

# 敘事、空間與自我意識

——論格非的《望春風》

森岡優紀

**[提要]** 《望春風》描寫了一個消逝於流轉時間中的“故鄉”。自魯迅的《故鄉》以來，“故鄉”一直是現當代文學的最重要的主題之一，“知識分子敘事人面對古老農村”也是鄉土文學最普遍的敘事模式。《望春風》完全脫離了鄉土文學常見的敘事模式。小說前半部分從“少年視角”進行敘事，逼真地再現了主人公少年時代的優美、神秘和殘酷的故鄉。“成人之我”經常作一些元虛構敘事，這不僅表達出面對故鄉消逝時的複雜心境，還模糊了事實和虛構的界線，給讀者一個更大的空間去想象和懷疑。作第三人稱焦點敘事時的“透明的敘事者”則交代了時代背景，還把“少年之我”和“成人之我”聯繫起來。小說中這三種敘事角度靈活轉換，在“故鄉”這一主題上進行了全新的突破。

**[關鍵詞]** 敘事模式 鄉土文學 知識分子敘事人 少年視角 自我

**[中圖分類號]** I206.7 **[文獻標識碼]** A **[文章編號]** 0874-1824(2018)01-0156-08

格非的長篇小說《望春風》描寫了一個消逝於流轉時間中的“故鄉”。自魯迅的《故鄉》以來，從知識分子的視點來描寫故鄉——常常是農村，一直是現當代文學的一個重要主題。魯迅的小說《故鄉》的起首部分裡有這樣一段：

我患了嚴寒，回到相隔二千餘里，別了二十餘年的故鄉去。

時候既然是深冬；漸近故鄉時，天氣又陰晦了，冷風吹進船艙中，嗚嗚的響，從蓬隙向外一望，蒼黃的天底下，遠近橫著幾個蕭索的荒村，沒有一些活氣。我的心禁不住悲涼起來了。阿！這不是我二十年來時時記得的故鄉？

我所記得的故鄉全不如此。我的故鄉好得多了。但要我記起他的美麗，說出他的佳處來，卻又沒有影像，沒有言辭了。仿佛也就如此。於是我自己解釋說：故鄉本也如此，——雖然沒有進步，也未必有如我所感的悲涼，這只是我自己心情的改變罷了，因為我這次回鄉，本沒有什麼好心緒。<sup>①</sup>

敘事者“我”是住在遠方城裡的知識分子。他剛剛回到離開二十多年的故鄉時，首先發現

的是故鄉沒有進步，也不是想像的那樣美麗。在小說的結尾，“我”離開故鄉，重返謀生的城市時，有這樣的感歎：“我想到希望，忽然害怕起來了。閩土要香爐和燭臺的時候，我還暗地裡笑他，以為他總是崇拜偶像，什麼時候都不忘卻。現在我所謂希望，不也是我自己手制的偶像麼？只是他的願望切近，我的願望茫遠罷了。”<sup>②</sup>這裡，敘事者“我”和閩土之間有很大的距離。“我”是具有現代意識的知識分子，把閩土所代表的中國的落後的農村視為社會改造的對象。小說裡敘事者時時流露出的現代意識和小說中描寫的農村的情景和傳統文化，形成或明或暗的對比。

魯迅的《故鄉》之後，鄉村一直是中國現代文學的一個重要主題。陳思和曾依據小說內容的側重點，把鄉土文學分成“啟蒙主義”和“田園浪漫主義”：“‘五四’以來的新文學史上，鄉土題材的創作成果也許是最為豐富和發達的，它集中彙集了知識分子探索與改造國民性的啟蒙主義和崇尚原始、民間和自然的田園浪漫主義這兩大創作流派。”<sup>③</sup>這樣的文學史見解當然是妥當的，不過從敘事者來考察，啟蒙主義的鄉土文學和田園浪漫主義的鄉土文學用的都是知識分子敘事者。不論是痛感鄉村的落後而強調啟蒙，還是懷念鄉村的美麗，都是知識分子面對鄉村時常有的情懷。兩者的原型都出現在《故鄉》裡了。比如，前引閩土崇拜偶像的一段，具有深切的啟蒙主義意識，而以下一段回憶則充滿田園浪漫主義情懷：“這時候，我的腦裡忽然閃出一幅神異的圖畫來：深藍的天空中掛著一輪金黃的圓月，下面是海邊的沙地，都種著一望無際的碧綠的西瓜，其間有一個十一二歲的少年，項帶銀圈，手捏一柄鋼叉，向一匹獾盡力的刺去，那獾卻將身一扭，反從他的胯下逃走了。”<sup>④</sup>所以，從敘事者來分析的話，啟蒙主義鄉土文學和田園浪漫主義鄉土文學並無本質上的差別，兩者都體現了知識分子面對農村時的現代意識，只是側重點略有不同而已。

魯迅的《故鄉》寫於1921年。到這一年底寫《阿Q正傳》時，魯迅已經不用第一人焦點敘事，而用第三人稱焦點敘事。知識分子敘事者不再作為主人公在小說中登場，而成為“透明的敘事者”。以蘊含著知識分子價值觀的“透明的敘事者”來進行第三人稱焦點敘事的手法，發展到1930年代，隨即成為現實主義小說描寫農村時的常用的敘事模式，一直持續到20世紀五、六十年代。相比之下，格非的長篇小說《望春風》完全脫離了鄉土文學常見的敘事模式。以下，我們把《望春風》放在中國近現代文學史和格非的創作過程中來具體考察。

### 一、父親之死和母親之謎：少年視角敘事

首先，簡單介紹一下這篇小說。小說總共有四章。第一章從少年時代的主人公和父親在一起時的生活開始，到父親的突然的不可理解的自殺結束。第二章從主人公在父親死後的生活開始，到1976年文化大革命結束之後在母親的安排下去南京工作結束。第三章敘述村裡各色人物的生平。第四章從主人公去看望春琴開始，到兩個人在回到故鄉在便通庵裡安頓下來結束。

在第一章裡，我們首先考察對主人公父親和母親的敘述。主人公“我”從小由父親養大，絲毫沒有關於母親的記憶，也不知到她的生死下落。最初有關母親的敘述，和一個神秘的泰州來的女人有關。有一天父親出門，“我”一個人在家裡的時候，忽然從泰州來了個中年婦女。她知道父親不在家，讓主人公帶三句話給父親：“第一句，泰州那邊來人送信；第二句，南通的徐新民被抓，事情不太好；第三句，要做最壞的打算。”<sup>⑤</sup>這個婦女為少年洗了頭，誇他長得俊秀。然後她看了看天色，說要趕緊走了，下午會有一場大雪。“我”看了看天，覺得她在說夢話。她走後，

唐文寬開玩笑地對我說：“她就是你媽媽。我認得她。如果我是你的話，現在就去追。”（第38頁）泰州女人走後，“我”跟堂哥禮平一起在磨斧山的山頂玩，這時果然突然開始下大雪。“我”和禮平轉身回家的時候，地上已經有一層積雪。回家的路上“我”一直想著那三句話。這三句話的含義及其後果，主人公長大之後當然能夠理解。但小說是從少年的角度來敘事的，對這三句話的含義沒有進行解釋。所以這三句話就成了一個謎團，帶著不祥的陰影壓在少年以及讀者心上。

雖然“我”非常迷戀母親，但沒有人詳細告訴“我”母親的情況。“我”只能從村裡有關母親的種種傳聞來揣測。《媽媽》這一節是這樣開始：

親愛的讀者朋友，我相信諸位在閱讀這本書的時候，隨著情節的逐步展開，心裡也許出現這樣一個疑團；你已經給我們講了不少的故事，各類人物也都紛紛登場，可是為什麼我們一次也沒有見你正面提到過自己的母親？這究竟是怎麼一回事啊？

當然，人人都會有一個母親。我自然也不例外。

我之所以一直小心地避免談論她，絕不是故意賣關子。我知道，作為一個作家，他能擁有的最好的品質是誠實。我應當坦率地承認，我不願意提及我的母親。個人的痛苦乃至於多年來一直壓在我心頭的羞恥感，只能算是一個很小的因素。最根本的原因在於，我確實不知道應當如何去談論她。母親沒有給我留下任何印象，而村子裡所有的人（當然也包括我的父親），在說起我母親的時候，都無一例外地閃爍其詞。各種戲謔，推諉甚至相互矛盾的說法，不僅無助於揭示事實背後的真相，相反，這些說法將那個真相層層包裹起來，越包越緊。不過，我意識到，不管事實究竟如何，我在這裡都應該儘量忠實地我所知道的情況記錄下來，呈現在各位讀者面前。（第73~74頁）

這一段敘事用的是元敘事手法，從長大成人後的角度來敘述。但接下來就立刻回到少年視角，講述少年時代村裡有關母親的傳聞。這些傳聞零零碎碎，互相矛盾。有一天，“我”向龍英打聽母親的事。龍英只是說：“你媽呀，跑了，沒了，飛了，上天了，沒影了！”“我”以為母親已經去世，非常難過。但“我”對老福奶奶提起母親，卻見她流著眼淚，罵母親狠心，拋下沒滿周歲的孩子去當官太太：“小天主，你知道你這條小命是誰給撿回來的嗎？你那個媽呀，簡直不算個人！孩子還沒斷奶，她怎能下這個狠心。那一年，你還不滿周歲，不吃不喝，小眼睛閉得緊緊的，眼看就沒氣啦！你爸爸已經去桑樹林裡替你挖了一個小坑。要不是我把你搶過來，當晚就給埋啦！我把你抱在手上，撬開牙齒，一點點地往你嘴灌米湯，灌菜汁。折騰了一個多月，算是白撿一條命。快別提你媽啦，就是做了官太太又怎麼樣？狗屎啊！我一點也不稀罕。”（第79頁）從老福奶奶的話裡，少年推測出母親還活著。村裡的梅芳總是有機會就批評母親，有一次她在會上公開說：“有些人天生就是機會主義者。幹革命是假，愛慕虛榮、投機取巧、貪圖榮華富貴是真。這些人吶，不讓出頭強出頭，臨了虛晃一槍，這不，進了城，搖身一變，呵！當起了官太太。黃鶴一去不回頭，白雲千朵空悠悠。”（第81頁）這裡的“不讓出頭強出頭”，實際上指的是母親在村民大會上反對嚴政委一事。這一段往事，在《德正的新房》一節中已經講述過了：

“我不同意！”

嚴政委仔細地打量她半天，隨後就笑了。他問她為什麼不同意，語調突然變得十分和藹。那位婦女高揚脖子，大大方方地說了趙德正不能當農會主任的幾條理由，而嚴政委則耐心地逐條加以解釋。……

最後，這個婦女看上去有點惱火，她扯著嗓子對嚴政委喊道：“照你這麼說，這個

農會主任，我也能當！”

祠堂裡又是一陣哄笑。

嚴政委也笑了起來，“我看也沒什麼不可以。”

三天後，鄉長郝建文帶著幾個鄉幹部，來村裡正式宣佈對趙德正的任命，那名婦女也同時被增補為農會副主任。（第 46 頁）

這段往事講述的是土改時，共產黨幹部嚴政委推舉村裡最窮的趙德正當農會主任，一個年輕婦女站出來反對。這位年輕婦女隨後被調到縣裡學習一年，然後成了鄉里的婦女主任。“我”聽父親講述這一段往事，卻不知道這位婦女其實就是自己的母親。敘事者的“我”既然不理解，讀者也就無從知道。所以，在第一章裡，儘管有很多關於母親的敘述，但因為小說採用的是少年視角，所以母親的消失和現狀不僅對於敘事者的少年構成一個謎團，對與讀者來說也是一個謎團。

第一章的另一個謎團是父親的自殺。有一天，父親帶著主人公去朱方鎮洗澡、拍照後，當天夜裡離開了家。幾天後，公安局的人突然來家。半個月後，父親的遺體在便通庵裡發現。父親為什麼突然上吊自殺，十二歲的“我”完全不理解。他所看到的是父親的遺體被抬回村裡的景象：“父親的遺體運回村來的那天，下著鵝毛大雪。全村的人都站在磨笄山的山頂，看著那口白木棺材，由十八個人抬著，順著便通庵前的陡峭斜坡，一點點矮下去，矮下去，到了溝底，就看不見了。只有在這個時候，只有在父親的棺木暫時消失的這個瞬間，我心裡才微微鬆快一些。我眼前除了漫天的風雪，什麼都沒有。可我知道，此刻，那口棺材正從對面的山坡上一點點升到溝壑的頂端，突然出現在磨笄山的山頂時，才會顯得更加驚心觸目。”（第 95 頁）這一場面是從少年的視角來描寫的。棺木順著山坡下到溝底時，少年看到的是棺木“一點點矮下去，矮下去”，最後從視野裡消失，簡直就像是通過一個固定的攝影鏡頭所看到的那樣。關於父親的死亡小說裡早有很多暗示。父親帶著“我”去半塘算命，“我”跟父親提起在半塘寺做夢可以看到自己的前世和未來這一傳說。父親就對“我”講了他在七八歲時第一次來到半塘時的往事：“那是一個烈日炎炎的夏天午後。他陪著奶奶，在伽藍殿的一張草席上睡了一覺，‘還真的做了一個夢’。他夢見自己坐在一條小船上，水底也倒映著一條船。岸邊覆蓋著厚厚的積雪，水裡也倒映著積雪。天上浮動著白雲，水裡也倒映著白雲。一個尼姑坐在船頭，背對著他。他一直看不見她的臉。”（第 17 頁）看了這個夢以後，父親去找人圓夢，遇到了他後來的師傅戴天遠。戴天遠在解放前夕組織了一個特務集團，父親和大師兄徐新民等都參加了。

父親講述的這個夢境暗示了他的死亡。泰州來的神秘女人帶來“南通的徐新民被抓，事情不太好”的消息那一天，“我”目送她走遠時的景象，和父親的棺木被運回村裡情景很相似：“我看見她的身影在風渠岸的大坡上一點點地變小，一會兒就看不見了。過不多久，她頭上的綠方巾，又在對面的土坡上一點點地變大，一直升到坡頂，然後向西，很快就消失在一道灰濛濛的山梁背後。”（第 37 頁）父親的遺體是在大雪中被運回村的，而泰州女人走後，也忽然下了大雪：“不大一會兒工夫，在漫天的雪幕中，便通庵已經看不見了。”（第 42 頁）父親夢中的積雪和泰州女人走後的大雪以及父親棺木運回村時的大雪形成對應，船上的尼姑和渡江船上的泰州女人也是對應的。此外，在小說的開頭部分對父親漸漸走遠的情景的描寫（第 1 頁），和父親的棺木被運回村時的情景非常相似，預示了父親的死亡。但是對少年主人公來說，母親的出走和父親的自殺是兩個謎團，他不知道答案，讀者也無從知道。小說的第一章就以父親的突然自殺結束。

第一章是從“少年視角”來敘事的。但所描寫的農村生活的場景和人物個性，卻是躍然紙上，

非常逼真。所以，這樣的敘事方式，儘管沒有象現實主義小說那樣，以寫實為目標，但結果卻是描繪出一幅逼真動人的農村圖景。

## 二、解謎：第三人稱焦點敘事

“少年視角”敘事受到文壇重視可能是在 1980 年代先鋒派小說登場之後。余華的創作起點《十八歲出門遠行》和蘇童的創作起點《桑園留念》，用的都是“少年視角”敘事。“少年視角”是從近代小說開始的，第一篇運用“少年視角”的小說是魯迅的《懷舊》。《懷舊》寫於 1911 年，通過一個九歲少年的視角來描寫辛亥革命之後農村裡的一些騷動。少年家中的塾師禿先生在聽到騷亂的消息之後，立即開始做逃難的準備。但隨後發現並沒有必要逃難時，就好像立刻忘卻了剛才的動搖。少年對禿先生的反應是這樣描寫的：“人謂遍搜蕪市，當以我禿先生為第一智者，語良不誣。先生能處任何時世，而使己身無幾微之痛，故雖自盤古開闢天地後，代有戰爭殺伐治亂興衰，而仰聖先生一家，獨不殉難而亡，亦未從賊而死，綿綿至今，猶巍然擁皋比為予頑弟子講七十而從心所欲不逾矩。”<sup>⑥</sup>這段描寫是從“少年視角”進行的第一人稱焦點敘事，但其所暗含的價值觀，卻遠遠超出了一個九歲少年所能理解的。也就是說，作者將自身的價值觀暗中滲入到“少年視角”的敘事中。相比之下，《望春風》的“少年視角”敘事則沒有包含成人的“我”的價值觀。小說的第二章，基本還是從主人公的視點來講述父親死後的生活及在村裡的種種故事。不過，和魯迅的《懷舊》不同，作者的價值觀沒有滲入到這些敘事之中，敘事角度也沒有鎖定在第一人稱焦點敘事，而是靈活轉換在各種敘事方式之間。

第二章的故事展開，實際上是以德正和春琴為中心的，有關主人公父母的謎團也是一直未解。但到了第二章的最後一節，事情突然有了轉機：主人公的母親派人到村裡來調主人公去南京工作。另外，去南京之前，向德正告別時，德正告訴主人公，他父親的死和徐新民的被抓有關。父親死亡的原因，母親出走的原因，以及這兩者的關係，則要到小說第三章才徹底明白。

第三章標題為《余聞》，章裡的每一節，比如《章珠》、《雪蘭》、《朱虎平》、《孫耀庭》、《孀子》等等，都是以一個人物的名字為標題，講述其人的生平。第三章第一節《章珠》講述主人公母親的生平。起首的一段如下：“章珠，小名珠子、珠兒。一九三零年九月生於沙洲興隆。在章家的四個姐妹之中，章珠排行第三，所以母親又叫她小三子。”（第 209 頁）這一段敘事角度和第一章明顯不同。第一章的起首是這樣的：

臘月二十九，是個晴天，刮著北風。我跟父親去半塘走差。

半塘是個位於長江邊的小漁村，不久前的一場火災，使它一時間遠近聞名。父親挎著一只褪了色的藍布包袱，沿著鳳渠岸河道邊的大路走得很快。我漸漸就有些跟不上他。

我看見他的身影升到了一個大坡的頂端，然後又一點點地矮下去，矮下去，乃至完全消失。過不多久，父親又在另一個大阪上一寸一寸地變大，變高。（第 1 頁）

這裡雖然說明是年末，但沒有說清具體是哪一年。接下來，描寫的是少年眼中的父親的背影。敘事完全是從少年視角來進行的，沒有具體時間，不作解釋。相比之下，第三章的敘事則是非常具體，非常準確，時代背景和人物關係都是一目了然。比如，有關章珠從養母家逃亡的描寫是這樣的：“章珠在彭家待了不到半年，就開始了自己的第一次逃亡。當她頂著六月的大太陽，憑著自己離家時的模糊記憶，終於抵達江北老家時，母親正在村頭的秧田裡拔草。她見到章珠，先是驚愕，繼之以笑，然後是哭，最後則是一整宿的輾轉反側的慍怒與哀歎。”（第 210 頁）

第三章的敘事和前兩章的最大的不同是講清了時代背景和因果關係。上面這一段用的是第三人稱焦點敘事，從章珠的視角進行客觀準確的描寫。這樣的第三人稱焦點敘事在現代小說中是很常見的。但是，到了這一節的中央，突然出現了這樣一句元虛構的敘事。“正如諸位已經知道的那樣，章珠就是我母親。”（第 212 頁）緊接著，話題就移到了主人公父母結婚的經過：“一九四八年冬，我祖父帶著媒人馬老大（還有我父親的一張小照）來到了南徐巷的彭家提親。一路上，馬老大不時地提醒我祖父，據她探知來的消息，那個瞎子的脾氣頗有些古怪。”（第 210 頁）這幾段的敘述，敘事者變為透明的敘事者。在講完之後，又出現一句元虛構的敘事：“好吧，我現在長話短說。”（第 214 頁）接下來寫道：“事實上，在母親離開我的二十多年裡，她一直在給我寫信。”（第 214 頁）主人公用第一人稱敘事說明母親給自己寫了七百六十多封沒有寄出的信，用引用信的方式，講述了離婚後母親的遭遇以及寫信檢舉父親的經過。母親在知道徐新民被抓後，忍受不了壓在心裡多年的秘密的沉重壓力，寫信檢舉父親，但馬上想到了那封檢舉信所帶來的必然後果：“她給部隊黨委寫了一封檢舉信，將我父親在新婚之夜向她透露的那個秘密和盤托出。檢舉信送出後，那種讓她長籲一口氣、如釋重負的感覺，只維持了不到兩個小時。一陣更為兇猛的銳痛，頃刻間刺穿了她的心臟。”（第 219 頁）在張嫂的建議下，母親托人來警告父親，希望父子遠走高飛。但父親為保全其他人，選擇了自殺。至此，主人公少年時代的兩大謎團都有了答案。

“章珠”這一節的前半部分基本上是以第三人稱焦點敘事，講述章珠的經歷。後半部分則是講述“我”在母親死亡後看了她的從未打算寄出的信，明白了事件的真相，所以基本上是用第一人稱敘事。不過，在不少段落裡，第一人稱敘事和第三人稱焦點敘事已經不能明確區分。

第三章的其他各節，敘事角度各有不同。總體來說，主人公和人物之間的空間和時間距離，決定了敘事角度。距離磚廠的空間和時間最相近的，採用第一人稱焦點敘事，如《雪蘭》、《孫耀庭》、《孫祖英》等節。距離略遠的，如《章珠》和《同彬》，採用的是第三人稱焦點敘事。距離更遠的，如《高定邦》、《趙禮平》、《梅芳》等節的敘事，則比較接近全知全能視角。但是也有更加複雜的，比如《朱虎平》這一節前半部分用第一人稱焦點敘事，講述“我”所知道的朱虎平，後半部分用的是第三人稱焦點敘事，從雪蘭的角度來講述她對朱虎平的初戀。

### 三、時空和自我：元虛構敘事

如果說魯迅的《故鄉》是知識分子從城市來到農村、又從農村返回城市的故事的話，《望春風》則是從農村來到城市、又從城市回到農村的故事。《望春風》從主人公和春琴的相遇開始，到兩人同住便通庵並結婚結束。小說的第四章，以主人公和春琴重逢並一步步搬回趙村為線索，講述整個趙村的結局。

“我”第一次見到春琴，是因為春琴的母親請父親來算命。父親形容半塘說：“到了仲春，等到村裡的桃樹、梨樹和杏樹都開了花，等到大片的楊樹、蘆葦和菖蒲都返了青，江鷗、白鶴和蒼鷺就會江邊成群結隊地飛來，密密麻麻地在竹林上空盤旋，那時半塘就是人世間最漂亮的地方。他還說了些別的。比如，坐在院子的老槐樹下喝茶，就可以看到江邊大堤上露出的尖尖帆影。再比如，半夜裡躺在床上睡覺，都能聽見江裡的搖櫓聲和時而低沉、時而高亢的船工號子。”（第 11 頁）春琴的家裡連續死了三個男人，半塘寺的和尚算命把原因放在春琴的頭上，說要是不讓春琴出嫁就保不住她弟弟的命。在主人公父親的介紹下，春琴母親決定讓春琴嫁給

德正。後來“我”和春琴一步一步好像被命運誘導著似地回到了故鄉，在便通庵裡安頓下來。“我”向春琴求婚的時候說：“如果你認定了這個世上的一切都掌握在我父親的手中，那麼，他當年從半塘將你介紹給德正的時候，也一定預料到了今天的結果。如果他真的像你說的那樣神通廣大，爸爸從一開始就知道我們最後會走到了一起，既然是命中註定的事，我們就不必再猶豫了。”（第 370 頁）

在便通庵裡，“我”跟春琴終於過上安寧的生活。“我”決定把村裡人的故事寫下來：“各位尊敬的讀者，親愛的朋友，隨著新春的鐘聲在二〇〇七年除夕之夜敲響，我的故事也到了該結束的時候了。我小時候讀過幾年私塾，後來在邗橋的圖書館看過百來本書，這大概就是我全部的文學積累。您知道，我這個人知識貧乏，見解淺陋，當然，更談不上有什麼才華。我之所以決定寫下這個故事，就像春琴所說的，僅僅是為了讓那些頭腦中活生生的人物不會隨著故鄉的消失而一同湮沒無聞，如此而已。如果你覺得，這個故事也還讀得下去，我要感謝你的耐心和大度。如果你不喜歡這個故事，我也只能對你說聲抱歉。除此之外，並沒有多餘的話要講。”（第 381 頁）緊接著，“我”又交代小說在春琴要求下被反復修改：“按照我與春琴的事先約定，每天傍晚，我都把當天抄錄的部分一字不落地讀給她聽。此時的春琴，早已不像先前那樣，動不動就誇我講故事的本領‘比那獨臂的唐文寬不知要強上多少倍’，相反，她對我的故事疑慮重重，甚至橫加指責。到了後來，竟然多次強令我做出修改，似乎她本人才是這些故事的真正作者。”（第 381 頁）“我”還詳細描述了春琴要求修改小說的情形：“舉例來說，故事中的馬老大這個人物剛出場的時候，為了交代她的生平，我講述了她與摸骨師吳其麓之間的一段交往——說實話，文字中頗多下狎邪床第之辭。我正讀得高興，沒想到春琴忽然對我喝道：‘等等。’……我知道，事情鬧到了這個地步，不服軟看來是不行了。我當即向她發誓賭咒，不僅保證將馬老大、吳其麓之間的那段故事（總共四千多字）盡數刪除，而且，凡是她認為應該刪改的地方，我以後一律照辦。”（第 382~383 頁）

這些元虛構敘事的作用，首先是向讀者暗示，“我”所講述的故鄉的往事並不純是“事實”，而是一個被反復修改過的“故事”。所以不僅是現實世界中存在過的故鄉已經不復存在，而且主人公心中的“故鄉”也是主人公通過寫作製作出來的。“故鄉”和村裡人的種種故事，是不是也是身處於當前這一時空的主人公和春琴虛構出來的呢？小說最後留給讀者一個疑問。<sup>①</sup>同時，這些元虛構也讓讀者一下子就從前幾章所描寫述的時空情景中脫離出來，回到 2007 年元旦這一現實的時空。所以，第一章和第二章中所描寫的故鄉，頓時變得非常遙遠。當年的故鄉已經永遠地消逝了，這一讓人心酸的事實就明確地、毫不留情地擺在了讀者面前。

#### 四、結語

魯迅的《故鄉》裡的“我”在離開故鄉 20 多年之後重返故鄉。而格非的《望春風》的主人公從文革後離開故鄉到 2007 年回到舊地，中間大約也有 20 多年。不過，這兩部小說的故事有兩個有趣的不同之處。首先，《故鄉》中的“我”的行程是“城市→鄉村→城市”，而《望春風》的主人公的歷程則是“鄉村→城市→鄉村”。其次，《故鄉》裡的農村二十多年沒有變化，而《望春風》中的故鄉卻是徹底地消失了。這樣的差異不是偶然的。《故鄉》裡的知識分子“我”立足於城市，以強烈的現代意識來痛切地批判農村的落後和守舊。在《望春風》裡則是相反，“鄉村→城市→鄉村”這一歷程凸顯了故鄉在經濟發展和時代潮流衝擊下所發生的巨大變化。

小說《望春風》不僅描述了“故鄉”的消失這一社會問題，還提示了現代這個時代的流轉性。在中國，城市和農村不僅是空間的差異，還有身份的差異。直到不久前，能從農村遷居到城市的人還是特殊的，絕大部分人不可能離開故鄉，對於一輩子住在農村的人來說，“故鄉”這個概念其實並不存在。所以，現當代的鄉土文學裡，小說的第一人稱“我”一般是知識分子，這其實是必然的。鄉土文學裡的敘事人的“身份”一般也沒有變化。知識分子的“我”講述故鄉，或是住在城市裡而回憶以前的鄉村生活，或是講述自己從鄉村來到城市的經歷，或是回到農村比較家鄉的過去和現狀。通過農村和城市的比較，知識分子的“我”痛切感到變革的必要性，或是批判現代城市生活的空虛，或者懷念過去的淳樸的農村生活。此外，主人公“我”通常是一方面懷念遙遠的過去，一方面回顧反省現在的生活。所以“故鄉→城市”這一歷程，同時也是一個自我形成的過程。也就是說，小說用過去來解釋現在，過去的“我”和現在的“我”和構成因果關係。

《望春風》有三種敘事者，即從“少年視角”進行敘事的少年之“我”，進行第一人稱焦點敘事的成人之“我”，進行第三人稱焦點敘事時的“透明的敘事者”。表面上，成人的“我”和少年的“我”兩者之間的關係，和以往的鄉土文學沒有太大不同。但實際上，作為敘事者，兩者是完全分離的。小說的前半部分主要從“少年視角”進行敘事。通過少年之“我”的所見所聞，逼真地再現了主人公少年時代的優美、神秘和殘酷的的故鄉。但是和魯迅的《懷舊》不同，少年視點的敘事沒有超越少年所能理解的範圍，成人後的“我”價值觀沒有暗中滲入到少年的敘事當中。這種手法和1980年代的先鋒派小說有很多共通之處。所以，和當年的先鋒派小說一樣，《望春風》的第一章和第二章的敘事手法也會給讀者帶來一些困惑。一些網評認為小說到了第三章才好懂起來，原因可能就在於此。成人後的寫小說的“我”，經常作一些元虛構敘事。這不僅提示出現代人對於消逝的故鄉的無奈和複雜心境，而且讓事實和虛構之間的界限變得模糊，提供了一個更大的空間去讀者去想像和懷疑。作第三人稱焦點敘事時的“透明的敘事者”其實跟作家最接近，不僅交代清楚小說的整個框架和時代背景，還把少年之“我”和成人後的“我”聯繫了起來。在小說中，上述的三種敘事角度靈活轉換，描繪出了現代社會的流轉與變化。

自魯迅的《故鄉》以來，“故鄉”一直是現當代文學的最重要的主題之一，同時“知識分子敘事人面對古老農村”也是鄉土文學最普遍的敘事模式。《望春風》既沒有沿用鄉土小說的敘事模式，也沒有像1980年代的先鋒小說那樣刻意去解構舊有的敘述模式，而是非常自然地使用一種新的敘述方法，在“故鄉”這一主題上進行了全新的突破。

---

①②④魯迅：《魯迅全集》第一卷，香港：文學研究社，1973年，第61、71、62頁。

③陳思和：《中國當代文學史教程》，上海：復旦大學出版社，2008年，第35頁。

⑤格非：《望春風》，南京：譯林出版社，2016年，第35頁。以下引用此書，僅隨文標註頁碼。

⑥魯迅：《魯迅全集》第七卷，香港：文學研究社，1973年，第260頁。

⑦關於元虛構，參見林培源：《重塑“講故事”的傳統——論格非長篇小說〈望春風〉的敘事》，瀋陽：《當代作家評論》，2016年第6期。

**作者簡介：**森岡優紀，美國華盛頓大學亞洲語言文學系訪問學者，海外研究員，博士。

**[責任編輯 桑海]**