

■ 现当代文学

诗意地栖居

——论乡村家园想象中的客居者“回家”之旅

叶 君

(武汉大学 文学院, 湖北 武汉 430072)

[作者简介] 叶 君(1971-)男,湖北浠水人,武汉大学文学院中文系博士后,主要从事中国当代文学研究。

[摘 要] 人生如寄是自古以来中国文人面对当下种种不堪而生出的苍凉感叹,喻指主体的一种精神客居状态。在某种意义上,这种状态规约着张炜、莫言、萧红、张承志等现当代作家的乡村想象。其小说叙事形态共同体现出一种精神客居者“回家”的意向。基于言说主体自身的差异,其笔下大致呈现出三种回归精神家园的路径,那便是回到大地、回到童年、回到心灵。

[关键词] 精神家园;大地;童年;心灵

[中图分类号] I206.7 [文献标识码] A [文章编号] 1672-7320(2005)03-0416-06

荷尔德林诗中的“返乡”,在海德格尔看来“就是返回到本源近旁”^[1](第 24 页)。在海氏的诗学里,“本源”是“家园”的代名词。于是,返乡在他看来,便是对精神家园的返回。而“人诗意地栖居在这片大地上”是荷氏对人在本己的家园安居的感性表达。海德格尔认为:“‘诗意地栖居’意思是说:置身于诸神的当前之中,并且受到物之本质切近的震颤。”^[1](第 46 页)“人生如寄”,是自古以来中国文人面对当下种种不堪而生出的苍凉感叹。精神客居者只有返回家园,才能获得一种诗意栖居的“在家感”;才能感受到与本质切近的愉悦以及灵魂的安妥。对于每一个言说者而言,他们“回家”的路径并不相同,本文着重探讨现当代小说中所呈现出的三种回归精神家园的路径,那便是:回到大地、回到童年、回到心灵。

一、回到大地

荷尔德林追问:“在一个贫乏的时代,诗人何为?”在海德格尔看来,“诗人的天职是返乡,惟通过返乡,故乡才作为达乎本源的切近国度而得到准备”^[1](第 34 页)。离乡者精神客居的宿命,并不能阻遏作家(广义的诗人)精神返乡的冲动和相关的尽情言说。《我的田园》、《柏慧》、《家族》、《怀念与追忆》、《如花似玉的田野》等,是几部带有互文性甚至内容重复的长篇小说。作者张炜通过它们绵延不绝地诉说着一个“逃离—回家”的故事。而那片诗意洋溢的“葡萄园”,早已在絮絮不绝的叙述中,抽象为一片栖息灵魂的家园。《柏慧》的章节结构清晰昭示着“我”的心路历程。始于葡萄园而归于葡萄园,象征精神“回家”之旅的终结。作家那无可遏抑的回家诉求和灵魂在乡村家园想象中重获栖居的喜悦,催生出激情的议论和说教。我认为,包括大受好评的《柏慧》在内,张炜这批急于表达以乡村田园作为家园理想的文本,是其对于“回家”无法理清头绪的言说。情感把握的失控造成叙事文体的偏移;叙述冗长、累赘而芜杂,甚至让人有不堪卒读之感。从另一侧面也体现出他急于言说精神返乡,即担当“诗人天职”

的峻切愿望。而在《九月寓言》里,被喻为“大地守夜人”的张炜,对此进行了一种富于寓言品格的表达。家园也由此前的乡村田园进而想象为更具形而上意味的大地。小说和“代后记”《融入野地》之间同样存在互文性参照,后者把“大地—家园”关系阐释得更为透彻。对大地“地母”般的虔诚崇拜,以及对“大地—家园”哲学意蕴的感悟和诗意彰显,使《九月寓言》具有一种较为独特的魅力。它与荷氏返乡诗歌和海氏相关哲学阐释的切近,当代几乎罕有其匹。如果说“《我的田园》系列”还只是表达出个体对家园的返回的话;那么《九月寓言》则叙述了一次群体性的家园返回。小说中一种普泛而混沌的叙述方式,企图表达出人之共通的处境和欲求。

“田园”、“大地”、“野地”、“土地”等等,在张炜的言说里是具有相同内涵的范畴。“大地”一词具有多层意蕴,其形而下层面实指人类赖以生存的土地,指涉着一个实体空间;而形而上层面则喻指人以及自然万物的灵性本源。出于崇拜,人们往往把它想象成赋予人们安宁与富足的“地母”,指涉着一个虚在的精神空间即“家园”。海氏认为:“诗并不高翔在大地之上以便逃避它、在它上面盘旋。诗是那最初把人带到大地、使他属此大地并因此而把他带入栖居的东西。”^[2](第195-196页)因而,言说是诗人达于本源、回到大地的中介和方式。荷氏在返乡途中深情呼唤着“年岁天使”和“家园天使”。而家园所给予人们的那种“在家”感的空间“乃由完好无损的大地所赠予。大地为民众设置了他们的历史空间,大地朗照着‘家园’。如此这般朗照着的大地,乃是第一个‘家园’天使”^[1](第45页)。在张炜的言说中,大地已经由“家园天使”进而成了家园本身。他认为人只有回到土地本源,才能获得“一个简单、真实和落定”^[3](第67页)。他进而视土地为人们挽救自身的凭借:“我们都将依赖她:面临着的一片永远神秘又永远陌生的土地。”^[4](第50页)他甚至认为一个艺术家的深度便来自对土地之于人的意义的体认。《九月寓言》里,一群流浪者来到一片海边野地忽然有了停留意识。他们叫喊着“停吧、停吧”,于是“艇鲛”便成为这群外乡人共有的名字。停止流浪,他们享受着归于大地的安宁与喜悦,开始一种诗意的生息。

除了大地给予人们一块安居的地理空间外,“年岁”则是“为我们称之为季节的时间设置空间”。“在明朗者的交替变化中,‘年岁’的季节赠予人以片刻之时,那是人在‘家园’的历史性居留所分得的片刻之时。”^[1](第45页)张炜把“回家”的年岁选在“九月”。这是一个被作者充分空间化了的时间,其言说旨归在于呈现被这一时间所“朗照”的大地。而大地显然也是被“九月化”之后,带有时间意味的空间。大地的召唤便是在时间和空间的共享之下生成。“九月”无疑是大地之母最为富有而尽情滋养居“家”者的季节。收获的喜悦弥漫整个乡村家园,人们享受着大地之母的慷慨赠予而感知大地生民的亲切。九月那寒热适宜的温和天气也显示出大地之母的温柔,为栖居者生成于感激之上的纵情狂欢提供便利。它是诗意生成的酵素。“大地”和“九月”除了给“艇鲛”们带来“家园”和“年岁”外,它们的结合则给这群异乡人带来了年成。地瓜是大地“年成天使”,也是作者继“大地”和“九月”之后投注无限关注热情的又一对象。“艇鲛”们对它的丰富情感,在于通过这种粗糙的吃物能够“拜领大地沉默的馈赠,体悟到栖居于大地之上的无限乐趣”^[5](第221页)。

然而,大地并非“完好无损”。正如荷氏看到“日夜挥舞着巨臂的不可测的工场”已经进入家乡并“不断送发礼品”一样,“艇鲛”们的小村同样受到矿区不断蚕食的威胁,地面在破损、地底被掏空。因而,小村人“在家”感的获得更多在夜晚。夜不仅促成“人与万物无距离的亲近”^[5](第217页),更掩饰了大地破损的景象,消解被威胁的焦虑。于是“大地”、“九月”、“夜晚”构成一个诗意的栖居空间,受到美好年成滋养的人们在其中呈现出一种别样的生存图景:

谁知道夜幕后边藏下了这么多欢乐?一伙儿男男女女夜夜跑上街头,窜到野地里。他们打架、在土沫里滚动,钻到庄稼深处唱歌,汗湿的头发贴在脑门上。这样闹到午夜,有时干脆迎着鸡鸣回家。夜晚是年轻人自己的,黑影里滋生多少趣事……咚咚奔跑的脚步把滴水成冰的天气磨得滚烫,黑漆漆的夜色里掺了蜜糖。跑啊跑啊,庄稼娃儿舍得下金银财宝,舍不得一个个长夜哩。

夜晚与大地的结合更催促了人们融入的渴望:“踏不透的夜色,藏下一切的夜色,恨不得将自己融入其中。”而一旦走进夜色,对于大地的赞叹却化为了无可言说的言说:“昏沉沉的大地啊,铅一样沉的大

地啊,像吃了长睡不醒药一样的大地啊!”

“居家”的诗意无处不在,正如“艇鲛”们的爱恨情仇同样诗意洋溢。他们的生存一如大地般本色。海氏认为诗意栖居状态的劳绩“绝不是劳绩,而是一种捐赠”^[1](第 46 页)。因而,生存的苦难在一种诗意空间中也消释。小说里不厌其烦地叙述着小村人在漫漫冬夜进行集体忆苦的情形。那实际上是小村盛大的节日庆典,“是集体性的人与大地的默默对话”^[5](第 211 页)。忆苦能手对苦难的即兴杜撰和生拉硬扯,事实上在戏谑和狂欢中达到对苦难的消解。小村的消亡无法逃避,昔日生机勃勃的家园变成了一片荒野。“艇鲛”们的后代回来寻找小村遗址时,追问“没爹没娘的孩儿啊,我往哪里走”。而对往昔的缅怀与追忆,则是寻根者对自我追问的安慰,在想象中享受一次精神“回家”。

二、回到童年

返回家园的另一向度是时间。童年世界的纯净、真实与无忧,往往是成人所共同向往的生存境界。理想化的童年世界,在某种意义上也具有海德格尔所谓“澄明之境”的品质,被赋予了一种哲学意蕴,成为人们在时间向度上指称“家园”的代名词。“回到童年”的极端形态是回到子宫、回到原初。母亲的子宫有如“大地”自然,是孕育生命的初始家园。以“回到童年”来言说精神家园之返,是一些现当代作家不约而同地采用的一种言说方式。20 世纪 40 年代的《呼兰河传》、80 年代的《红高粱家族》以及 90 年代的《原始风景》等,在我看来都是言说者以“回到童年”达于回归家园的童年叙事。而贾平凹在《土门》里,则让失去家园的现代人梅梅最后在想象中直接回到母亲的子宫。

孟悦认为《红高粱家族》的出现与《狂人日记》和《班主任》一样,“带给我们的是一种震惊,一种完全不同的震惊”:“我们不是怵怵于伤痕——灵魂深处致命的、不可测及的创洞,而是震动于生命的辉煌——高密东北乡人任情豪放的壮丽生活图景,烫灼着我们这些习惯了黑暗和创伤的眼睛。”^[6](第 73 页)在某种意义上,这部小说是莫言为摆脱乡村荒野的沉沦而进行的自我心灵救赎;是荒野弃儿所努力寻得的一种精神归属;是灵魂回家的一次寓言式书写。这一切都得力于一种乡村想象:想象中的童年、高粱地还有战争。莫言的狡黠处体现在对待战争的态度上。其笔下的抗日战争无法纳入通常的民族—国家语境。也即是说,那场对日寇正规军的伏击战是莫言个人意识形态动机的一种彰显。他把自己所认定的理想人格置于一种严酷的情境之中,着力凸现其诗意。

莫言的高明处则体现在对待时间的态度和处理策略上。他以天马行空般的笔触和凡高式的色彩肆意渲染出的那片高粱地,张扬着激情、血性与生命强力。而这一切都是作者写作时所处的时间终端所缺失的。对此,他感到无限怅惘。于是,由时间终端向过去回溯对他来说便具有非同一般的意义。他想找回在时间向度上的“别处”以逃避时间终端的“此处”。因而,小说不仅以“一九三九年古历八月初九”这样醒豁的过去时间坐标作为叙事的开始,而且以“我”、“我父亲”、“我奶奶”、“我爷爷”这种独特的人称,来担当“那时”、“他们”的故事的讲述。叙述人称中所包含的血缘关系和所存在的辈份时差,构成小说特有的叙事时态。这种刻意的策略昭示作者力图让“那时”的“他们”与“当下”的“我们”形成一种参照。也即是“我爷爷”、“我奶奶”与“我”这不肖孙子的参照,而中间还夹杂着“我父亲”。孟悦从小说中“我父亲”的墓碑无字和“我”在父亲坟头产生的撒尿冲动,精辟地解读出对于“我”来说“父”的缺席。这无疑莫言个人甚至这一代人的童年遭际和历史处境的隐喻。即在某种意义上,他们被普遍认定为“无父的一代”,而“我爷爷”却是想象中的代偿,作者进而把他认作理想的“父亲”。

在我看来,《红高粱家族》中童年视角的深层意义还在于它不仅是一种呈现方式,同时也是一种召唤方式。童年的“我”所感知到的“我爷爷”、“我奶奶”们的生存,其实是人类童年状态生存图景的寓言化:他们蔑视法度、蔑视礼教、蔑视死亡;敢爱敢恨、坦坦荡荡。这些无不显示出人性没有被污染的真实、单纯,只有生死豪情没有焦虑、委琐。高密东北乡纯种高粱与他们融为一体,火红的颜色象征刚烈的血性;笔挺的高干象征健旺的生命强力。“爷爷”、“奶奶”们那时同样诗意地栖居于故乡那片高粱地里。“莫言无疑把土匪的生活方式连同他的匪气提升到一种理想的存在方式的高度来加以赞美。这些象征

秩序的自我放逐者……就是作家莫言在其家族寻根史上找到的想象乌托邦。”^[7]（第120页）因而，童年的故乡成为“我”所神往和渴望返回的精神家园。然而，“逃离家乡十年”，“机智的上流社会传染给我虚情假意”；我的肉体也“被肮脏的都市生活臭水浸泡得每个毛孔都散发着扑鼻恶臭”，而“我的眼睛里的确有聪明伶俐的家兔气”。带着“种的退化”的恐慌，“我”回到故乡。但所见却是一片令“我”痛恨而失望的杂种高粱。至此，那个诗意化的时间和空间都不存在了。因而，从小说结尾返观开头，对爷爷、奶奶抗日故事的叙述，是成年的“我”返乡后在失望之际对童年再度想象性的返回，是在“无父”的历史情境中对理想父亲的寻找。他以这次想象性的“回家”填补一种精神的空白，从而也完成了自己的成年礼，实现对自身的救赎。于是便有了题叙中关于故事写作的个人动机，那到不如说是对这一成年礼的文字描述：

谨以此书召唤那些游荡在我的故乡无边无际的通红的高粱地里的英魂和冤魂。我是你们的不肖子孙，我愿扒出我的被酱油腌透了的心，切碎，放在三个碗里，摆在高粱地里。伏惟尚飨！尚飨！

近年有论者指出，《呼兰河传》“是萧红以女性话语重操乡音寻找回家之路的隐喻方式，是背井离乡颠沛流离的作者对故乡清唱的一首‘回家’之歌”^[8]（第61页）。而萧红同样也以“回到童年”完成“回家”之旅。小说自第三章开始便由全知叙事变为儿童视角下的第一人称限制叙事。艾晓明从叙述的语调、句式和遣词造句的特点等方面，断定“她是一个女童叙事者”^[9]（第33页）。女童更敏感于“温暖”和“爱”的感知，以及对后花园各种动植物进行童话般的观察：

黄瓜愿意开一个谎花，就开一个谎花，愿意结一个黄瓜，就结一个黄瓜。若都不愿意，就是一个黄瓜也不结，一朵花也不开，也没有人问它。

基于女童不谙世事的感知，周围的一切无不洋溢着一种轻松、欢快而温馨的诗意。这与小说中成年世界的阴冷、愚昧和焦虑、紧张形成了鲜明对照。后花园是一处如此温暖的所在，除了自由自在的花朵之外，还有女童眼中年迈的祖父。如果说“我爷爷”之于“我”是一种精神人格的代偿的话；那么“我的祖父”之于“我”却是一种情感的代偿，具体说是爱的代偿。童年的“我”、年迈而慈祥的祖父，还有被赋予了情感的花草，构成了一个诗意空间。那便是“我”寻得的充满爱与温暖的家园。处于生命当下，对时间彼端的记忆和想象，是为了满足叙述者对于炮火连天身心倦怠的“此处”的逃避。小说里不断出现音节、意象、情绪的反复，有如诗歌里的复沓，传达出萧红对家园的无限向往、留恋和对精神“回家”之旅的怔怔痴迷。

小说“尾声”是对整个心灵“回家”之旅的再次重温，而突出的还是“我的祖父”和后花园：

呼兰河这小城里边，以前住着我的祖父，现在埋着我的祖父。

我生的时候，祖父已经六十多岁了，我长到四五岁，祖父就快七十了。我还没有长到二十岁，祖父就七八十岁了。祖父一过了八十，祖父就死了……

那园里的蝴蝶，蚂蚱，蜻蜓，也许还是年年仍旧，也许现在完全荒凉了。

无尽的复沓是对“回家”不忍终结的终结，同时，从另一侧面也透露出现实情景中家园已不可返的无奈。而置于每节回忆开端的“我家是荒凉的”这句话像音乐里的主题句，正如有论者所认为的那样，“它对萧红那深切的体会——女子无乡——女子无乡可返、无家可归的体会，作出了最决绝的注释”^[9]（第34页）。然而，萧红在理性上对自己无家可归的处境的清醒认识，并不能阻遏她对家园的想象。她以回到后花园里的童年，来最终达到对家园的回归。

三、回到心灵

“回家”的终极向度是回到心灵，它是对个体存在意义的终极领悟。在“回到大地”和“回到童年”里，言说主体把精神家园构筑于一个想象的空间定点和时间坐标之上。而“回到心灵”显然是对前两种家园回归方式的超越和完成。它意味着精神家园的建构，已经不需要时间和空间想象来支撑，一无依傍

地构筑于个体自身的心灵之中。一旦回到心灵,将是对所有一切的弃绝,包括想象和言说。因而,回到心灵的言说,某种意义上是主体利用言说的最后宣告,也是回归精神家园的终极引领。毫无疑问,这种引领指向的是一种无比虔诚的信仰,它为人类的回家之旅划上一个完满的句号。由写作走向信仰、由言说到“不说之说”的沉默,以此检视中国当代作家,我们会自然联想到张承志和他的《心灵史》。

《心灵史》是张承志关于回民题材文学创作的终结,也是作者孤独精神长旅的终结。至此,他由“找家”到“回家”;由“在路上”到“在家里”。这部作品对于张承志所担当的如此特殊的参照性,似乎也自然决定了它的独特品格。作者在对哲合忍耶教派发展历史的深情追溯中,融入了自身对于教义的哲学阐释、对历史的独特理解、对于个人的愤怒、仰慕、虔诚的激情表达。在我看来,《心灵史》的写作之于作者的意义在于,它是引领张承志精神回家并使其“安居”的“最后”言说。

《心灵史》的写作动机源自这样两个层面:其一,皈依哲合忍耶的张承志内心存有强烈的要代多斯达尼(教众)立言的冲动,想写出一部属于教派的经典;其二,张承志要以此作为“回家”的中介,来言说自己“居然闯入了一个牺牲者集团”之后,所感受到的“彻骨的震惊”。他说,“长久以来,我匹马单枪闯过了一阵又一阵。但是我渐渐感到了一种奇特的感情,一种战士或男子汉的渴望皈依、渴望被征服、渴望巨大的收容的感情。”“震惊”在某种意义上是对这种“渴望”的满足。书中借助教派发展历史的叙述,极为鲜明地传达着个体自身的心灵体验。他在言说对象的同时言说自己,包括对同时代文人团体毫无遮掩的针砭和鄙夷,显示对“他们”的拒绝。历史叙述和个人表达构成《心灵史》的两个基本层面。一部标示为“史”的著作里,“我”却无处不在便是这一特征的显著标识。前者包含着处理史料的学者方式以及描述细节的文学想象;后者则更多呈现出个体对于历史、对于当下的各种情绪反应,诸如蕴涵于议论中的愤怒甚至诅咒和裹挟于抒情中的赞叹和伤感等等。然而,哲合忍耶毕竟是少数人的信仰。浓烈的异质文化色彩,往往局限着别一文化情境中的人们对其精神的理解和价值取向的体认。《心灵史》对于阅读者的冲击,更多源于张承志对自身的表达。在这种意义上,它应该是张承志个人的心灵史。而引领他皈依宗教返回心灵家园的,是哲合忍耶教派所彰显出的“贫困之美”和“牺牲之美”。

宗教在本质上都是对苦难的一种想象性救助和超脱。《心灵史》开篇所呈现出的“回民的黄土高原”几乎是人类无法生存的绝境。干裂的大地、极其微薄的收成以及糟糕得无法想象的卫生条件,让生存成为人们对自然的一种负气般的抗争。极端的饥饿有时几乎消泯了种种属人的情感和理性。但是,苦焦的大地却也能生成人与人之间那种纯美、悲怆得令人难以承受的情感,如沙沟兄弟的故事。它的后半部分令“我”“听不下去了”,“我愤怒已极,决不听也不问一句了”。“我”的“愤怒”显然是对故事所体现出的悲怆之美的无法承受。它促成了“我”写作《心灵史》的决心。因为写作的需要,5年间张承志一次次进入西海固的探访和寻求,面对极目所见的极度贫瘠和对苦难的倾听,让他拥有了涌动于内心深处的“举意”,那便是“证明一个古老的真理,它确实需要无数遍地证明:穷人是美丽的人”^[10](第38页)。作为“穷人的宗教”,哲合忍耶的出现似乎是上天对这片焦渴大地的恩赐,有如甘霖的滋润。宗教造就了那一片特殊的风土,赋予一片前定中的信仰空间。在张承志看来,“宗教是他们的。那里是宗教的家乡”。而对于一种富于感知的心灵,对象无疑也是对共鸣者的一种深刻召唤。张承志进而检讨自己的文学:“我的文学的家乡也在这里么?”事实上他以自己的行为本身已然表达了自我追问。言说无意中担当了他返回“文学的家乡”的中介。在《心灵史》里,张承志反复表达着这样的理念:“正确的方法存在于研究对象拥有的方式中。”这表明对于一种信仰的感知,只有躬身投入到信仰中去才能达于表达。

如果说感受“贫困之美”还只是张承志对信仰之域的初始体验的话;那么是“牺牲之美”最终导引张承志完成其“回到心灵”之旅。哲合忍耶是一个不断追求牺牲的团体,牺牲成了一种美。书中所记述的七代教门的历史,是一部“辈辈举红旗”不惜殒命护教的历史。张承志在坚信自己“已经成为了一名哲合忍耶的新战士”之后,才对这种美感有了深度体验。认为它“是对病态的科学和艺术的挑战”。而对教派历史的追述便是对这种“牺牲之美”的追怀。在这一过程中,张承志不觉改变了叙述的身分和立场。在叙述“他们”的流血故事的时候,不断表达着“我们”的情感。同时,他也无法遏抑自己的诅咒,表达对历史记载、对庸众的拒绝,从而成为不合时宜的英雄。历史典籍掩盖了血腥的真实,而后世史家对

英雄动机的揣测则让他感到,以这样的学术来讨生计有如咀嚼英雄粪便。而最好的办法便是他一再强调的融入到对象中去。他无法抗拒哲合忍耶那生成于牺牲之上的魅惑。如果说张承志脱离学者行列,源于他对普遍首肯的学术方法的根本性怀疑甚至不屑的话;那么他对作家队伍的脱离,则源于这种“牺牲之美”的无以言说和无须言说——体验不需要诉说而沉默是最好的表达。因而,对于张承志而言,找到文学的故乡便是结束自己的文学。连他自己也吃惊“我居然就用这样一部书,猛地终止了自己”。《心灵史》的写作初衷也由开篇时的代教众立言,至于终篇时方袒呈了它的本真动机:“我写它仅仅为了自己。我甚至不奢望多斯达尼的肯定。我写它连同我全部的文字,都仅仅因为我前定的宿命,以及我要拯救自己的渴望。”因而,这具有“最后”意味的言说,实际成为张承志抗拒“此处”而对于灵魂的救赎,让灵魂“回家”并在那种迥异于常态的美感中获得栖居的诗意。

[参 考 文 献]

- [1] [德]海德格尔. 荷尔德林诗的阐释 [M]. 北京:商务印书馆, 2002.
- [2] [德]海德格尔. 海德格尔诗学文集 [M]. 武汉:华中师范大学出版社, 1992.
- [3] 张 炜. 融入野地 [J]. 上海文学, 1993 (1).
- [4] 张 炜. 纯美的注视 [M]. 上海:上海远东出版社, 1996.
- [5] 郇元宝. 拯救大地 [M]. 上海:学林出版社, 1994.
- [6] 孟 悦. 荒野弃儿的归属——重读《红高粱家族》[J]. 当代作家评论, 1990 (3).
- [7] 李 军. “家”的寓言——当代文艺的身份与性别 [M]. 北京:作家出版社, 1996.
- [8] 王金城. 主题形态:精神归返与灵魂挽唱——《呼兰河传》新论 [J]. 北方论丛, 2003 (1).
- [9] 艾晓明. 戏剧性讽刺——论萧红小说文体的独特素质 [J]. 中国现代文学研究丛刊, 2002 (3).
- [10] 张承志. 张承志随笔·荒芜英雄路 [M]. 北京:知识出版社, 1994.

(责任编辑 何坤翁)

Staying in Poetic Atmosphere

YE Jun

(School of Chinese Language & Literature, Wuhan University, Wuhan 430072, Hubei, China)

Biography: YE Jun (1971-), male, Postdoctoral researcher, School of Chinese Language & Literature, Wuhan University, majoring in modern Chinese literature.

Abstract: Chinese intellectuals always sigh over their living in the other place, which to show their desolate impression to the gray circumstances. It is a symbol of the spiritual state, which refers to live in the other place. To some extent, this kind of phenomenon decided the imagination to the villages by the writers, such as Zhang Wei, Mo Yan, Xiao Hong and Zhang Chengzhi. In the narratives of their novels shows the same trend which hang for going home. In their writings there existed three roads of go home spiritually: to go back to the earth, to go back to the childhood and to go back to the heart.

Key words: spiritual home; earth; childhood; heart