物，只让人感到亲切，它的金黄圆润甚至也让人感到美丽。无论在何种意义上，老玉米与鬼子的脑袋，都没有丝毫可比性。但比喻高手孙犁却硬是把二者联系起来。这原因何在呢？我以为，孙犁写到这里时，觉得过于惨酷了。或许有意，或许无意，他要用一种可爱的东西来冲淡一下这种惨酷，来否定一下这种惨酷，于是，金黄圆润、暖老温贫的老玉米就被选中。这还不够。紧接着，孙犁又写老头子在狠砸鬼子脑袋的过程中，“向着苇塘望了一眼”。这“一眼”其实“望”得很不真实。一个老人，手持一杆竹篙，狠砸着一群年轻鬼子的脑袋，目的，当然是要把鬼子都砸死。虽然鬼子的大腿都被水中利钩钩住而不敢动弹，这过程也同样是很紧张的，紧张得不可能有闲心东张西望。但孙犁为什么要违背常理地让老人向苇塘望一眼呢？这无非就是要让他看见（更准确的说法，应该是让读者看见）那鲜嫩的芦花如紫色的丝绒一般在迎风飘散。孙犁写如此惨酷的杀戮，却没有让读者看见血污，只让读者看见了金黄圆润的老玉米和鲜嫩而紫色的芦花。他用利钩和竹篙写出了杀戮的惨酷，又用玉米和芦花冲淡了这种惨酷。这不能与鲁迅所憎恶的那种“瞒和骗”相提并论。除了血以外，孙犁并没有隐瞒什么。他充分写出了惨酷，只不过没有渲染和赞美这种惨酷。孙犁显然认为，即便惨酷和残暴是必要的，也不意味着是值得渲染和赞美的。

应该把这种“恐血症”和“审美洁癖”理解为孙犁式

的人道主义的表现。在政治哲学领域,有所谓“积极自由”与“消极自由”之分。如果人道主义也可分为“积极”与“消极”两种,则不妨把孙犁式的人道主义称为“消极人道主义”。“积极人道主义”,指正面张扬人道主义精神、对种种反人道的现象做出明确的批判。“消极人道主义”,则虽不正面张扬人道主义,虽不明确批判反人道的行为,但却决不以任何理由歌颂残暴,并且总是对残暴避之惟恐不及。“消极自由”并不是一个否定性的概念。“消极人道主义”也不应该是一个贬义词。在历史的某些时刻,能够在现实行为和文学创作中,坚守一种“消极人道主义”,就很不容易了。在孙犁创作的第一阶段,这种“消极人道主义”就很难能可贵。

孙犁几次提及在土改中对地主的所谓“一打一拉”。在《〈善闾室纪年〉摘抄》(1913—1949)^①中,孙犁写道:“当进行(土改)试点时,一日下午,我在村外树林散步,忽见贫农团用骡子拖拉地主,急避开。上级指示,对地主阶级,‘一打一拉’,意谓政策之灵活性。不知何人,竟作如此解释。”在“芸斋小说”《石榴》^②中,也写道:

土改试点一开始,就从平汉路西面,传来一些极左的做法。在这个村庄,我第一次见到了对地主的打拉。打,是在会场上,用秫秸棍棒,围着地主斗争,也只是很少的几个积极分子。拉,是我一次在村边柳林散步时,偶尔碰到的。

正当夏季,地主穿着棉袄棉裤,躺卧在地下,被一匹大骡子拉着。骡子没有拉过这种东西,它很惊慌,一个青年农民,狠狠地控制着它,农民也很紧张,脸都涨青了。后面跟着几个贫雇农,幸亏没有人敲锣打鼓。

面对这种情形,孙犁是“赶紧躲开,回到房东那里”。土改中的这种残暴,对于孙犁来说,是惨不忍睹的。孙犁的小说《村歌》^③,也写了土改。孙犁既没有写对地主的“一打一拉”式的残暴,也没有把地主写得十恶不赦。《村歌》中,地主最大的恶行,是当自己的土地被瓜分后,想最后收一季地里快成熟的庄稼。《风云初记》中的地主田大瞎子,是主要反面人物之一。但田大瞎子最凶残的行为,是在与长工老温争吵时踢了老温一脚。后来,当他的儿子田耀武带兵回乡吊打老温时,田大瞎子还坚决制止。《铁木前传》中,对小满儿的体贴、同情,也是孙犁式的人道主义精神的体现。耐人寻味的,还有《风云初记》中,对俗儿结局的处理。俗儿最终当了汉奸,引来特务炸开了大堤,致使大水成灾。俗儿被抓住后,愤怒的群众决定把她扔进河中淹死,连她的亲生父亲也认为她死有应得。几个青年人已经把她扔进水中。但是,当她被水流冲到岸边后,老

常阻止了群众再次把她扔进水中:“老常是属于那样一类人,他惯于相信那些好人好事,在他的思想感情里,人的善良崇高的品质能够毫无限制地发挥到极致。他记下了古往今来他能够听到的、给人类增加光辉并给了人类真实广阔的生活信心的典范。这些典范事迹完全占据了他的头脑,以致使他对坏人,即使是坏到这样程度的人,也往往从宽恕的地方去想。他不大相信,世界上会有这样的坏人坏事。等到事实证明真的有了,他又暗暗难过,难过世界上为什么竟会有这样的人!”尽管俗儿死有余辜,但老常还是不忍其被活活淹死。与其说是小说人物老常宅心仁厚,毋宁说是作者孙犁心有不忍。这样一种人道主义精神,在同时期的同类作品中,不说是绝无仅有,也是极为罕见的。

对于孙犁的意义,研究者们已经有过不少论述。我这篇文章,只是想指出一些尚未引起足够注意的方面。当然,是在我的阅读范围内,尚未见有人充分注意。

①汪曾祺:《自报家门》,见《蒲桥集》,作家出版社1989年3月版。

②孙犁:《〈善闾室纪年〉摘抄(1913—1949)》,收入《孙犁全集》第8卷。《孙犁全集》,人民文学出版社2004年7月版。

③④孙犁:《文艺学习》,见《孙犁全集》第3卷,第150页,第170页

⑤孙犁:《再谈通俗文学》,见《孙犁全集》第8卷,第151页。

⑥孙犁:《文集自序》,见《孙犁全集》第10卷,第466页。

⑦艾青:《诗的散文美》,见《诗论》,人民文学出版社1980年8月版。

⑧⑨⑩⑪见《孙犁全集》第1卷。

⑫⑬⑭见《孙犁全集》第5卷。

⑮见《孙犁全集》第11卷。

⑯见《孙犁全集》第6卷,

⑰⑱⑲⑳见《孙犁全集》第7卷。

㉑㉒㉓㉔㉕㉖见《孙犁全集》第8卷。

㉗㉘见《孙犁全集》第2卷。

㉙见《孙犁全集》第4卷。

㉚见《孙犁全集》第7卷。

㉛㉜见《孙犁全集》第9卷。

[作者单位:南京大学
中国现代文学研究中心]

责任编辑:董之林