

漫長的告別

——格非《望春風》與鄉村知識分子自我救贖

西 渡

[提 要] 《望春風》第四章在小說結構中具有特殊的作用，這一章強烈的抒情性透露了格非寫作這部小說的內在動機：與自己成長的鄉村告別。在這一章中，敘述者的身份和作者的身份獲得了某種重疊。這章一共寫了五次與故鄉的告別，不斷重複的告別賦予了這一章一種詩的節奏。這種對鄉村死亡的悼惜在當代中國知識分子特別是鄉村知識分子中具有某種普遍性。《望春風》對於鄉村的表達成為他們心靈的一次自我救贖。

[關鍵詞] 鄉村的死亡 鄉村知識分子 告別 自我救贖

[中圖分類號] I206.7 **[文獻標識碼]** A **[文章編號]** 0874 - 1824 (2018) 01 - 0164 - 10

格非最新的長篇小說《望春風》描寫了 1950 年代到 21 世紀初長江下游南岸一個叫儒里趙村的村莊半個多世紀的人事變遷，小說情節始於 1950 年土改，終於拆遷大潮席捲的 2007 年。這部小說的空間背景雖然主要局限於一村一地，但時間跨度大，歷史縱深長，人物衆多，別有一種波瀾壯闊的效果。最為動人的是，小說字裡行間透露出對故土故人的追懷和對正在消失的故鄉的悼惜之情。小說採用人物“呆子”的第一人稱敘述，具有濃郁的抒情氣息。他二十二歲時離開故鄉，中年以後又在歷史和個人的機緣中一步步返回故鄉。他和故鄉有著複雜的情感糾葛，即使在離開故鄉期間，也與故鄉保持了千絲萬縷的聯繫。小說以深情細緻的筆觸寫出了他對故鄉的深愛大痛。

這不是一部以故事和情節取勝的小說——然而，作者顯然在敘述上下了極大的功夫，把一部並不以故事取勝的小說寫得引人入勝，讀來令人欲罷不能，這是作者慣有的高超敘述藝術的成功。這也不是一部純粹的寫實小說。從寫實的角度衡量，小說敘述者對故鄉那種夢魂縈繞的感情與其心智的程度存在某種落差。不難看出，敘述者對故鄉的強烈情感在很大程度上融入了作者本人對故鄉的感受。實際上，小說情節展開的空間背景正是格非自己的故鄉。為了使人物

的敘述變得更為可信，作者在最後一章讓敘述者變成了一個作家。從人物自身的命運軌迹上講，這一安排不見得有充分的必然性，儘管作者有意識地為此作了鋪墊，讓敘述者離開家鄉後長期在邗橋磚瓦廠圖書館工作。但這一安排卻是小說敘述邏輯的必然結果——因為推動小說敘述的力量很大程度上就來自作者對故鄉的熱愛和追懷之情。沒有這一強烈的情感，也許壓根兒就沒有這部小說。作者關於這部小說寫作動機的說明可以作為一個有力的佐證，^①但是即使沒有作者的說明，這一動機在小說敘述的風格和語調中也昭然若揭。讓小說的敘述者成為一個作家，也就讓敘述者和作者的身份獲得某種程度的重疊，從而為作者在小說中抒發自己對故鄉的情感打開了方便之門。可以說，當敘述者超越自身的心智水平，大段描寫故鄉日漸陷入的“廢墟”和荒原狀態，抒發對故鄉人事和物理變遷的感慨時，他的眼光和情感都帶上了作者本人的強烈色彩。

但這種近乎代言的方式並沒有完全把人物變成作者的傳聲筒，也沒有損害小說本身，前者得益於人物經歷和故鄉的密切關係，也得益於這一情感本身的強烈、真摯和普遍——這種普遍的另一頭也聯繫著讀者的情感狀態，後者則與小說對自身的界定有關。作者有意把這部小說寫成某種散文化或詩化的小說——這在中國現代小說史上有其深厚的傳統，魯迅、郁達夫、沈從文、蕭紅、廢名，都曾是這一小說品種的榮光。說來也巧，這一小說品種差不多總和故鄉題材有某種糾葛。顯然，《望春風》為這一小說品種增加了最新的榮光。可以推測，作者寫作這部小說的動機有二：一是表現半個多世紀以來中國農村的巨大變遷；二是抒發作者對故鄉——從時間上、空間上和心理上不斷遠去的故鄉——的揮之不去的複雜情感。前一動機是表面的，後一動機則是深層的，某種程度上，正是後一動機決定了前一動機的書寫方式，也決定了小說的結構方式。小說正是在強烈的情感驅動下追懷某種已逝之物，為其造像，從而也為自身的生命尋找來源和意義的證明。

小說共四章。前三章的寫法基本上是寫實的。前兩章分別以父親和德正為中心，敘述了從1950年到1977年前後發生在儒里趙村的歷史事件和人事糾葛。第三章標題為“余聞”，敘述了“我”離開故鄉後的經歷，以及“我”幾次返鄉所見的故鄉的巨大變遷和人事更替，交待了主要人物的結局。全書的主要故事至此已經結束了。從情節和故事的角度看，第四章似乎是一個蛇足。實際上，它是專為抒發人物/作者對故鄉的情感而設計的，或者乾脆說這一章就是一個對於故鄉的告別儀式，對於逝去的故鄉的一支深情、低徊的挽歌。正是由於這一章的存在，人物/作者對於故鄉的深情、失望、痛苦、悲傷乃至悲痛、絕望以及某種自知其虛妄的希望之複雜情感才得到了充分表達的機會。而抒發這一情感可能正是小說最深層、內在，也是最強烈的動機。從這個角度講，前三章的存在變成了為第四章所作的鋪墊，正是前三章的意象經營一步步引出了第四章的華彩咏嘆。這一章的寫法也與前幾章明顯不同。前兩章的情節雖然圍繞了一個主要人物，但每章內部都涉及衆多人物，章題下有小標題，其中的聯繫或隱或現，或緊密或鬆散。第三章以“余聞”為總題，其下以九個人物的名字為小題，交待人物的結局和前部未及交待或有意懸置的前因。也就是說，前三章涉及的內容、情節、人物都相當繁雜，人物關係也很錯綜。第四章的情況卻兩樣。這一章一改前三章的寫實手法，變得特別抒情化，具有很强的象徵意味。這一章的內容非常集中，其人物、情節都是圍繞與故鄉告別的儀式來組織的。其中的一些情節，若從寫實的角度看，顯得有些不合理。然而，從充分表現敘述者/作者的情感角度看，它又是合理的。在前幾章中深隱的作者意圖在這一章終於得到了情不自禁、遏制不住的表達。這一章取消了前三章一直沿用的小標題，改用阿拉伯數字分節，從而讓整章文字一氣

呵成。在全書四章中，這一章的行文最爲酣暢淋漓，特具一種詩化的節奏。通過這一章，不但揭示、深化了全書主題，也賦予了前三章的人物、故事、場景一種額外的深度。換言之，正是這樣一種結束的方式賦予了它們的開始一種特殊的意義。

二

第四章是一次告別的總儀式。事實上，這一章一共寫了五次告別。之前，小說第二章寫敘述者到南京投奔母親時，已經寫了一次告別，第二章最後一節的標題就是“告別”，這一次的告別也爲第四章的總告別作了預告。但第四章的五次告別與這一次的告別性質完全不同。在第二章中，故鄉仍然活著，“我”也正值青春年少，所謂告別只是“我”的暫時離開，只要“我”想回來，隨時都可以回來，故鄉也隨時張開懷抱等著“我”回來。而且，“我”的離開充滿了對將來的期待和希望，“我”是在鄉親們羨慕的目光中告別故鄉的。用同彬給“我”的贈言講，就是“仰天大笑出門去，我輩豈是蓬蒿人”。在這一次的告別中，敘述者說自己對故鄉產生了“一種陌生而強烈的依戀之感”，“就像一枚看不見的鐵鉤子，緊緊地鉤著你的皮肉，牽著你的心”，但他還遠沒有產生那種低徊不去的複雜心緒。這時候他對故鄉的依戀與其說源於對故鄉的愛，不如說源於一種對於村莊以外的人和事的“莫名的畏懼”，以及對“前途未卜的不安”。^②

第四章寫到的告別與此形成鮮明對照。這個時候，“我”已經從對前途滿懷希望的青年人變成了經歷了人世滄桑、灰心失意的中年人。“我”滿懷希望到南京投親，不想被陌生人接到一個遠離城區的磚瓦廠，未及見母親一面，母親就去世了，之後又經歷了妻子出軌、離婚、下崗、車禍，最後落腳於青龍山采石場，處於人生的最低谷。更重要的，故鄉的情況已經產生翻天覆地的變化，不光舊時人物老去，退出歷史前臺，村莊本身連同德正視爲終身奮鬥目標開墾的新田也在拆遷中變成了一片廢墟。也就是說，故鄉正在死去或已經死去。這一片廢墟，對作者/敘述者來講，也是其自身生命的廢墟。如果想到這個村莊千八百年以來便是其族人世代繁衍生息之地——小說寫到儒里趙村的建村始於永嘉南渡，從那時以來一直人物輩出，它的突然終結格外令人震驚。這裡既有歷史滄桑的黍離之感——小說中作者直接引用了《詩經·黍離》“悠悠蒼天，此何人哉”，並暗引劉禹錫《再游玄都觀·序》“唯兔葵燕麥動搖於春風”來渲染這一無邊的感喟——更有面對自身生命廢墟的“驚異、恐懼和令人驚異的陌生感”（第327、329頁）。爲了充分表現這一複雜難言的心緒，作者採用了詩的反復咏嘆的方式，用或虛或實的五次告別來抒發情感的千鈞重壓。

第一次告別發生在1999年，儒里趙村拆遷後一年。龍冬用摩托車把“我”載到儒里趙村的廢墟。“摩托車從朱方鎮開出後不到二十分鐘，就停在了一片遍地荒草的荒墟裡……一片瓦礫之中。……你甚至都不能稱它爲廢墟——猶如一頭巨大動物死後所留下的骸骨，被蟲蟻蛀食一空，化爲齏粉，讓風吹散，僅剩下一片可疑的印記。最後，連這片印記也爲荒草和荊棘掩蓋，什麼都看不見。這片廢墟，遠離市聲，惟有死一般的寂靜。”（第327頁）“我”在暮春的細雨中徘徊廢墟之上，走過曾是夥伴、鄰居和自己家的地方，產生了“悠悠蒼天，此何人哉”的浩嘆，心裡忽然有一種“活著就已死去的”倦怠之感。敘述者意識到，這一片瓦礫把自己的返鄉之路連同“對於生命之根的所有幻覺和記憶”一起被徹底切斷了，“好像在你身體很深很深的某個地方，有一團一直亮著的暗光悄然熄滅了”。在故鄉死亡之前，即便父母死去，你成了孤兒，理論上還擁有返鄉的可能，“就像那個被普索囚禁在海島上的奧德修斯一樣，我也幻想

著，有朝一日能夠重返故鄉，回到它溫暖的巢穴之中去”；而當你站在一片廢墟上，面對故鄉的屍體，“真切地感到美麗的故鄉被終結在一個細雨迷蒙的春天”，所有“返鄉”的美夢同時戛然而止（第 330、331 頁）。

在這一節中，作者和敘述者的身份高度重合。敘述者面對故村廢墟的感受，實際上引用了作者本人的經驗。作者曾經透露，自己出生、成長的村莊就是在 1990 年代末以來的拆遷潮中被夷為平地，而後又遭到長期荒廢：

有一次我弟弟開車帶我回老家。當時下著小雨，我一個人村子裡待了兩個小時，想了很多。我想起《詩經》裡“不知我者謂我何求”，心裡很難過。先民們從北方來到江南，尋找安息地，家譜裡曾詳細記錄了這一支，我祖父也曾經不斷地給我講述這個故事。現在村子突然被拆掉了，成爲一片平原。^③

也就是說，正是作者本人的感情和經驗爲小說的敘述注入了激情。

第二次是 2004 年，春琴生病，同彬“千里大營救”之後，敘述者與同彬重訪儒里趙村廢墟。這一次的告別表面看來沒有第一次那麼觸目驚心，茅草、蒿萊遮蓋了端牆殘垣，“芙蕖泛水，萍藻飄風，倒映著天上朵朵的雲彩”，而給人一種“世外桃源般的野趣”，顯示了大自然鬼斧神工的修復力（第 351 頁）。實際上，這裡有一種更深的悲哀，一種連廢墟也難以久存的悲哀。廢墟畢竟還能夠提醒曾經存在的事實，而廢墟之不存，則意味著徹底的遺忘。寫法上，這次的告別更倚重人物自身的經驗，寫法上也較爲含蓄收斂。當“我”和同彬來到王曼卿的花園，作者寫道：

這座花園幾經易手，早已不復舊觀，時移物換，環堵蕭然。同彬站在當年曼卿爲他翻眼皮的那處牆根下，目光追逐著一隻黑翅的大峽蝶，看著它在瓦礫堆上翩然翻飛，神情漠然，若有所思。我提醒他，時候不早了，不如去新田轉轉，同彬這才回過神來，輕輕地嘆了一口氣，對我笑道：“說句真心話，我後來遇到過的那些女人，包括兩個莉莉，沒有一個及得上曼卿的一個零頭。”（第 353 頁）

這是人物的感受，而不是作者的感受。

第三次的告別是“我”與春琴在便通庵的“定居”。這是整個告別儀式中一個漫長的停頓，把告別的時刻不斷拉長、重複、延宕，把對故鄉的流連、依徊不去的心緒具象爲一個懸停於空中的桃花源。事實上，這一情節只有這樣去理解才是合理的。要知道便通庵包圍在一片廢墟之中，隨時面臨拆除的危險，它又是敘述者的父親上吊自殺的地方。照常理，敘述者和春琴（春琴曾懷疑自己和敘述者是同父異母的姐弟關係）都將避之唯恐不及。何況便通庵沒有電視、報紙、自來水、煤氣、冰箱，根本沒有可以讓人正常生活的條件。但作者卻讓敘述者和春琴在此生活下來，而且結了婚。這不是一般寫實小說的寫法，但在“抒情”的前提下，這一切又變得合情合理。因爲合情，所以合理，這是抒情的邏輯。抒情小說所揭示的是一種情感的可能，而不是現實的可能。主人公和春琴的結婚，與其說是小說情節發展的必然，不如說是象徵性的。春琴在敘述者的心目中具有母親、姐姐、妻子的多重形象。其實，春琴還是故鄉和大地的象徵。春琴的一生經歷了無數的苦難，爺爺、父親、哥哥、弟弟相繼去世，母親不守婦道，從小受人指點侮蔑，十五六歲嫁給比自己大二十六歲的德正，兒子吸毒，兒媳顛頑不孝，幾乎嘗遍了人世所有的苦難。但春琴本身又具有剛強的性格，像大自然一樣忍耐而有恢復力。主人公與春琴的結婚寄寓了作者對故鄉、大地的期望，也是對故鄉、大地的一種祝福。然而，這一期望是建

立在空中樓閣之上的，敘述者也深明此理：“我和春琴那苟延殘喘的幸福，是建立在一個弱不禁風的偶然性上——大規模轟轟烈烈的拆遷，僅僅是因為政府的財政出現了巨額負債，僅僅是因為我堂哥趙禮平的資金鏈出現了斷裂，才暫時停了下來。巨大的慣性運動，出現了一個微不足道的停頓。……我們所有的幸福和安寧，都拜這個停頓所賜。”（第 387 頁）這種短暫的幸福與整個社會的發展趨勢背道而馳，他們唯一的指望就是趙禮平的資金鏈斷裂得更長久一些。顯然，這只能是一個虛妄的希望。趙禮平的資金鏈斷了，肯定會有張禮平、劉禮平來填補空缺，資本的慣性運動並不會因此而停止。

第四次告別是老牛皋之死。老牛皋可以說是鄉村衰敗的象徵，然而雖衰敗而不死。這一形象在小說裡貫穿始終。一開篇（1964 年），就寫到老牛皋“已經穿好了壽衣，擱在棺材蓋子上了。有進去的氣，沒有出來的氣”（第 5 頁）。在敘述者 1977 年離開儒里趙村之前，小說已經寫了老牛皋的五次垂死。作為人物，這一形象又是抽象的——除了垂死，老牛皋在小說中並沒有更多的動作——只是不斷以他的死提醒鄉村的衰敗和危機，催促書中的人物和讀者去思考鄉村的命運。對此，書中多數人物都渾然不覺，但讀者早已在這種反復的、有節奏的提醒中屏息凝神，等待某種大事的發生，這就是鄉村的徹底死亡。所以，這一形象的某種抽象性正是作者的有意設計。這種不斷出現的死亡危機，給了小說一個非常特殊的、令人憂心的緊張不祥的氛圍。老牛皋這個形象正是作者“知我者謂我心憂，不知我者謂我何求”的憂心的外化。2004 年初冬老牛皋終於死去，意味著鄉村的最終落幕，也讓書中主要人物為告別重新登場，“老一輩的人都從各個地方趕來，為他送葬。柏生、定邦、定國、梅芳、永勝、寶亮、寶明、銀娣、虎平，凡是活著的人，都來了。就連遠在江都的王曼卿，得到消息後也早早趕了來”（第 369 頁）。老牛皋的葬禮是這些人物最後一次集體亮相，也是鄉村風俗和人情的一次迴光返照。這時候人和物都已面目全非：“這些幽靈般的人物，仿佛突然從地底下鑽出來似的，個個蔫頭耷腦的，就像是在同一個枝條上乾癟、枯萎的花朵。”（第 369 頁）葬禮結束，人們倏忽走散一空，鄉村的日子真的一去不復返了。

第五次告別是敘述者和春琴結婚後，一起回半塘上墳。這是最後的告別。這次回半塘回應了小說開頭“我”和父親去半塘走差的情景，作者也有意用細節提醒我們這種照應。春琴一個人在前面走，“我看見她的身影升到了一個大土堆的頂端，然後又一點一點地矮下去，乃至完全消失。過不多久，春琴又在另一個土坡上一寸寸地變高、變大”（第 388 頁），回應了小說開頭的描寫：“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，父親又在另一個大坂上一寸一寸地變大、變高。”（第 1 頁）類似的描寫，在小說中還出現過多次，甚至在描寫父親下葬的情景時，也出現過。這一反復出現的情景，是在不斷提示一個“望”的姿態，這個姿態在小說中是有重要寓意的，我們將在下文解釋。“我隱隱記得，那處池塘位於兩條道路的交匯點，正是當年我和父親去半塘走差時，遇見梅芳和高家兄弟的地方。在一種似曾相識的寂靜中，我似乎仍能聽到當年送喜報的鑼鼓聲。”（第 388 頁）但是這種表面的似曾相識，只是為了突出人物皆非的巨大變遷。半塘，這個父親眼中“人世間最漂亮的地方”如今已經變成了“一個半月形的公墓”（第 389 頁），而春琴當年在堂屋裡手搖紡車的地方，赫然聳立著一個黑色的花崗岩墓碑。結果，春琴在自己村裡連家人的墓地也找不到了。半塘寺倒是香火鼎盛，但是當年輕的和尚以兩百元的價錢邀請“我”和春琴到伽藍殿做夢的時候，一切也都變味了。在這樣的情形下，春琴那個“百十年後，又出現一個大村

子”的願望只能是一個幻想（第 392 頁）。敘述者對此也有清醒的意識，“就算新珍、梅芳和銀娣她們都搬了過來，也只是在這裡等死，而不是生兒育女，繁衍後代。你把石頭埋在田地裡，不能指望它長出莊稼來。你把屍首種在花園裡，不能指望它開出花朵來。”（第 392、393 頁）這裡，作者暗引了艾略特《荒原》中的詩句“去年你種在你的花園裡的屍首，/它發芽了嗎？今年能開花嗎？/還是突然的霜凍攪亂了它的花床？”，把這片鄉村的廢墟比作艾略特筆下的荒原。在第一次告別中，作者曾引《黍離》，把故鄉的死亡比作家國破亡。實際上，故鄉的死亡比兩者都徹底。作者曾說：“艾略特筆下的《荒原》，英文原意是‘被荒廢的土地’，是被遺棄的‘荒原’，但艾略特沒有放棄對聖杯的尋找，或者說，廢墟的存在同時也暗示了它的復甦。”^④但故鄉的死亡把自己變成了石頭，已經失去任何復活的希望。然而，敘述者爲了安慰春琴（這也是作者對讀者的安慰），卻說出了這樣一番話：

“假如，真的像你說的那樣，儒里趙村重新人烟湊集，牛羊滿園，四時清明，豐衣足食，我們兩個人，你，還有我，就是這個新村莊的始祖。”

“到了那個時候，大地復甦，萬物各得其所。到了那個時候，所有活著和死去的人，都將重返時間的懷抱，各安其分。到了那個時候，我的母親將會突然出現在明麗的春光裡，沿著風渠岸邊的千年古道，遠遠地向我走來。”（第 393 頁）

小說就結束於此。這個願望在現實中當然是虛妄的，但它卻在小說的虛構世界裡得到了某種程度的實現。小說重造了一個可以不斷回返的時間。正是在這個時間裡，逝去的人和活著的人，都重返時間的懷抱，獲得了一種永恒的生命。故鄉在現實中死去了，小說卻重造了一個故鄉。

不斷重複的告別儀式，給了這一章一種詩的節奏（這一技巧在《望春風》中多有運用，但以第四章最爲顯著）。在這一章的細部處理上，也特別注重這種詩的技巧。在第一次的告別中，作者在描繪了令人震驚的廢墟景象後，直接采用了一段分行文字：“我走過獨臂的異鄉人唐文寬家 / 我走過刀筆趙錫光家 / 我走過門前有一方池塘的更生家 / 我走過鰥夫柏生家 / ……”（第 328 頁）接下來的一段文字，則是以“聽見”貫穿的六個排比句，接應著上一段詩的節奏。下兩頁以“站在祠堂的月臺之上”開首的一段，其修辭、節奏也是非常詩化的。小說快結束時，作者又一次采用了詩的筆法：“我朝東邊望瞭望。 / 我朝南邊望瞭望。 / 我朝西邊望瞭望。 / 我朝北邊望瞭望。 // 只有春風在那裡吹著。”（第 392 頁）作者用作書名的“望”字，其用法很值得琢磨。小說前三章寫的是記憶，是關於已逝之物，第四章則與正在消失的事物面對面，所以特別觸目驚心。在這個最後的時刻，作者與故鄉面對面，但卻不能看見，因爲在“望”的主體和“望”的對象之間有一個非常遙遠的距離。這個距離不是物理的空間，而是“消逝”與“告別”的距離，是一種不斷擴大的距離，一種立足點在脚下不斷消失的距離。“望春風”，其實春風望不到。“望”有期待的意思在裡面，期待是面向將來的。但小說的“望”卻是面向過去的，所以這個“望”也就成了“無望”。在第三章中，主人公讀完母親留給他的全部信件之後有一段描寫：

拉開門，悄悄地走到了院子裡。東方未晞，殘月在天。滿地的梧桐樹葉上覆蓋著雪白的寒霜。瞻望四方，我終於意識到，自己在這個世界上已是孤身一人。

我朝東邊看。

我朝西邊看。

我朝南邊看。

我朝北邊看。

不管朝哪個方向眺望，我在這個世界上已沒有親人。（第 260 頁）

“我朝東邊看”四行作者用的是看，看的對面是一個實在的對象。但母親已逝，“我”永遠看不見了，所以環看四周之後，變成了“眺望”。面對母親已死的事實，敘述者意識到了“看”的失效，“望”也就登場了。

三

《望春風》寫出了一代鄉村知識分子魂牽夢縈的故鄉情結，所以它不僅是格非一個人的告別儀式，也是一代鄉村知識分子對於鄉村的告別儀式。什麼是鄉村知識分子？一般理解，應該是生活在鄉村、和鄉村社會結合為一體的知識分子。這個意義上的鄉村知識分子隨著城鎮化進程已經趨於消亡，因為如今的鄉村幾乎已經留不住任何社會精英。但是恰恰在城鎮化的過程中，產生了大量生活在城市、城鎮，而具有鄉村背景的知識分子。海子最早使用這個意義上的“鄉村知識分子”來稱呼自己。從 1977 年恢復高考制度以來，這樣的鄉村知識分子一直被高考制度和城鎮化進程不斷生產出來。他們通過高考獲得城市身份，居留於城市，但仍然與鄉村保持著千絲萬縷的聯繫，有強烈的鄉村情懷，而他們的親人、朋友可能大多仍然生活在鄉村。由於鄉村知識分子成長的鄉村背景，其人格和心理特質都具有濃厚的鄉村特徵，鄉村的倫理、人情、處世方式仍然影響他們的日常行為，甚至他們的審美趣味、感受事物的方式也與城裡人不同。這種狀況造成了他們身上的城市人格與鄉村人格的衝突，城鄉衝突就發生在他們一己之內，他們的身體和心靈就作了這一衝突的戰場。此外，面對依然貧窮而無助甚至陷入絕境的鄉村，他們多少也懷著某種內疚之感。鄉村養育了他們，他們卻缺少足夠的力量回饋鄉村，當他們深夜夢回，難免內疚和自責。

敬文東在評論宋煒的《還鄉記》時曾經說過一句話：“所有的詩篇都是關於消逝之物的，所有偉大的詩篇都是對消逝之物的悲壯尋找，它們指向過去、過去、永遠都是過去，那個埋藏種子的地方。”^⑤對於鄉村知識分子，他們的過去就埋藏在那個正在死去的鄉村，他們生命的起源在那裡，他們的精神的根源在那裡，他們的存在的意義也與這個起源密切相關。但他們在物理上已與鄉村基本隔絕。這一處境造成鄉村知識分子心靈上的一種割裂，他們既不能完全回到鄉下，又難以完全融入城市，而成為了流浪在城市和鄉村之間的一個精神孤兒。《望春風》中，主人公的孤兒身份在象徵的意義上恰好表徵了鄉村知識分子的這一尷尬處境。當然，小說敘述者不是通過高考，而是通過母親的關係進入城市，其准知識分子的身份也是通過在圖書館的自學獲取，而不是通過一張文憑。不過，這很可能是作者的一個障眼法。歸根結底，《望春風》就是作為鄉村知識分子的格非為鄉村所寫的一支挽歌，也是他為自己的出身、自己的過去所寫的一支挽歌。

當然，格非並非第一個為鄉村書寫挽歌的當代作家。詩人們在 1980 年代末已經開始了這個挽歌抒寫的進程。海子的《黑夜的獻詩》寫於 1988 年他最後一次返鄉之後。海子當時已經預感到鄉村毀壞的命運。他寫道：“豐收後荒涼的大地 / 黑夜從你內部升起”，“我在豐收中看到了閻王的眼睛”。在海子的詩裡，面臨毀壞的鄉村最後只剩下“黑夜”、“一無所有”和“無邊的天空”：“黑雨滴一樣的鳥群 / 從黃昏飛入黑夜 / 黑夜一無所有 / 為何給我安慰 // 走在路上 / 放聲歌唱 / 大風刮過山岡 / 上面是無邊的天空”。^⑥這個感受和《望春風》最後一章的悲

歌可謂暗通款曲。可以說，這個鄉村知識分子向鄉村告別的儀式從那個時候就已經開始，或者說從這些鄉村知識分子離開鄉村的那天就已經開始。離鄉的過程是一個艱難的告別的過程，也對應著一個心靈上不斷返鄉的過程。這一過程從一開始就帶著身體和心靈的巨大痛苦。事實上，鄉村知識分子的身體撕扯於鄉村和城市之間，他們的心靈則動搖於鄉村文明和城市文明之間。海子就死於這種撕扯。海子的臥軌可以視為這一狀態的一個象徵。鐵軌的目標所向總是城市。而海子恰好死在進城的路上。他離開了鄉村，卻沒有真正進入城市。海子詩歌的廣泛傳誦，與我們這個時代鄉村知識分子處境的普遍性有密切聯繫。海子最忠實的讀者就是那些與海子命運相似、心理相通的鄉村知識分子。

《望春風》的成功之處在於寫出了幾代鄉村知識分子對於故鄉的悲悼，所以它出版後很快引起了廣泛的共鳴，並贏得了贊譽——這與海子的詩所贏得的聲譽具有類似的性質——而其卓越之處則在於它於悲悼之外，寫出了鄉村作為文明共同體的價值和存在。《望春風》並沒有停止於悲悼，而是在海子式的悲悼終止之處，開始了它的另一個進程：對於延續數千年的鄉村文明的血緣和基因進行研究，並以小說的方式為之造像。這就是小說前三章的工作。這個工作使得小說的意義超出了個人對鄉村的告別，也超出了一般性的對鄉村死亡的悲悼。我們說第四章是小說的魂，那麼前三章則是小說的身。沒有這個魂，小說固然要受損，沒有這個身，這個魂也無所依附，頂多成為某種浪漫的感傷。所以前三章和最後一章乃是緊密結合的整體，賦予小說一種厚重的意義。

從1950年代到21世紀初，中國農村發生了一系列驚天動地的事變，下村幹部、鄉紳、地主、雇工、貧下中農紛紛登場，承擔自己的歷史命運，扮演自己的角色，同時也展示自己的人性。《望春風》雖不能說已將中國鄉村的各色人等一網打盡，但也為半個世紀來的鄉村人物提供了一個出色的畫廊。在作者筆下，軍轉幹部嚴政委，地主、古琴名家趙孟舒，算命先生趙雲仙，翻身農民趙德正等人，雖然在特定的歷史時刻扮演了各不相同的角色，但都顯示了各自人性的光輝，這種光輝不因其身份、立場不同而稍減光芒。其根柢則是數千年來傳承有自的鄉村文明，正是這一力量在風雨飄搖的20世紀五六十年代，保證了鄉村的秩序得以維持和延續。

趙孟舒的形象代表了這個力量的魂魄。他是一個鄉紳，又是古琴名家，是傳統禮樂文明所孕育的出色人物，在精神上遠遠超出周圍的人們。他的存在使得鄉村在經濟的自給自足之外擁有自己的精氣神兒，從而成為以家族血緣為核心紐帶的鄉村文明的守護者。趙孟舒對於鄉村的影響不是依靠財富和權力，而是依靠其高貴的精神氣質的自然感召。鄉民們對於這種高貴雖然並不能完全理解，但卻服膺無違，這是一種精神的力量，所謂“君子之德風，小人之德草，草上之風必偃”。趙德正五歲父母雙亡，投奔舅父遭棄，村裡人找趙錫光，趙錫光說了一通救急不救窮的屁話，他們只好去找趙孟舒，趙孟舒建議把他安置在祠堂，一句話救了一條人命。後來德正一輩子都感激趙孟舒的恩德。事實上，村裡第一代幹部以及大部分鄉民都受到趙孟舒這種精神氣質的感染。以德正為代表的幹部多能急公好義，即使像高定國這樣私心較重的人，處事為人也能大致不出圈兒，這可以說是儒里趙村的“儒風”洗染所致。當趙孟舒作為地主面臨危險時，雇農朱金順手握竹刀攔在蕉雨山房門口，死活不讓工作隊進門，擔任農會主任的德正聽到消息，急忙帶著更生、武松和銀娣趕來救駕。這既表現了鄉民們對於趙孟舒由衷的崇敬，也表現出他們自己在儒風熏染下的人性狀態。在1950年代那種特殊的政治形勢下，願將自己置於險境，對一個戴著地主帽子的遺老捨身相救，不能不說表現了一種偉大的人性。趙雲仙作

為“敵特分子”自殺身亡，趙德正、高定邦等大隊幹部卻在公安的注目下對他依禮安葬，毫不避嫌。這些都是儒里趙村的“儒風”的體現。“我”成為孤兒後，村裡人固然對其有某種勢利的看法（這在春琴為其做媒一再受到拒絕可以明顯見出），但並沒有因為“我”是“敵特分子”的兒子而落井下石，尤其德正、老福奶奶等鄉鄰一直給予盡可能的照料，春琴則幾乎擔任起其母親和姐姐的雙重角色。朱虎平可以說是一個平民出身的趙孟舒，他的急公好義、有情有義，某種程度上甚至超越了趙孟舒。“我”的孀子是儒里趙村少有的自私、貪婪、狹隘的人，但在這樣一個整體氛圍中一直受到抑制，掀不起多大的風浪。

趙孟舒在1955年的自殺意味著這一延續幾千年的鄉村文明的第一次死亡。趙孟舒的一個兒子死於徐蚌戰場，另一個兒子隨國軍潰退到台灣，他的無後也意味著這一傳統的後繼無人。趙錫光是趙孟舒的反面，代表了另一類鄉紳形象。他在儒里趙村擁有最多的田產和財富，卻沒有與這財富相稱的品性，他的聰明才智全都用到了自利上。他善察勢，識時務，土改前夕，以便宜的價格把自己的田產轉給了趙孟舒，也把一頂地主帽子送給了他的這位“管鮑之交，金蘭之誼”。實際上，以趙孟舒對世事的瞭解不會不知道這是一樁危險的交易，但他卻甘願把這個危險攬過來，其中應該有某種捨己救人的願心在裡頭。當然，他多少也高估了自己的聲望所能夠給他帶來的保護。

進入1970年代末，以趙禮平、小斜眼為代表的一代新人成長起來了，他們逐漸掌握了村裡的權力和財富。這一代人和上一代的德正、定邦、定國、梅芳那些人完全不同。上一代人在其成長的背景上，仍然受到“儒風”的熏染，所以貧雇農出身的他們雖然在1949年以後改天換地的疾風暴雨中走上了歷史前臺，掌握了權力，但仍然保持了做人的本分。因此，儒里趙村雖然經歷了20世紀五六十年代改天換地的震動，卻沒有造成血雨腥風的慘酷局面。這是儒里趙村的幸運。但趙禮平和小斜眼就不同了。隨著趙孟舒的死去，儒里趙村的“儒風”早已蕩然無存。事實上，在這兩個人的人生教育中，沒有培養起對任何事物的敬畏之心。對他們來說，這世上不存在任何規矩和限制。尤其是趙禮平，在自私、貪婪、狹隘、愚昧的母親的言傳身教下，完全變成了物欲的奴隸。更重要的，這兩個人對美好的事物都缺少感受力。所以，他們的破壞力也就特別巨大。儒里趙村從一個千年古村夷為平地正是經由這兩個人之手。他們的力量也是資本賦予的。毫無限制的自私、貪婪以及某種邪惡的想像力加上資本的巨大力量，讓趙禮平成為這個時代呼風喚雨的人物。小斜眼缺少趙禮平的氣魄和對邪惡的想像力，欲望也沒有那麼強烈，但他卻比趙禮平更沒有底線，水淹儒里趙的主意就是他給趙禮平出的，而他的目的不過是從中揩點小小的油水。當然，儒里趙村的毀滅也不能完全怪罪這兩人。在經歷了精神的死亡後，儒里趙村早已成為一個沒有精神和凝聚力的空殼，再也經不起任何歷史風浪的打擊。不毀於趙禮平，也會毀於某個陳禮平、劉禮平。

到小說結束，儒里趙的儒風只在一個人物身上仍然活著。這個人就是春琴。最後一章中，“我”和春琴之間關於小說的寫法有過一次爭論。“我”說寫小說“要講究個真實性”，春琴則反駁說：“講真實，更要講良心！”（第383頁）“我”最後按照春琴的意見對小說進行了修改。實際上，這也是作者對這部小說的寫作原則的一個說明：這是一部真實之作，但更是一部良心之作。而這個良心，實際上就是一種樸素的鄉村倫理，它“修改”了敘述者作為知識分子的倫理偏頗。

由此可見，《望春風》不光是作者懷鄉之情的集中抒發，也是對半個世紀以來中國鄉村社會

及其變遷的一次深入研究。在這一過程中，作者發現了鄉村作為文明的力量，也發現了它死亡的秘密。換言之，作者出於“對鄉村作一次告別”的個人動機寫作的這部小說，最終卻和歷史的力量劈面相遇，從而使故鄉的死亡這一事件具有了歷史和命運的深度。所以，《望春風》最終不是以“情懷”取勝，也不是一部抒情小說，而是一部悲劇小說，其震撼人心的力量正在於此。

通過回望鄉村的歷史及其命運，作者也重新理解了自己身上那種來自鄉村的精神特質，從自己的過去重新發現了自己的現在。過去是理解現在的鑰匙，通過回望過去，回到源頭，人才能知道自己的根源，並預知自己的歸宿。格非說：“我的世界觀是農民的世界觀，我的身上有很多農民的特質。在過去，我以農民的身份為耻，總是希望洗掉這個身份。以前，如果有人罵我鄉巴佬，我一定會被激怒。這種自卑的感覺一直存在。也就是說，我希望通過知識積累，通過學習，變成城市人。不知從什麼時候起，作為農民的過往成為我值得珍視的財富。在一個普通的農民身上，你不僅可以看到鄉村生活的全部印記，甚至還能找到整個鄉村文明在農民身上的凝聚和投影。”^②我們可以說，正是通過對鄉村的深情回望，作為作家的格非不僅發現了鄉村文明的價值和力量，終結了自己身上城市和鄉村的撕扯，而且通過為鄉村文明造像的行動，履行了一個鄉村子弟的責任，為深夜夢回的愧疚交出了一份堪稱完美的答卷，從而完成了鄉村知識分子自我救贖。

①作者曾透露這部小說的動機是對鄉村作一次告別，小說寫到的一切和他的故鄉記憶有密切關係：“這部作品我想了很多年。過去村子裡有河流、有莊稼，每次回到村莊，感覺村子是永遠不會變的，它的存在不斷印證著家的感覺。村莊拆掉後變成荒原，和丘陵地帶連在一起，沒有任何標屬。……我真正覺得對這個地方有責任感。我突然覺得有一種衝動，想要把正在消失的這些人記錄下來。”參見舒晉瑜：《格非：〈望春風〉的寫作，是對鄉村作一次告別》，北京：《中華讀書報》，2016年6月29日。

②格非：《望春風》，南京：譯林出版社，2016年，第196、197頁。以下引用該書，隨文標註頁碼。

③④⑦舒晉瑜：《格非：〈望春風〉的寫作，是對鄉村作一次告別》。

⑤敬文東：《一切消逝的東西都不會重來嗎？——宋煒〈還鄉記〉閱讀札記》，《新詩評論》（2008年第1輯），北京：北京大學出版社，2008年。

⑥海子：《黑夜的獻詩》，載《海子詩全編》，上海：上海三聯書店，1997年，第477頁。

作者簡介：西渡，中國計劃出版社編審，博士。北京100038

[責任編輯 桑海]