

中国末代传统农民的历史浮雕

——论长篇小说《火鲤鱼》

龙长吟

(怀化学院 中文系,湖南 怀化 418000)

[摘要]姜贻斌的长篇小说《火鲤鱼》,以一种同情和敬意的心态构筑了一代传统农民的典型形象。生活的艰难,归宿的凄凉,简单的知足,高贵的守护,矛盾地集结于他们一身,他们不再是个体,而是整体农民的象征。作品以类型化的平面化叙事方式展现了他们相同的境遇和归宿,这些面目、境遇、归宿几乎接近的个体构成的群像,成为中国末代传统农民的历史浮雕,极具历史认知价值。

[关键词]《火鲤鱼》;传统农民形象;平面化叙事;历史认知价值

[中图分类号]I207.425 [文献标识码]A [文章编号]1674-117X(2015)03-0012-06

Historical Relief of the Last Traditional Farmers in China

——On Long Novel *The Fire Carp*

LONG Chongyin

(Department of Chinese, Huaihua University, Huaihua, Hunan 418000 China)

Abstract: Jiang Yibin's long novel *The Fire Carp* builds a typical image of traditional farmers with compassion and respect. Hard life, bleak fate, simple contentment and noble guardian gather in those farmers paradoxically. They are no longer individuals, but the symbol of the whole farmers. Such typed and plaziied account demonstrates the identical situation and similar fate of traditional farmers. Simultaneously, it portrays images of the farmers constituted by individuals of the same feature, identical situation, similar fate, and that forms the historical image of last traditional farmers, which has great historical cognition value.

Key words: *The Fire Carp*; image of traditional farmer; plaziied account; historical cognition value

在当今城市化进程中农村题材小说处于低谷之际,姜贻斌的长篇小说《火鲤鱼》书写建国数十年来农民单调而艰难的生存境况,这在文坛是一件好事,在作家自己,则释放了多年来对农民的深情思念,消解了作家挥之不去的农民情结。

在农村题材小说之林中,姜贻斌的《火鲤鱼》到底为我们提供了什么呢?作品自然没有鲁迅借阿

Q形象批判国民性弱点那样的深刻,没有沈从文写《边城》那样,创造一个世外桃源寄托自己的社会理想以反抗时代大力的挤压,没有学叶圣陶、茅盾,借《多收了三五斗》《春蚕》提出“丰收反而酿成了农民的灾害”的社会问题,没有步蹇先艾路数专事批判农村落后腐朽的风俗习惯,没有像叶紫热情歌颂农民的反抗精神,没有依傍周克芹、高晓声,借许茂

收稿日期:2014-04-18

作者简介:龙长吟(1944-),男,湖南邵东人,怀化学院教授,研究方向为中国现当代文学。

一家、李顺大毕生，用他们的经历批判“四人帮”左倾路线对农民的戕害，也没有如同事向本贵的《凤凰台》，用一个“饿”字概括上世纪后五十年农民的生存困境。姜贻斌就只是姜贻斌，他把小时候那伙农村朋友当年的情形和后来的境遇、归宿，把自己看到的听来的有关他们的片断，星星点点，断断续续地告诉读者，向我们展示出几乎与新中国同龄的一代农民的群像。期间，作者有意突出他们的共性，淡化其个性，剥离了大时代和政治力量对人物命运的影响，放黜了他们的性格，驱除了小说内在的情节牵引力，这些由面目、境遇、归宿几乎接近的个体构成的群像，理所当然地别有新意与深意在焉。

“火鲤鱼”是自然界存量极少的一个稀缺鱼种，“浑身通红，通明晶亮，甚至能够看见它淡黑色的内脏，像一朵大红的牡丹花”，也是邵水河人们传说中的吉祥物：“谁要是捉到火鲤鱼，就会走大运。以前有人捉到一条，这家人居然出了三个进士。”^{[1]25}火鲤鱼具有一种不可思议的魔力，渔鼓庙方圆百里的农民毕生不懈，只想抓住它。由于火鲤鱼能给人们带来幸福，实现理想，因而它又是一个文化象征符号。小说以“我”在渔鼓庙的童年生活和30年后的一次回访为线索，以渔鼓庙人矢志不渝地抓住火鲤鱼（追求幸福）为聚焦，串联起上世纪50年代至当下60来年中，三国、伞把、苦宝、满妹、水仙、银仙、雪妹子、小彩、乐伢子等一代农民简陋的生命片段和命定的人生归宿，凝聚起精神相同、形态相近、归宿相似的艺术群像。他们的叠加与重合，堆成了新中国一代农民的历史雕像。

以对待新生事物的不同态度，恩格斯曾把农民分成保守的农民与开化的农民。如果按照文化属性来划分，凡是接受了现代文明、以现代文化为处世根基的农民称之为新型农民，那么，凡是以农耕文化为人生准则和处世根基的农民则是传统农民。姜贻斌笔下渔鼓庙的农民，虽然与新中国几乎同龄，但他们始终恪守以道德文化为主体的儒家信条，以墨家勤俭文化为生活准则，以天人合一、消解欲望的道家文化为精神内核，从内到外，都笼罩在

古老的农耕文化之中，他们是典型的中国传统农民。

一 归宿的凄清与局部的快乐

新中国的农民，虽然在政治上翻了身，也曾获得土地，但由于左倾危害和底子太薄，生产落后，长期以来，物质生活一直相当贫困。直到本世纪初，人们还发出了“农民真苦，农村真穷，农业真危险”的慨叹。新时期以来，党和政府一直在努力从根本上解决“三农”问题。在全国农村中，渔鼓庙因旁边有雷公山矿区，农工杂处，比一般的农村境况还要略为好一点。即便如此，那里的农民好多既未能成家，连起码的温饱都不能解决。生性木纳的三国，虽然成过亲，可仅仅一个月，女人神不知鬼不觉地离家出走了，父亲死活不明，娘也去世了，妹妹也走了，活得不如一盏孤独的煤油灯，永远挑青菜卖度日，永远打双赤脚，永远吸着“喇叭筒”，永远难得露出笑容。雪妹子对生活充满信心和希望，曾勇敢地南下郴州找当了工人的我二哥，要求结婚，不成，而后孤零零地负气走新疆，被人奸污，带着仇恨与遗憾，年纪轻轻地长眠在无依无靠的西北边陲。二哥毕生追求而不可得的小彩，优雅、漂亮，凡事从容不迫又敏感多情，数十年后，面对顺道来访的二哥，居然未曾正眼瞧一下，不接一句腔，生活就如磨人的砂轮，“将她夫妇的情感磨砺得粗糙不堪。”^{[1]145}好在这类情形，西方小说家早已写过，作者便惜墨如金了。

中国农民创造了中国的农耕文化，而农耕文化又固化了中国农民超乎物质之上的精神自慰，农民意识与老庄思想某些方面基本一致。老庄的安命思想是农民精神自慰的核心。这是姜贻斌认识农民的独到与深刻处。尽管农民处境艰难，生活贫困，但他们非常知足，安命自尊，日子过得平静、快乐。小时候他们疯玩，乐而忘忧；长大后面面对贫困、饥饿和各种难以承受的痛苦，一律能泰然处之。这就是世所称道的“安命精神”。一般人要做到“安贫”已属不易，在恶劣的境遇中平静乐观地处世，实在需要大修炼。渔鼓庙的农民几乎都有这种修炼。

那么不幸的三国从来没有沮丧和失望,甚至连《诗经·硕鼠》中那点儿怨愤也没有,越是贫匮,越是自尊和体谅他人。老了,干不动活了,眼睛也看不见了,还心安理得地守护着他那份尊严。村邻接济他,他坚辞不受,我们兄弟两个去看他,看在30年前的朋友份上,他才好不容易接受了我递过去的一根纸烟,插在耳根上,满意地回到随时可能倒塌的居所,默默地打发生命的余光。

农民的局部快乐,依赖的是超常的苦难承受力。他们面对苦难,不到关键时刻不会发泄,可一旦发泄,虽不能排山倒海,也能泣鬼神、感天地。水仙和银仙不甘心在贫困的农村呆上一辈子,用打卦的方式决定出走,带了两件旧衣物,一路乞讨,直奔新疆,终于搭上一辆便车到了戈壁。为保护童贞,被欲望不能得逞的司机深夜抛在荒野,迎面上来了一大群饿狼!两个弱女子面对慢慢围攻上来的眼闪绿光、呲牙咧嘴的凶残的狼,一切挣扎都是徒劳,唯有等死,但心又何甘?痛苦绝望中,眼泪刷刷直流,唯一能做的就是死前痛哭一场,把一路的委屈、屈辱、艰辛、磨难、饥饿统统倒出来。就在俩人呼天抢地的痛苦的哭喊声中,奇迹出现了:围拢的恶狼静静地望着两条可怜的生命,望了一阵子,悄悄地后退,退着退着,也朝天猛烈地嚎叫起来,叫一阵子,然后默默地走开了。狗通人性,狼是狗的老家,肯定也是通人性的。狼居然放过了两个可怜人,退走了,还朝天嚎叫,帮着她俩鸣不平。姜贻斌笔下,水仙银仙代表的那个年代的农民的痛苦,和面对死亡的态度,连狼都被感动了。她俩的委屈、痛苦,临死前那份冤枉与不值,似乎并不亚于关汉卿笔下的窦娥!然而两人并没有深陷痛苦之中,事情过后,她们终于又搭上一个司机的便车,脱险后非常高兴和快乐,其中一个很快与青年司机缘分终身。

农民超常的苦难承受力,与庄子“妻子死了击箕而歌”的顺其自然、超越生死的人生态度自然相通。人皆以为农民是最现实的,其实不然。在现实利益上,农民是最实际的,但在生活态度与生活情调上,农民又是相当浪漫的。没有这点浪漫,就无以消解痛苦,抚平伤口。农民的浪漫常常体现在他

们的行动和语言中。三国为什么不把我给的香烟当场抽掉而夹在耳根上?这个行为犹如50年代青年农民口袋边插钢笔,善意的“装相”,留个美好的想象与纪念,自然藏有几分浪漫色彩。渔鼓庙人除了苦难,几乎都有一点浪漫色彩,这点浪漫是他们快乐的表现,也是他们快乐的源泉。伞把一生没有放弃过拉琴与下河抓火鲤鱼,抓火鲤鱼的时间毕竟有限,午间与晚间大都是休闲时光,那时,渔鼓庙人都能听到伞把悠闲而优雅的琴声。农民的浪漫表现在语言上就是幽默,相互取笑。三妹子与伞把的婚礼上,“人们很有节奏地喊起来——我打你一个波(接吻),你打我一个波,鸡婆生了两个波(蛋),一人一个波。”^{[1]79}运用方言与谐音,调侃新婚夫妇,既含蓄又露骨,还不失规矩,这就是农民的幽默,正是这种幽默的话语方式,构成了《火鲤鱼》整体的语言风格,形式与内容可谓融洽和谐。

二 简陋的生存与高贵的守护

作者笔下渔鼓庙的农民,他们生活要求很低,欲望不强,人生诉求极其简单、平庸,却又总是自觉地、持久地守护着那心灵的高贵。尽管他们的人生太简陋,然而越是人生简陋的人,越有尊严感;越是地位卑下、物质匮乏的农民,人格意识、面子观念、尊严感比谁都强烈。农民的尊严,在逆境下,往往表现为孤独、不轻易与人往来,或者表现出某种反抗意识。姜贻斌是深度了解农民的作家,透过表面的孤独与叛逆,他看到了农民的高贵和尊严,顿生敬意。更多的时候,因为能耐不够,农民将内在的尊严和叛逆,自行压抑了,消解了。他们无力获取别人的尊重,就越发自己尊重自己,苦宝就是这类农民的代表。苦宝没了父亲,从小娘儿两相依为命,他与队长克山实力悬殊地进行斗法,虽然失败了,但那是高贵者对恶棍的精神惩罚,是平凡的农民自我人格的捍卫,是对践踏他人尊严的恶人的奋力反击。农民祖祖辈辈和大自然打交道,与人交往多限于邻里,这培养了他们诚实、实在的性格和把一切都背负到自己的肩上的强烈责任感,甚至不惜以生命作代价。伞把不懈地给三妹子捉火鲤鱼,最

终死在了邵水河里；三国、苦宝、王淑芳、乐伢子，莫不如是。的确，他们老实得有点愚昧，但这是一种高贵的愚昧。

渔鼓庙的农民虽然贫困、艰难、实在，却也不失理想。《火鲤鱼》中写了很多人的“出走”，这出走，就是追求幸福和理想。水仙，银仙，雪妹子，还有苦宝，都是为理想所驱使，到异地去寻找新的生活。他们的出走，是捕捉“火鲤鱼”的另一种形式，只是不在邵水河而已。他们的出走，除了盲目无主，结局凄凉这点以外，就性质而言，与“娜拉式出走”完全不同。五四以后，知识女性反抗婚姻、追求自由成为一种时尚，她们出走虽然不乏迷惘、痛苦与彷徨，然而有着从传统到现代，从落后到先进，从保守到革命的进步意义。可是渔鼓庙人出走，纯粹为了摆脱贫穷，寻求活路，没有任何社会反响，引不起周围人群和社会的半点涟漪，更不含任何现代意义，唯一可称道的是当时自我感觉的美好。建国以后，中国农民曾三次大出走（或曰大迁徙）：1960年代出走新疆、黑龙江，到大西北与东北谋生；1980年代，离土从商；1990年代至今，大量的农民进城务工，不少在城市中安了家。第二、三两次出走，有着丰富的现代性意义，反映它的文学作品汗牛充栋。可第一次出走是求生本领驱使下的纯动物性迁徙。反映这次“出走”的小说至今不多，《火鲤鱼》关注了这个空白。没实现理想并不等于放弃理想。雪妹子最终固然割腕自杀了，但她临死前，从容不迫地选择了与天边相连的向日葵园地，死也要死在时刻朝向太阳和光明的地方！她“置身在无边无际的向日葵丛中”，把一盆最大的向日葵放在脸边，眼睛望着纯净的蓝天，口中轻轻地喊着恋人“二哥”，诗意地安详地飞离了人间。这样自洁自爱的灵魂和肉体，这样生死不渝的追求，难道还不高贵吗？尽管他们的理想有时近乎幻想，但还是矢志不渝地厮守着，追求着，虔诚，执着，坚定不移，毕生不灭。渔鼓庙农民坚持理想的种种行为，包括“出走”和自杀时的美好感觉，无疑具有莲花般的品格，虽然也有点突兀、滑稽。可是，“如果农民在物质和精神上同步发展，达到一种协调，那就不会产生这样的突兀

感和滑稽感了。”^{[1]48}同样，作家如果不深知农民，决然没有这样的笔墨；如果对农民没有真挚的爱恋，也不会有如此深沉的喟叹。

三 嘻哈文风与乐园图式

火鲤鱼这个象征幸福的意象贯穿小说的始终，表明作家一直在努力为农民记录幸福。只可惜农民的幸福实在太少，想记录幸福，却“并没有多少的美好和幸福，能够让我记录下来。”^{[1]365}姜贻斌的创作心态始终处在事与愿违的矛盾和无可奈何之中。正是出于无法解脱的矛盾和无奈，迫使作家采取了故作轻松的书写策略，“在写作中，我是很放松的，甚至有一点随意性”，^{[1]365}这就形成了小说的嘻哈文风。这种文风，有宽松、轻快、随意、幽默、讽刺等多种意思。“嘻哈”一词乃主持人彼此口水战的术语，两个主持人尽力争取观众的喜爱，采用令观众兴奋的各种形式的语气腔调和绕舌的技巧，挖苦对方，降低对手的激情，鼓动人群拥护自己。作为一种文化手段，最早由非洲原始部落传出，继而在纽约的非裔及拉丁裔青年之间兴起，迅速发展壮大，席卷全球，近年来在中国也很流行。《火鲤鱼》中这种风格的语言遍布小说各处。看到昔日风姿迷人的雷公山今日已光秃秃，“忽然，我想起躺在省博物馆里的女尸。”^{[1]287}两者联系若有若无，转折急骤，颇含智慧与意趣。“你说我能生气吗？”“你说我不能生气吗？”^{[1]249}前后否定的两句话紧紧对接，就像两个人在斗嘴皮子。有好几处地方，姜贻斌干脆采用单词成句，逐行加字、等级上升、直排成阵的结构主义方式，如：

叔。

哎。

叔叔。

哎哎。

叔叔叔。

哎哎哎。^{[1]175}

直至12行之多。这种带有很大随意性与讥讽意味的语言、语式，不但清楚地体现了嘻哈文风的特色，也比较准确地表达了他对农民发自内心的

同情。

与嘻哈文风紧密相连的是乐园式的叙事方式。渔鼓庙的农民生活在解放后的新中国,但是自然即快乐、平淡是福的传统观念支配着他们的思想,“辛苦讨得快乐呷”,他们往往生活在心造的极为简单的乐园中。“乐园”一词来源于《圣经》里亚当夏娃居住的伊甸园。那里地上撒满金子、珍珠、红玛瑙,开满各种奇花异卉,树木丰茂,食物丰足,河水淙淙,滋润大地。又叫湾泥的渔鼓庙,虽是乡村陋地,但那里开了矿,农工共处,当然是人们生活的快乐场所。小说写苦难的人群,写得最多的却是孩提时代的生活,以及兄弟回访儿时朋友的快乐时刻。这是作家乐园图式叙事的现实依据与情感保证。到了那里,连我们兄弟父母的笑声都“像一柱调皮的炊烟。”^{[1]3}小时候伙伴们打闹、游戏,故意与大人搞恶作剧,无忧无虑,肆无忌惮,心生莲花,渔鼓庙的确是农人真真实实的乐园。再苦的儿童走进玩耍的队伍时,都把仇恨、痛苦和一切都忘记了,“嘎嘎大笑,与我们发疯般玩耍。而大人们呢,也在嘎嘎大笑,在发疯般玩耍。”^{[1]179}即使多年后下了岗,满妹做了响器班子的穴头,专为死了人的家庭哭丧、唱挽歌,也乐滋滋的。30年后我去看三国时,他“一直微笑着,像一朵朵渐渐绽开的菊花。在绽开的菊花里,我竟然看不到一丝苦难。”^{[1]192}令读者心情难以舒畅的是,他们的快乐是从苦难的内核中生长出来的。沉重的快乐才是构成小说嘻哈文风的根本要素。因此,《火鲤鱼》的嘻哈文风明显地烙上了黑色幽默的印迹。

农民的局部快乐与作家的嘻哈文风就这样构成了小说的乐园图式。这里的乐园图式,不单指那一代农民的生存态度,还包括作家姜贻斌的叙事方式。哪怕是再苦难、凄清的人事,在姜贻斌那里都用故作轻松的笔墨或玩笑的语气说出来,微笑中含着血泪,文字里略带黑色幽默的残酷。乐伢子分明是毕生无笑容,抑郁而死,可我对着他的遗像时,分明看到了他灿烂的笑,不但我看见了,他的遗孀也非常兴奋地看见了,止不住说:“假如他活着的时候能有这样的笑,该是多么好啊。”^{[1]222}用夸张的方

式,以生者对死者的幻想之笑,反衬其生前的绝无笑颜,表现死者超常的责任与敏感,轻松的表面背负着沉重的十字架。全书每个章节的叙述人都是作者“我”,被叙述者很少摆脱作者站出来现场直接展示,全是第一人称,没有第三人称,不同章节的叙事态度与叙事方式基本一致,呈现出平面化、格式化的图片连缀的结构特征。由此便形成一种“沉重的快乐”的叙事“模式”,我们把这种模式称之为“乐园图式”。

乐园图式和嘻哈文风并没有减损小说的时代气息。恰恰相反,小说常常于不经意中流露出强烈的时代感。小彩夫妇看二哥时,小彩说:当时,我不是看他出身好,我会嫁给他吗?当年血统论施虐,出身不好的男青年,个人条件再好也难找对象。改革开放后,出身不好的凭借先天遗传和多年受压磨炼出来的修养,时逢盛年,无论在官场商场情场都优游自如,大展宏图。三十年河东四十年河西,短短一句话,压了30年,一旦吐出,对照着眼前的丈夫王一鸣和二哥的现实图景,包容了多大的社会历史涵量啊!

一般读者总是不忘赞美以24个节气命名并为小说排序的布局技巧。由此出发,我还发现这部小说的篇幅刚好365面,是否暗指一年是365天?说实话,这样一来,光从形式着眼很可能误入歧途,难免遭受到“雕虫小技,壮夫不为”的批评。只有把它与象征意义的“火鲤鱼”意象联系起来,与作家“乐园图式”的模式化叙事方式联系起来,这种以节令为各章命名,以时序为结构顺序的小技巧才转化为大手笔,才有了深意。它装进了农民亘古不变的生活节律,是对过去时代传统农民周而复始的生活的曲笔表达,才由此变成了“有意味的形式。”小说最后一章名叫“立春”,寄寓着“一代旧式农民从此终结,新的现代农民从此开始”的含义,这也是妇孺皆能看出的含义。也正因为字面外的含义能让妇孺皆懂,《火鲤鱼》便比那些故作高深、文字艰涩的作品高明得多。

《火鲤鱼》写的是与共和国基本同龄的一代传

统农民。这一代农民,也不是个个纯洁如兰花,温顺如绵羊,还有如车把这样的杀人犯,但那毕竟只是一个特例,不伤害这一代农民的整体形象。在农耕文化没有根本改变之前,三国、苦宝这一种类型的农民,简陋的人生不会根本改变,他们生存的乐园图式也不会有大的变化。即便是当年的梁生宝,柳青在《创业史》第三部要安排他出国考察,可真实的模特儿王家斌,过苦日子时却真真切切地在外讨米逃荒,仍然是货真价实的旧式农民一个。姜贻斌笔下的这些农民,与王家斌略有不同的是,他们身上没有政治痕迹,也少体制标志,没有阶级差异,只有贫困的生活和无奈的挣扎;他们与日益融入城市文明的现代农民更加不同,没有“潇洒走一回”的欲望和经历,没有相对富裕的物质生活与丰富的精神生活,在古老农耕文化规范下,他们那简陋的人生与貌似快乐的乐园式的生活情景,概括了一代农民的整体形象。但是,他们的后代则有了很大的不同。有的告别农业,进入城市,有的转入了农村的非农产业,有的虽然没有改变,但却正告别传统文化,告别小块土地、手工操作和人畜力的耕作方式,变成经营商品农业的新型农民。姜贻斌笔下的三国、苦宝为代表的这一代农民,曾处于浓厚的农耕文化包围中,但现代科学文化和人文文化,必将淘汰并取代古老农耕文化,荡尽农耕文化中所有的落后因子,且具有不返性。因此,渔鼓庙的这一代传统农民,将是中国最后一代旧式农民,从此以后再

也不会出产这一类农民了。姜贻斌没有批评,而是充满同情与敬意地描写他们,为他们在历史上留下一种真实的不加修饰的平面化记录,一种人生的借鉴。平面化叙事得到的是扁平形象而不是圆形形象。圆形形象走向典型化,扁平形象走向类型化。类型的集合构成原型,《火鲤鱼》塑造的渔鼓庙农民群像,叠合在一起,将成为中国最后一代传统农民的艺术原型存留于世。我们这里说的原型,不是指本来意义的“积淀于人脑中潜意识领域的原始类型的构型”,也不是指宗教思维模式规范的基于原始经验不断重复出现的类型意象,而是指依据现实状况构造出来的,不会再重复出现的,可以代表整整一代农民的类型形象。类型化并非艺术的千篇一律,而是一代农民处境与归宿的基本相同。姜贻斌《火鲤鱼》中的农民形象,因之获得整体象征的意义,从而铸就了一座中国末代传统农民艺术原型的历史浮雕,具有历史认知价值。这浮雕,日月很难磨损,风雪很难侵蚀,在今后城市为主体的现代文明社会中,历久弥坚,可望演化为中国末代传统农民原型的活化石。

参考文献:

- [1] 姜贻斌. 火鲤鱼[M]. 长沙:湖南文艺出版社,2012.

责任编辑:黄声波