

乡土文学传统的当代变迁

——“农村题材”转向“新乡土文学”之后

孟繁华

“乡土文学”、“农村题材”、“新乡土文学”，是三个有同源关系的概念，但它们在文学观念、内在结构、人物塑造等方面是非常不同的，这些不同或差异性在文学史中并没有得到说明或处理。本文涉及的主要问题是：为什么“农村题材”转向“新乡土文学”之后，在接续现代“乡土文学”剖析、批判国民性传统的时候，并没有超越启蒙主义文学？“国民性”也是被建构起来的，“新乡土文学”虽然终结了“农村题材”意识形态的功利要求，与乡土中国缓慢地建立起了联系，但对今天我们理解的文学来说是不够的。现代启蒙主义文学反复陈述建立的民族性格同样需要超越和重建，今天的文学也有义务提供高于现实的高贵和诗意。我们虽然充分经历了西方20世纪文学，特别是现代主义、后现代主义文学的洗礼，但对西方18、19世纪文学的学习还没有完成。

现代白话小说诞生之后，如果在题材范畴内谈论的话，最成功或者成就最大的，应该是乡土文学或后来被称作“农村题材”的文学。但是在现、当代文学的历史叙述中，乡土文学是如何转向“农村题材”的，“农村题材”怎样或为什么又重新转向了“新乡土文学”，并没有得到说明。这相互关联的三个概念虽然有同源关系，但它们的内涵是非常不同的。“乡土文学”是指反映中国乡村社会面貌或社会性质的文学；“农村题材”是表达意识形态诉求的文学；“新乡土文学”是对“农村题材”的颠覆和对“乡土文学”的接续。这三种文学无论在观念上还是在具体的创作方法上，都存在着极大的差别。对现代文学中乡土文学的看法虽然并不一致^①，但以鲁迅为代表的众多作家作品的存在是文学史实。受鲁迅影响的那些青年作家，写的也是“几乎无事的悲剧”^②，也与“阿Q”有血缘关系，也有“哀其不幸”、“怒其不争”的意识^③，既有田园牧歌的描述，更有对国民性的揭示、剖析和改造的诉求。

1942年毛泽东发表了《在延安文艺座谈会上的讲话》之后，延安的文学家们经历了一次走向民间的思想文化洗礼。这场运动之后，“五四”以来形成的知识分子话语方式实现了向民间话语的“转译”过程。随着马可等的歌剧《白毛女》、李季的长诗《王贵与李香香》以及新秧歌剧

《兄妹开荒》、《夫妻识字》等陆续面世，特别是赵树理的《小二黑结婚》、孙犁的《荷花淀》的发表，一种崭新的中国农民形象出现了：他们是英姿勃发、活泼朗健的二黑哥和水生嫂，他们告别了阿Q、祥林嫂、华老栓的时代，当然也告别了愚昧、麻木、混沌未开的性格，而成为有鲜明阶级意识和深明大义的新型农民。丁玲的《太阳照在桑干河上》和周立波的《暴风骤雨》，奠定了“农村题材”创作的基本模型：总体性的目标、史诗的追求、两个阶级的对立、农民英雄的塑造，等等。1949年之后相继出版的《创业史》、《山乡巨变》、《三里湾》、《风雷》、《艳阳天》、《金光大道》等，就是这样的作品。

1978年以后，执政党和广大农民发现，在那条朝向“总体性目标”的道路上并没有找到他们希望找到的东西，中国广大农村不仅依然破败，农民依然穷困，而且在精神领域同样没有发生革命性的变化。20世纪70、80年代之交，我们在周克芹的《许茂和他的女儿们》、古华的《爬满青藤的木屋》等作品中看到的情景是：贫困无助的老许茂依然是华老栓或祥林嫂式的愁肠百结，盘青青依然生活在精神的不毛之地，作为知识分子的李幸福，面对盘青青的不幸同当年的萧涧秋一样束手无策，王木通的愚昧、无知和自以为是，比阿Q们有过之无不及。正是从这个年代起，“农村题材”所遵循的创作观念和方法逐渐淡出，“新乡土文学”开始与当代中国乡村生活缓慢地建立起了联系，同时也接续了现代乡土文学的传统。

一、权力欲望与深层文化结构

民粹主义在中国的流行，一方面创造了文学史上从未有过的中国农民形象，这些崭新的形象为中国共产党建立一个独立的现代民族国家、实现全民族动员起到了重要的作用；另一方面，深受民粹主义思想影响下的文学创作，也改写了“五四”“改造国民性”文学发展的方向。二黑哥等人物最终发展到了高大泉和样板戏，使这条文学道路走向了终点。如前所述，80年代“农村题材”向新乡土文学转向之后，民粹主义思想潮流也随之退场。

王跃文的中篇小说《也算爱情》^④中的女工作队队长吴丹心，是一个有重要研究价值的文学形象。在欲望受到普遍压抑的时代，吴丹心以她的权力获得了性的满足，在人的本能欲望不具有合法性的时代，吴丹心释放欲望的要求可以不作道德化的批判。但值得注意的是，当她怀疑自己的性伙伴李解放同一农村姑娘有关系时，她妒火中烧。小说中有这样一段话：

“今后反正不准你同那女的在一起。看她长得狐眉狐眼的。”

“我不会和她怎么样的。我不可能找一个农民做老婆呀？”李解放说。

吴丹心说：“你对农民怎么这么没有感情？”

李解放莫名其妙，说：“我弄不懂你的意思了。你是要我同她有感情，还是不同她有感情？”

吴丹心说：“两码事，同她是一码事，同农民是一码事。”

这段对话不仅揭示了吴丹心作为有一定权力的女人的占有欲，同时也从一个侧面解释了作为工作队队长的吴丹心对具体农民的理解。在吴丹心看来，农村女青年腊梅只是个“性”的争夺者，她只是一个具体的与“性”有关的女人，而“农民”这个词只是个具有政治意义的抽象符号。吴丹心要抽象地占有“农民”，但具体地又否定了它：“农民”这个符号是可以没有具体所指的。是权力改写了对“农民”的理解和看法。

毕飞宇的名篇《玉米》中的大队书记王连方,在大王庄能够为所欲为地对待女性,与这些女人对权力的恐惧有关系,但这只是问题的一个方面。另一个重要的方面是大王庄普遍的道德观念。王连方自然不受道德观念的制约,这与大王庄民间社会的道德水准和麻木不仁是密切相关的。自尊自爱的普遍缺失是这个民间社会的集体无意识。小学教师高素琴是玉米在大王庄最“佩服”的一个人,她能够解四则混合运算,能说普通话。但她接到玉米让她收转的彭国梁信的时候,她几近是在捉弄玉米:“‘玉米,你怎么这么沉得住气?’玉米一听这话心都快跳出嗓子眼了。玉米故意装着没有听懂,咽了一口说:‘沉什么气?’高老师微笑着从水里提起衣裳,直起身子,甩了甩手,把大拇指和食指伸进口袋里,捏住一样东西,慢慢拽出来。是一封信。玉米的脸吓得脱去了颜色。高老师说:‘我们家小三子不懂事,都拆开了——我可是一个字都没敢看。’”她不仅慢慢地观察玉米,享受拥有信件的快感,而且她已经事先看了彭国梁的信。虽然是一个小学教师,一个文化的传播者,但她的阴暗心理和窥视欲望与后来的其他村民没有区别。

玉米对尊严的维护,一开始就危机四伏:当她为了维护母亲的尊严——当然母亲已无尊严可言,她甚至还和那些同丈夫上床的女人有说有笑。这也是母亲耻辱下场的条件之一。玉米抱着小八子站在一些人家门口示威和警告的时候,那些人家的女人不敢发作,一是理屈,一是惧怕王连方的权力。一旦王连方失去权力,玉米的处境就可以想象。这时,玉米虽然仍在顽强抵抗,但已逐渐转为“以守为攻”了。她让母亲坚持嗑瓜子,不能因父亲缘故而显出颓势,因妹妹的事情,她要送鸡蛋甚至将猪赶进学校,表面是挽回事态,实际也是一种示威,给彭国梁回信时,玉米面对信笺的话是:“国梁,你要提干”,觉得太露骨才婉转地说:“好好听首长的话,要求进步”。当一切都尘埃落定之后,玉米终于退到了她曾反抗的起点——对权力的屈从。

民间社会长久浸泡在权力的威慑之中,他们对权力恐惧的同时也膨胀了对权力的渴望和占有,这是自危意识另一种极端化的表达。于是,无论任何人,一旦拥有了权力就会从相反的方向去使用它。毕飞宇曾说“描绘人物就是与人相处”^⑤。这话是对的,任何人都不是抽象的人,都是具体的人,这个具体的人是在各种社会关系中被“塑造”出来的。这就是福柯所说的“规训”的力量。玉米试图用行动来反抗大王庄的民间社会并维护自己的尊严,最终还是失败了。她的反抗一开始就是依托于权力展开的,没有父亲的书记地位,没有人会把玉米当回事。当这个依托塌陷之后玉米自身难保,尊严在那个时代是件多么奢侈的事情!因此玉米的终点必然是起点,这也是她自己身上的“鬼”。

权力在乡村中国至今仍是最高价值,人们先是敬畏、惧怕,然后是攫取。获第七届“茅盾文学奖”的周大新的《湖光山色》,讲述的是改革大潮中发生在一个被称为“楚王庄”里的故事。主人公暖暖是一个“公主”式的乡村姑娘,她几乎是楚王庄所有男性青年的共同梦想。村主任詹石蹬的弟弟詹石梯甚至自认为暖暖非他莫属。但暖暖却以决绝的方式嫁给了贫穷的青年旷开田,并因此与横行乡里的村主任詹石蹬结下仇怨。从此,这个见过世面性格倔强心气甚高的女性,开始了她漫长艰辛的人生道路。但这不是一部兴致盎然虚构当代乡村爱恨情仇的小说,不是一个偏远乡村走向温饱的致富史,也不是简单的扬善惩恶因果报应的通俗故事,在这个结构严密充满悲情和暖意的小小说中,周大新以他对中国乡村生活的独特理解,既书写了乡村表层生活的巨大变迁,同时也发现了乡村中国深层结构的坚固和蜕变的艰难。因此,这是一个平民作家对中原乡村如归故里般的一次亲近和拥抱,是一个理想主义者对乡村变革发自内心的渴望和期待,是一个有识见的作家洞穿历史后对今天诗意的祈祷和愿望。

主人公暖暖无疑是一个理想化的人物,也是我们在理想主义作家中经常看到的大地圣母

般的人物。她美丽善良、多情重义，朴素而智慧、自尊并心存高远。楚王庄的文化传统养育了这个正面而理想的女性。暖暖给人印象最为深刻的，不是她决然地嫁给旷开田，不是她靠商业的敏感为家庭带来最初的物质积累，不是她像秋菊一样坚忍地为开田上告打官司，也不是她像当年毅然嫁给开田一样又毅然和开田离婚，而是她为了解救开田委曲求全被村主任詹石蹬侮辱之后，虽然心怀仇恨，但当詹石蹬不久人世之际，仍能以德报怨，以仁爱之心替代往日冤仇，甚至为詹石蹬送去了医治的费用。这一笔确实使暖暖深明大义的形象如圣母般地光焰万丈。如果仅仅是这样，那么，周大新还只是停留在民粹主义的立场上。

《湖光山色》对人性复杂性、可能性的表达是对詹石蹬和旷开田的塑造。詹石蹬在任村主任期间，是一个典型的横行乡里的恶霸。在楚王庄“他想办的事没有办不成的”，他“想睡的女人，没有睡不成的”。他城府极深，几乎把权力用到了无以复加的地步。他对暖暖的迫害让人看到了人性全部的恶。他不仅在因农药事件拘留旷开田、查封楚地居等行为中体验到了权力带给他的快感，而且还利用权力两次占有了暖暖的身体。在楚王庄他有恃无恐，他惟一惧怕的就是失去权力。只有在“民选”的时候，他才会向“选民”们表示一下“谦恭”。詹石蹬的作为使暖暖们也意识到，楚王庄要过上好日子，自己要过上安稳生活，必须把詹石蹬选下去。暖暖拉选票的方式在一个民主社会也未必是合法的，但在乡村，中国暖暖的做法却有合理性。詹石蹬被村民选下去之后，再也没有气焰可言。但他为报复暖暖，还是将他与暖暖发生关系的事情以歪曲的方式告诉了后来楚王庄的“王”——旷开田。这是暖暖婚姻破裂的开始，詹石蹬内心深处的阴暗由此可见。但是，当他绝症在身不久人世的时候，暖暖不计恩怨情仇，不仅看望了詹石蹬而且送去了用作治疗的费用。詹石蹬尽管已经丧失了语言能力，但还是让人抬着他去看望了伤后的暖暖，并带去了一包红枣。这个细节如果以恩怨情仇的方式来看，可能不那么动人，但对于詹石蹬来说却在末日来临的时候发生了人性的转变。作家通过詹石蹬不仅揭示了人性的复杂性和恶的一面，而且他坚信人性终有善的一面。当然，詹石蹬变化的更重要意义，是对暖暖善和爱的衬托。

作为一部书写乡村中国的小说，作家所追寻、探讨的历史和现实深度，更体现在旷开田这个人物上。这是一个乡村中国典型的青年农民形象。他曾是一个普通的、小农经济时代目光短浅、心无大志的农民，也是一个遇事无主张、很容易满足的农民。就在他一文不名的时候，暖暖以超出楚王庄所有人想象的方式嫁给了他。他是在暖暖的温暖、启发甚至是教导下成长起来的。暖暖不仅是他的妻子、恩人，同时也是他成长的导师。当他是楚王庄普通农民的时候，他对暖暖几乎没有任何疑义言听计从，并且发自内心地爱着暖暖。他不是那种阴险、狡诈的坏人。但是，当暖暖联合村民将他选上村主任之后，他逐渐发生了变化。他曾和暖暖玩笑地说：“将来我就是楚王庄的‘王’”。这不经意的玩笑却被后来的历史所证实。他不仅专横跋扈为所欲为，不仅与各种女人发生性关系，同时也不再把暖暖放在心上。对经营方式的分歧，对暖暖与詹石蹬发生关系的怨恨等，终于导致了两人婚姻的破裂。

有趣的是，楚王庄两千三百多年前曾是楚国的领地，为了抵御秦国的入侵，楚国臣民修筑了楚长城，但当年的楚文王熊贲却是一个飞扬跋扈骄奢淫逸的君主。两千多年之后，暖暖在楚王庄用湖光山色引进资金创建了“赏心苑”，为了吸引游客，又命名了“离别棚”并上演以楚国为题材的大型节目“离别”，演出人员达八十人之多，可见规模和气势。当初让刚被选上村主任旷开田饰演楚文王熊贲，旷开田还推辞，但演出几次之后，旷开田不仅乐此不疲甚至无比受用。这时的旷开田已经下意识地将自己作为楚王庄的“王”了。他不仅溢于言表而且在行为方式上也情不自禁地有了“王”者之气。他对企业的管理、对妻子的情感、对民众的态度以及对情

欲的放纵等等,都不加掩饰并愈演愈烈,最终也到了飞扬跋扈横行乡里的地步,与詹石蹬没有什么区别。从楚文王熊贲到詹石蹬和旷开田,中国乡村的统治意识几乎没有发生本质性的变化。詹石蹬和旷开田虽然是民众选举出来的村主任,但在缺乏民主和法制的乡村社会,民选也只能流于一种形式而难以实现真正的民主。在这样的环境里面,无论是谁,都会被塑造成詹石蹬或旷开田这样的“王者”。

二、“暴力美学”与“暴力性格”

暴力美学不仅仅是“阶级斗争”的产物,它更是民族审美趣味的深层记忆。以“仇恨——暴力”来结构的叙事动力学,古已有之。在明清小说中,特别是《三国演义》、《金瓶梅》、《水浒传》、《西游记》等作品中,暴力场景是随处可见的。“农村题材”小说推动情节发展的主要动力,就是暴力美学。如果没有“革命的暴力”消灭“反革命的暴力”,小说的内在驱动力问题是不能解决的。暴力趣味是民族性格深层结构的一部分,因此也是国民性的一部分。值得注意的是,当“农村题材”转向“新乡土文学”之后,作家在生活中仍然无意识地发现了暴力性格的延续。

摩罗发表过一部名为《六道悲伤》^⑥的长篇小说。这是一部充满了苦难意识的小说,是一部充满了血腥暴力而又仇恨和反对血腥暴力的小说,是不用启蒙话语书写的具有启蒙意义的小说,是具有强烈的悲剧意识而又无力救赎的悲悯文字,是一个非宗教信仰者书写的具有宗教情怀的小说,因此,也是一个知识者有着切肤之痛吁求反省乃至忏悔的小说。对摩罗而言,这是一次对自己的超越,对我们而言,则是一次魂灵震撼后的惊呆或木然。阅读这样的文字,犹如利刃划过皮肉。

如果从命名看,它很像一部宗教小说,佛陀曾有“六道悲伤”说,但走进小说,我们发现它却是一个具有人间情怀的作家借佛陀之语表达的“伤六道之悲”。小说里有各色人等,“逃亡”的知识者、轿夫出身的村书记、普通的乡村女性、“变节”的书生以及芸芸众生和各种屠杀者。作品以知识分子张钟鸣逃亡故里为主线,以平行的叙述视角描述了在特殊年代张家湾的人与事。张钟鸣是小说的主角。这个出身于乡村的知识分子重回故里并非衣锦还乡,自身难保的他也不是开启民众的启蒙角色。在北京运动不断并即将牵连他的时候,他选择了张家湾,希望能够在此渡过难关。但是,张家湾并不是他想象的世外桃源或可以避风的平静的港湾。风起云涌的运动已经席卷全国,张家湾当然不能幸免。于是张钟鸣便目睹亲历了那一切。

有趣的是,张钟鸣是小说的主角,却不是张家湾的主角。张家湾的主角是轿夫出身的书记章世松。轿夫在当地的风俗中是社会地位最为卑贱的角色,是革命为他带来了新的命运和身份,在张家湾他是最为显赫的人物,是君临一切的暴君和主宰者。但是,当他丧妻之后,他试图娶一个有拖累的寡妇而不成,他内心的卑微被重新唤起,民间传统和习俗并没有因为革命而成为过去。于是,他的卑微幻化为更深重的仇恨和残暴。当然,小说的诉求并不只是描写章世松这一符号化的人物,而是深入地揭示产生章世松的文化土壤。在小说中,给我们留下印象最深的是红土地的血腥和屠杀。开篇传说中的故事似乎是一个隐喻,鲜血浸透了张家湾的每一寸土地,任何一寸土地都可以挖出一个血坑。遭涂炭的包括人在内的生灵,似乎阴魂不散,积淤于大地。而现实生活中,屠杀并没有终止。我们看到,小说中宰杀牛、猪、狗、蛤蟆及打虎等场景比比皆是。张孔秀是个“职业杀手”,他杀猪是一种职业,他只对屠杀有快意和满足,除此之外,他对这个世界没有别的热情和兴趣。这反映了一种文化心理。而其他杀手杀狗、杀牛、杀蛤蟆的场景有过之而无不及,他们剥皮、破膛,乐此不疲。小说逼真的场面描写,让人不

寒而栗。这些场景成为张家湾的一种文化,它深深地浸透了这片土地,也哺育了章世松残酷暴戾的文化性格。作者的这种铺排,一方面揭示了章世松文化性格的基础,一方面也揭示了这种文化性格即冷硬与荒寒普遍存在的可怕。因此,摩罗表面上描写了暴力和血腥的场景,但他非欣赏的叙述视角又表明了他的反暴力和血腥的立场,他对被屠杀对象的同情以及人格化的理解,则以非宗教的方式表达了他的悲悯和无奈。

暴力倾向和暴力的意识形态化,是现当代文学创作的一个重要特征。由于20世纪独特的历史处境和激进主义思想潮流的影响,暴力在主流文学中也得到了不同程度的宣谕。一个人只要被命名为“敌人”,对其诉诸任何暴力甚至肉体消灭都是合理的。这种暴力倾向也培育了对暴力的欣赏趣味。章世松不是一个个别现象,但摩罗通过这个人物令人恐惧地揭示出了民族性格的另一面。表面上看,章世松是一个乡村霸主,他对政治一无所知。但通过他和几个女性的关系,我们可以发现,统治就是支配和占有。章世松统治了张家湾,但由于他卑微的出身和生理缺陷,他难以支配占有两个女人:一个是有拖累的寡妇,一个是丧夫的许红兰。他以为自己是村书记,完全可以实现对异性的掌控。但他失败了。这个挫折构成了章世松挥之不去的内在焦虑。他对现实的掌控事实上只是意识形态的而不是本质性的。但是,他的焦虑却在意识形态层面更加变本加厉。

2008年是知青下乡四十周年,也是自《伤痕》发表以来“新时期”知青文学的三十周年。应该说,知青文学是三十年来最重要的文学现象之一。其间虽多有变化,但到王小波的《黄金时代》之后似在逐渐消歇。知青生活是重要的文学资源,它不可能被穷尽,但究竟如何理解或表达那段生活,似乎遇到了一个难以逾越的门槛,要翻越它不是一件容易的事情。这时我们读到了王松自2005年以来发表的一系列知青题材的小说,特别是中篇小说。

王松的这些小说,超越了知青文学经历的几个潮流:倾诉苦难、附会悲壮、民众崇拜、政治批判等。在王松的小说中,“文革”或知青下乡只是小说的整体背景,他主要描述的是知青在乡下的生活状态和心理状态,是一种具有“原生态”意味的知青生活。当知青在乡下度过了短暂的、虚幻的理想主义阶段之后,精神与生存的双重贫困,使知青迅速放弃了脆弱的理想主义,精神上陷入了极度危机之中,与贫下中农的师生关系也迅速变成对峙关系。民粹主义的想象在现实中坍塌,乡民的质朴、友善、诚恳也伴随着狡诈、自私以及几乎失控的欲望“压迫”。因此,与乡民在心智上的“较量”,就不止是年轻人的恶作剧,同时也潜隐着一种恶意的报复或无意识的叛逆成分。《双驴记》是人与驴的斗争,黑六和黑七两头驴因为“出身”于地主家庭,与当时的“黑五类”排在一个序列,虽然是驴,却遭到知青马杰残酷的虐待。马杰有一副好鞭技,他专门抽打驴最脆弱的隐秘处,结果黑六丧失了生育能力,一个气宇轩昂的种驴生生被马杰阉割了,当黑六的头颅被马杰割下的时候,恰被黑七看到了整个过程。于是黑七便不断地报复马杰,马杰虽然也不择手段地整治黑七,最后却险些与黑七在烈火中同归于尽。在《双驴记》中,人与牲畜都在施加暴力。《葵花引》中的小椿,用蜂蜜涂抹在母牛的鼻子上,母牛为躲避蜜蜂走进池塘,当只剩鼻孔在水面呼吸时,小椿用精准的弹弓打在牛鼻子上,致使母牛溺水而亡。知青们对待牲畜的残酷态度,在《哭麦》中得到了诠释。黄毛被知青们藏起来之后,恶作剧地将一张狼皮粘在了羊的身上,然后给它吃田鼠。这个披着狼皮的羊懵懵懂懂改变了习性,温顺为攻击所替代,食草改为食肉。村民骚动人人自危。知青人性的改变过程,与羊的性情变化就构成了一种隐喻关系。因此,王松的知青小说在本质上还是关于“国民性”的寓言。

知青生活的记忆至今没有消失。在《我们的故事》里,女知青伊冰蓉下乡就遭遇了队长的纠缠,队长不能得逞便带人“捉奸”,不堪羞辱的伊冰蓉像母亲为阻挡她下乡喝了敌敌畏一样,

也喝下了同样的液体命亡乡下。在《葵花引》中,大队何书记与治保主任魏土改一致怀疑是知青大椿强奸了母牛,致使母牛下体流血不止,然后组织村民大会批判大椿导致大椿自杀身亡。这些惨痛的经历并没有随着时间的流逝被知青淡忘,曾经下乡如今已经成为外国公司董事长的路秋矢,这个当年的小椿,人到中年仍然有“弹弓情结”,他重返下过乡的地方就是为了寻仇,他肆无忌惮地射杀家禽,恶意地报复仇家的女儿。因此,对暴力的热衷,不仅是普通人的心理性格,即便是受过教育的“知识青年”,因宣泄仇怨也可以诉诸暴力。

三、冷漠、孤独和无助的延续

当年萧红在《生死场》中曾写到生病卧床的月英向村人控诉,她的丈夫舍不得她用一床棉絮垫背,于是搬了一堆砖头放在她的床上,无论她如何痛苦,男人置若罔闻,“宛如一个人和一个鬼安放在一起,彼此不相关联”。巴金《寒夜》中女主人公曾树生从心里发出的声音是:“夜,的确太冷了!”在现代文学叙述中,无论是知识分子还是普通百姓,人物内心的冷漠、孤独和无助,是一个普遍的现象,魏连受死后挂在嘴角的那丝冷笑,孔乙己的孤独、祥林嫂的绝望等,这些内心的痛苦是人与人“彼此不相关联”的冷漠造成的。冷漠成了国民性的一部分。这部分国民性的被改写,是革命文学出现之后,也就是想象的二黑哥、大春哥、“当红军的哥哥”等出现之后。但是,疾风暴雨式的革命文学过去之后,当作家重新放眼乡村中国的时候,我们发现,冷漠、孤独和无助的痛苦并没有消失。

刘震云从《我叫刘跃进》开始,试图寻找小说讲述的新路径,这个路径不是西方的,当然也不完全是传统的,它应该是本土的和现代的。他从传统小说那里找到了叙事的“外壳”,在市井百姓、引车卖浆者流那里,在寻常人家的日常生活中,找到了小说叙事的另一个源泉。多年来,当代小说创作一直在向西方小说学习,从现代派文学开始,加缪、卡夫卡、马尔克斯、罗伯-格里耶、博尔赫斯、卡尔维诺等,是中国当代作家的导师或楷模。这种学习当然很重要,特别是在过去的时代,中国文学一直在试图证明自己,这种证明是在缩小与发达国家文学差距的努力中实现的。许多年过去之后,这种努力确实开拓了中国作家的视野,深化了作家对文学的理解,特别是在文学观念和表现技法方面,我们拥有了空前的文学知识资本,但是,就在我们要兑现期待的时候,另一种焦虑,或者称为“文化身份”的焦虑也不期而至扑面而来。于是,重返传统,重新在本土传统文学和文化中寻找资源的努力悄然展开。刘震云是其中最自觉的作家之一。《我叫刘跃进》的人物、场景和流淌在小说中的气息与它的“民间性”一目了然。无论是城乡交界处“鸭棚”里的流民,还是住在别墅里的成功人士,除了各种利益关系,他们几乎是没有关联的,那个意外拿到了U盘的刘跃进,被不同的人追查,只有不停地亡命天涯。

2009年出版的《一句顶一万句》,结构上仍然是一个“行走”路线,不同的是,刘跃进是被迫逃亡,杨百顺则是主动出走。出走的原因是老婆的背叛,是为了寻找一个能够“说得着”的人。小说的核心部分,是对现代人内心秘密的揭示,这个内心秘密,就是关于孤独、隐痛、不安、焦虑、无处诉说的秘密,就是人与人的“说话”意味着什么的秘密。亚里士多德发现,伴随着城邦制度的建立,在人类共同体的所有必要活动中,只有两种活动被看成是政治性的,就是行动和言语,人们是在行动和言语中度过一生的。就像荷马笔下的阿基琉斯,是一个干了一番伟业、说了一些伟辞的人。在城邦之外的奴隶和野蛮人,并非被剥夺了说话能力,而是被剥夺了一种生活方式。因此,城邦公民最关心的就是相互交谈。现代之后,交谈意味着亲近、认同、承认的努力,在这个意义上,说话就成了生活的政治。在《一句顶一万句》中,说话是小说的核心内容。

这个我们每天实践、亲历和不断延续的最平常的行为，被刘震云演绎成惊心动魄的将近百年的难解之谜。“百年”是一个时间概念，大多是国家民族或是家族叙事的历史依托，但在刘震云这里，只是一个关于人的内心秘密的历史延宕，只是一个关于人和人说话的体认。对“说话”如此历尽百年地坚韧追寻，在小说史上还没有第二人。无论是杨百顺出走延津寻女，还是牛爱国奔赴延津，都与“说话”有关。“说话”的意味在日常生活中是如此的不可穷尽：在老裴和老曾那里，“话”的意义是“过不过心”；在吴香香那里，养女巧玲与吴摩西是“说得着”，与自己是“说不上”，在巧玲也就是后来的曹青娥那里，与丈夫牛书道“两人说不到一块儿去”，白天做各自的事，晚上“说话”就是吵架；曹青娥欣赏的拖拉机手侯宝山会说话，不是话多嘴不停，而是不与你抢话，有话让你先说；曹青娥与儿子牛爱国“说得着”，但牛爱国只是听，却从不和母亲说“心里事”；牛爱国和庞丽娜虽是夫妻，但同床异梦，因此牛爱国再多的“好话”，庞丽娜一听“就恶心”，牛爱国不离婚，怕的是离开庞丽娜“连话和说也没有了”。夫妻之间的关系，除了生理需要、传宗接代之外，“说话”就是最重要的形式。但吴摩西和老婆吴香香没有话，老婆说话就是骂吴摩西。吴摩西发现老婆吴香香和自己的朋友老高私通，按照古典小说比如《水浒传》的模式，只能处理成一个仇怨关系，是“辱妻之恨”。武大发现妻子潘金莲与西门大官人私通之后，回到家里捉奸又力所不及，只能被诉诸暴力，被西门大官人一脚踢在心窝卧床不起，最后被毒药害死。但刘震云处理吴摩西的时候，不是纠缠在市井风月上不放，而是迅速回到了吴摩西的内心：他要离开这个伤心之地，但去那里呢？吴摩西既没有可去的地方，也没有指引他的人，一个人内心的无助和孤独在这里被刘震云写到了极致：人的一生可以有许多朋友，但真正为难和需要帮助的时候，你会突然发现，可以投奔的人竟然了无踪影。这一发现不仅表达了刘震云洞察世事的锐利和深刻，同时也表达了他对人生悲凉或内心冷漠的认识。

小说的下半部“回延津记”的主角，是吴摩西养女曹青娥的儿子牛爱国。牛爱国在情感上的遭遇与吴摩西没有本质差别。他也是为找一个能“说上话”的人返回延津。一出一进就是一个近百年的轮回，但牛爱国能够找到吗？我们不知道。我们知道的是，这些人物不知道存在主义，也不知道哈贝马斯的交往理论，但“话”的意味在这些人物中是不能穷尽的。小说中的普通人是中国的边缘或底层的群体，在葛兰西的意义上他们是“属下”，在斯皮瓦克的意义上他们是“贱民”，他们是“沉默的大多数”，是没有话语权力的阶层。他们在日常生活中的言说被排除在历史叙事之外，是刘震云发现了这个群体“说话”的历史和隐含其间的伦理、智慧、品性等，最根本的是，说话就是他们的日子，他们最终要寻找的还是那个能说上话的人。小说也正是因为有了这些韵味，也就是理论上的萨特、哈贝马斯、米德、查尔斯·泰勒等对人的“存在”、“交往”、“有意义的他者”和“承认的政治”的论述，普通人的“说话”才博大精深深不可测，也正是因为刘震云发现了这一切，这部讲述市井百姓的小说才超越了明清白话小说而具有了现代意义。

范小青的《赤脚医生万泉和》叙述的故事，从“文革”到改革开放历经几十年。万泉和生活在“文革”和改革开放两个不同的时期。这两个时期对中国的政治生活来说是两个时代。但时代的大变化、大动荡、大事件等，都退居到背景的地位。我们只是在乡村行政单位建制、万泉和的身份、批斗会现场和一些流行的政治术语中，知道小说发生在“文革”背景下。但进入故事后我们发现，后窑村的日常生活并没有发生根本性的变化，传统的风俗风情仍在延续并支配着后窑人的生活方式。那些鲜活生动的乡村人物也没有因为是“文革”期间就改变了性情和面目。我们在好逸恶劳的“新娘子”万里梅、风情万种轻佻风骚的刘立、简单泼辣又工于心计的柳二月、心有怨恨又无从宣泄的裴大粉子等乡村女性那里，真切地感受了乡村中国前现代周而

复始的日常生活图景。进入改革开放时期,这些人物的性格或关系也没有改变。

赤脚医生万泉和就是在这样的文化环境中被哺育和滋养成长的。他天生木讷、敦厚、诚恳,但他的无奈、无辜、失败和悲剧,都给人一种彻骨的悲凉。《赤脚医生万泉和》是对乡土中国孕育的人性、人心以及为人处事方式的遥远想象与凭吊。那是原本的乡土中国社会,是前现代或欠发达时代中国乡村的风俗画。万泉和是一个普通的小人物,他是一个“医生”,他要医治的是生病的乡里。医生和被救治者本来是拯救和被拯救的关系,但在小说中,万泉和始终是力不从心勉为其难。他不断地受到打击、嘲讽、欺骗甚至陷害。而那些,就是以前被称为“民众”、“大众”、“群众”的人。这样的民众,我们在批判国民性的小说中经常遇到。但在怀乡的小说或其他文体中还不曾遇到。乡土中国人心复杂性的变化是意味深长的。启蒙话语受挫之后,救治者优越的启蒙地位在万泉和这里不复存在。书中万泉和居住的平面图显示,万泉和的房子越来越小,生存空间越来越狭窄,直至倾家荡产。一个乡村“知识分子”就这样在精神和物质生活中濒于破产的边缘。他的两难甚至自身难保的处境都预示了乡土中国超稳定文化结构的存在,同时也表达了社会历史变迁给乡土中国带来的异质性因素。

“新乡土文学”对国民性的揭示与剖析,使我们有机会在文学中重新了解和认识国民性,以及改造国民性道路之漫长。但是,国民性也是被建构或结构起来的。如果说,上述作品对国民性的揭示使它们与现实建立了真实的关系即真实地反映了生活的话,那么,反过来也可以问,这对于文学来说是不是就够了?这些在现代启蒙主义文学中反复陈述的民族性格,是否还需要不断地重复?是否还需要继续强化民族性格记忆并无限夸张和延续?启蒙主义文学是我们重要的文学遗产,继承这份遗产无可质疑。但启蒙主义文学更需要发展和超越,当下文学更需要提供高于现实的高贵的诗意、真诚的大爱、诚恳的关怀、怦然心动的感动或会心一笑的理解。于是,当我肯定“新乡土文学”蜕去了“农村题材”的僵硬和功利的单一性要求之后,我对当下中国最有声色的文学仍怀有不满。勃兰兑斯在研究欧洲19世纪文学时说:“文学史,就其最深刻的意义来说,是一种心理学,研究人的灵魂,是灵魂的历史。一个国家的文学作品,不管是小说、戏剧还是历史作品,都是许多人物的描绘,表现了种种感情和思想。感情越是高尚,思想越是崇高、清晰、广阔,人物越是杰出而又富有代表性,这个书的历史价值就越大,它也就越清楚地向我们揭示出某一特定国家在某一特定时期人们内心的真实情况。”^⑦这时我想到的是,三十年来我们对西方20世纪以来的文学思潮、现象乃至方法的学习,受惠颇多,但对西方18、19世纪文学的学习还远远没有完成。这可能是我们今后应该面对和思考的问题。

① 比如蹇先艾在《文艺报》1984年第1期上发表过一篇文章,认为上世纪20年代并没有乡土小说流派(参见严家炎《中国现代小说流派史》,人民文学出版社1995年版,第47页)。

② 鲁迅:《几乎无事的悲剧》,《鲁迅全集》第6卷,人民文学出版社1982年版,第370页。

③ 鲁迅:《摩罗诗力说》,《鲁迅全集》第1卷,人民文学出版社1982年版,第76页。

④ 参见王跃文《芦花漫天》,长江文艺出版社2006年版。

⑤ 参见毕飞宇《写作就是与人相处》,载《半岛都市报》2004年9月20日。

⑥ 载《十月》(长篇小说版)2004年10月寒露卷。

⑦ 勃兰兑斯:《十九世纪文学主流》第一分册,张道真译,人民文学出版社1980年版,第2页。

(作者单位 沈阳师范大学中国文化与文学研究所)

责任编辑 陈剑澜