

都市文化在乡村的传播与冲突

——“知青”小说的一种文化解读

周怡

摘要:对“知青”文学进行传播学解读,就会发现一些新的文化景观。史铁生小说里表达乡村人对都市信息的无知与渴求,知青的启蒙意识以及对乡土文化的学术性思考,无不显示出都市文化的优越感;阿城小说更加强调城乡文化之间的分歧、冲突与较量,《棋王》描述的正是这样一种文化对垒。“知青”所坚持的文化独立恰恰确保了都市文化的纯性,由此增强传播效应。戴思杰的长篇小说《巴尔扎克与中国小裁缝》是对上世纪80年代“知青”小说的续写,它揭示了都市文化的传者对受者所进行的全面改造,并形成后者的文化叛逆。

关键词:都市文化;乡村;文化传播;“知青”小说

发生在20世纪60年代的知识青年上山下乡运动,处于现代传媒不够发达的时代。而新中国建立之后的户籍制将城乡居民严格地分割开来,形成“二元社会”结构,城乡文化隔离在所难免。此时,插队知青——乡村里的城市人,自觉或不自觉地担当了文化传播者的角色。传播者必须掌控信息,占据文化高度,形成文化权力。由于城市是政治、经济和文化中心,城市人作为它的载体,无论身体行为的,还是精神领域的,都具备了媒介人的性质以及传播影响力。

1969年,17岁的王小波从北京出发,作为知青到遥远的云南插队。他满怀信心地对同伴艾建平说:“人就像一滴滴在桌布上的墨水,到了哪里都可以向四周慢慢扩散”。跨越历史,其中的隐喻就彰显出来:作为精神与文化符号的“墨水”,无论滴落在何处,都会自觉地进行文化传播,放射出精神光辉。我们暂且将它的政治虚妄性搁置起来,客观地认识,千千万万的知青从都市到乡村,带去了都市文化。而多年之后,他们又将乡土带回都市,并扩散到更加广阔的地方。

一 都市文化优越感的确立

文化交流的实现,一个十分重要的因素是不同质的文化在碰撞中的相互理解与阐释。谁将对方的文化做出准确的理解与阐释,谁就占据了文化优势。反之,谁的文化被理解、被阐释,其文化也就意味着陷入弱势。比如说,非洲土著人很难理解西方现代文明,更无法作出准确的阐释。而西方人就完全可能对非洲土著文化做出比较恰当的解释,并将恰当地运用它改造自己的文化艺术。

插队知青从大都市来到偏远的乡间,他们在政治上带

着接受“再教育”的使命,同时怀有“广阔天地,大有作为”的革命理想与人生抱负。然而,当他们发现农村的贫穷落后,甚至蒙昧与陈腐的现状,都市文化的优越感就会迅速上升。他们以解剖农村社会与乡间文化的方式进入这个陌生的世界,带有明显的“他者”身份,无论他们的解剖多么的深刻,都无法真正融入其中。实际上,他们无法做到与工农大众的结合,无法解决情感问题和立场问题。然而,这种“他者”的身份恰恰就是一个传播者的身份——都市化的传播者,以及乡土文化的阐释者,这基本还属于启蒙文化的传承。史铁生的小说《我的遥远的清平湾》中“我”对陕北方言的解读:

春秋距今两千多年了,陕北的文化很古老,就像黄河。譬如,陕北话中有好些很文的字眼:“喊”不说“喊”,要说“呐喊”;香菜,叫芫菜;“骗人”也不说“骗人”,叫作“玄谎”……连最没文化的老婆儿也会用“酝酿”这词儿。

在很多知青题材的小说里,都写到类似的文化考察,包括方言、民歌、民风民俗、历史遗迹、经济模式等等。由于本土知青缺少文化比照,对于本土文化反而容易造成一个视而不见的盲区。都市知青恰好充分利用了自己的“他者”视角,将这些考察成果转化为一种文化思考或形成文本状态。

值得一提的是,当地的本土文化一经这样的提升,就发生了质的变化,它成为都市文化的一个组成部分,反过来进一步影响乡村文化。一方面,考察本身就是对乡村文化的

认可,这种认可极大地提高了乡村文化自身的价值感。当“破老汉”晓得都市知青“我”喜欢听他的酸曲,自我认可感就会油然而生,大大激发了他的自我意识,因为此前没有人如此认真地聆听甚至请教关于这些不登大雅之堂的酸曲儿,被都市文化人看重就意味着一种价值认可。人际传播的互动原则就会大大激发彼此的交流欲望,由此而获取更大更可靠的信息。另一方面,乡村文化一旦得到价值认可,这个认可不是来自于自身的认可,必须是都市文化(或官方意见),就会大大加强它的传播效应,并产生现实效果。陕北这个地方是革命老区,从20世纪40年代就开始吸引大量的都市知识青年,他们运用当地的信天游,改造创作了大量的革命歌曲、歌剧、歌舞、诗歌等艺术形式,《兄妹开荒》、《夫妻识字》、《白毛女》、《兰花花》、《王贵与李香香》等等,到“文革”时期,以陕北民歌为基础创作的革命歌曲数不胜数。现在,这些作品已经成为艺术的经典之作。当然,我们从这些知青题材的小说中没有看到他们对民间艺术更加深入的开发与创作,但是,他们真正从文化学角度关注民间文化艺术的存在意义。在革命的年代里,那些以调情为主要内容的酸曲儿,早就在采风和创作中视为“糟粕”而忽略了,然而,知青们发现,真正富有生命力的东西恰恰就在这里。不管他们的追问有多少价值,起码,文化思考从此开始。《血色浪漫》中的钟跃民做出的探讨,可以作为对《我的遥远的清平湾》的补充:

酸曲儿,这倒是个很有意思的现象,这些酸曲儿的语言很直截了当,又是老公公扒灰,又是大姑娘偷情,民间似乎并不关注它的道德内容,也丝毫没有谴责的意思,这就引出了另外一个问题,中国上千年的封建礼教是否能影响到所有的汉族人居住的地区,在一些穷乡僻壤会不会有所遗漏,就像你刚才谈到的陕西方言中还保存着很多古语,大概也是因为这个原因。

史铁生的作品里总是洋溢着一种城市知青与陕北农村的深厚情感,然而,在这样的温情背后,还有一种都市的优越意识。他以居高临下的都市地位俯视乡村文化,表达了城乡之间的文化差异,但这种差异对城市人来说是一种生活经验的扩展和情调的调节,对乡下人来说则十分容易导致自卑感。史铁生的作品表达得更加隐蔽和温情,其高明之处恰是以女娃——留小儿的形象作为表达手段,就将这种差异在一定程度上转化成为人性的天真与自然。这种人物关系的处理在《血色浪漫》里同样出现了,是主人公钟跃民与放羊的杜老汉以及他的憨娃。我们在作品中看到,都市知青与大多数的乡民没有太多的接触和交流,一老一小意味着乡村里的弱者,在这样的人物关系对比中,更加容易显示都市优越感。童言无忌,真实的交流就会发生。而都市文化的优越感也就畅快地表露出来。

留小儿没完没了地问我北京的事。“真个是在窑

里看电影?”“不是窑,是电影院。”“前回你说是窑里。”“噢,那是电视。一个方匣匣,和电影一样。”

留小儿最常问的还是天安门。“你常去天安门?”“常去。”“常能照着毛主席?”“哪的来,我从来没见过。”“噢?!他就生在天安门上,你去了会照不着?”……有一回她扒在我耳边说:“你冬里回北京把我引上行不?”

知青的作品里表现出另外一种情感是与乡土的隔阂,这种隔阂第一个层面是经验知识层,属于他们对乡村生活的陌生。《我的遥远的清平湾》通过留小儿对“我”善意的嘲笑,表达了这种陌生。

“城里人解开个狗吗?”留小儿问,“咯咯”地笑。她指的是我们刚到清平湾的时候,被狗追得满村跑。“学生价连犍牛和生牛也解不开,留小儿说着去摸摸正在吃草的牛,一边数叨:“红犍牛、猴犍牛、花生牛……”

第二个层面是精神层面,“我”对民歌与方言的兴趣处于一种驾驭乡土文化的心理与知识优势,而这些文化是要经过筛选的,清平湾当中有一个瞎子说书的情节,“我”表现出相当的冷漠,甚至带有那么一点鄙视:

两个瞎子说了一回书。书说得乱七八糟,李玉和也有,姜太公也有,一会是伍子胥一夜白了头,一会又是主席语录。窑顶上,院墙上,磨盘上,坐得全是人,都听得入神。

我倒宁愿去看牛顶架,那实在也是一项有益的娱乐,给人一种力量的感受,一种拼搏的激励。我对牛打架颇有研究。

都市知青与乡村之间的隔阂所形成的差异性,正是都市文化传播的基本条件,文化传播的目的之一是消除差异与隔阂,“我”最终还是进入了养牛人的情感世界,留小儿攒够了去北京的盘缠,她的很多疑问都得到了解答。

二 城乡文化的融合与分歧

文化传播,都市知青在乡村中遭遇到障碍。在阿城的小小说《孩子王》里,将都市与乡村两个方面的人物以及他们的观念放置在同一个文化环境——学校里做比照,他们都面临着文化困境,如何摆脱,发生了分歧。

都市文化的代表主要有两个人物:“我”与来娣。他们显得孤立,由于官方意识形态对都市文化固有的排斥,难以进行公开的文化传播。所以就会出现小说中的现象:学校里本土教师水平差,却都能够安稳教书,知青文化水平高,却只能在地里干活。

“我”是知青中的文化人,但又是那种随遇而安的性

格,长期的乡村生活使得他将将自己的理想追求与启蒙意识隐蔽得很深。然而,当一个偶然的机让他获得到初中教书的时候,隐藏的东西就萌发了。而且发现那所乡间学校里,不仅校舍简陋,没有教科书,而且授课内容十分荒唐。于是他决心改造这一切。那本《字典》成为故事的一个核心象征物,它不仅表明僻远的乡间里知识有多么贫乏,更加重要的是,在那个特殊的环境中,它成为现代科技文明的象征物:一方面排斥乡村知识因袭古旧的传播形式;另一方面排斥了政治意识形态对于知识的掌控。小说的结尾是很有意思的,“我”被解职之后,显得十分平静,没有去看他深爱着的学生,只是将那本给他生祸的《字典》留下来,似乎在传递圣火。其中的细节是,他原署名这本字典的主人——来娣,可想了一想,又并排着加上自己的名字,心情由此慢慢地轻松起来。作为启蒙者,完成了他的文化传播,就像完成了自己的使命。他没有将字典传承给成年人,比如一位教师或者其他,而是一个孩子,这里面的寄托显而易见。

来娣这个人物很值得研究,她是一位有个性的女知青,显然,乡野的生活使她变得无比粗狂,都市姑娘的气质似乎看不出一点痕迹。她的习惯动作是叉腿叉腰,张口自称“老娘”。然而,骨子里依然是都市知青所固有的开放、自信、潇洒与知识涵养。她擅长音乐,理想就是到当地的中学里做一位音乐教师。

来娣根本瞧不上学校里所教的音乐,她双手叉在腰上,头一摆,说:“那也叫歌?真见了鬼了。我告诉你,那种歌叫‘说歌’,根本不是唱歌。老杆儿,你回去跟学校说,就说咱们队有个来娣,歌子多得来没处放,可以请她去随便教几支。为了证实自己的才能,她还亲自谱写了一首歌。

(来娣)忽然说:“副歌呢?我说:‘还要副歌?来娣看着我:‘当然。你现在就写,两句就行。前面的曲子我已经有了。”

我兴奋了,在油灯下又看了一遍歌词。略想一想,写下几句,也站起来,喝道:“看你的了!来娣侧身过去,低头看看,一屁股坐在椅上,将腿叉开到桌子两旁,用笔嚓嚓地写。

显然,作曲者更加胸有成竹。后来歌子在知青中试唱,谁唱走了调,来娣马上就用眼睛狠狠地盯。当然,随着“我”的解职,刚刚诞生的歌子也就没有得到传播。这种遗憾恰恰造成了文化传播的一种蓄势。

都市知青的文化来源是多元性的,但其主体和先锋是带有西化特征的现代性文化。即便在“文革”那样政治压倒一切的年代里,也无法改变这种现象。一般的都市文化人都过着双重生活——表象的政治面具与实际的都市文化追求。来娣同样也不是一个单纯的知青伙夫,她十分现代,小说通过知青老黑的话,道出了这位知青音乐爱好者的真实生活:

来娣,你的那些乱七八糟的歌哪里来的?还不是你每天从敌台学来的!什么甲壳虫,什么埃巴,什么雷依,乱七八糟,你多得很!

“我”与来娣所代表的都市文化,面对两个方面的矛盾冲突。一是乡村的愚昧与落后,其中一个情节是通过知青与支书开玩笑道出的,说的是支书的儿子写信将收信人与寄信人的地址写颠倒了。支书虽然将儿子的蠢笨当笑话讲,但在知青的讥讽中还是显得十分尴尬。

第二个矛盾是与政治意识形态之间的冲突,说得更确切:这里所说的是“政治意识形态的乡村表达”。政治意识形态贯彻到乡村,成为一种十分特殊的愚昧状态——政治愚昧加文化愚昧。一般来说,乡村较之于城市,更加容易接受传统,接受政治意识形态的影响。小说通过学生对新教师“我”的责难表达出来:

后排一个学生突然大声说:“你这个老师真不咋样!没见过你这么教书的。该教什么就教什么嘛,先教生字,再教划分段落,再教段落大意,再教主题思想,再教写作方法。该背的背,该留作业的留作业。我都会教。你肯定在队上干活就不咋样,跑到这里来混饭吃。”

“极左”路线时期的中国社会,其政治意识形态最大的特征之一就是观念压倒现实,主观形式代替客观实际。“我”的教书方法,写作要求,与学生来福关于“文章在先还是事实在先”的打赌,以及来娣创作的歌子,都是围绕着“真实性”的问题。本来,乡村是一个淳朴之地,最讲究实际。然而,来自于上级的教科书以及贯彻的教学方法正在改变这一切。表面看来,它似乎属于城市文化的传播(非乡村固有的),实际上是一种伪城市文化,这恰恰是都市文化所抵制的东西。由于都市文化人具有相对的判断和抵御能力,他们会在附和保持自己的独立性,并给于适当的反击。而乡村的蒙昧状态就决定了他们缺少这种判断和抵御,所以,他们没有怪罪教科书、老师、教学方法,也不会有改良教育的想法。“我”、来娣为代表的知青身处远离政治的民间状态,最大程度地摆脱了政治面具的束缚,也就最接近都市文化的精英层面——理性与现代性。在那个时代,尽管他们做出了努力,却无法从根本上改造现实。值得肯定的是,知识与思想传播对于世界的改造是一项连续性、渐进性、间接性的过程。孩子王的知识启蒙,实现了传者与受者的最初连贯,让乡间的孩子们见到了别样的东西。

作品没有展示知青与政治权力的直接冲突,他们生活在民间的最底层,根本不存在这种较量的机会。所以,他们所有的故事都发生在和谐的人际之间:与支书、老陈、孩子们,鱼水相容,安闲自在。“我”的发迹显示了某种精神振奋,甚至刺激到来娣。而真正矛盾的来临,反而一切归于平淡。

三 城乡文化冲突与较量

阿城的小说《棋王》充分地展现了城乡文化的外在冲突。概括地说,整部作品是在讲述一位都市知青与乡间众棋手的一场较量,最终以都市知青获胜而结束。这在阿城的作品里是唯一的,整个知青作品里也是少见的。在棋赛过程中,知青王一生几乎陷入所有的环境劣势,没有参赛资格,肚子都吃不饱,而且以一对九,车轮大战,但他拥有的是文化优势,精神上居高临下。小说强调了都市文化的独立传承,以及这种传承的乡村延续。

我们首先来看王一生的出身,他父亲早亡,母亲是一位旧社会的妓女。这个奇怪的出身是很值得思考的。妓女是都市文化中的一个显著符号,与都市消闲文化有着割不断的联系。所以,儿子对于象棋的迷恋,母亲没有以正统思想予以排斥或劝教,反而甚为爱惜,暗暗用废弃的牙刷把为儿子打磨了一副“无字棋”。在王一生身上,一点也找寻不出那个时代政治意识形态的印记,比如入团入党,追求进步等等。棋艺,典型的都市消闲文化,负载于这样一位贫寒却富有都市文化传承的青年身上。

另一位知青脚卵则代表了都市文化上层。从他的言谈行为中可知,他是元代高士倪云林的后裔,父亲是文化名人,当年家中高朋满座,下棋是重要的消遣。脚卵回忆:

年年中秋节,我父亲就约一些名人到家里来,吃螃蟹,下棋,品酒,作诗。都是些很高雅的人,诗做得很好的,还要互相写在扇子上。

都市文化的高层与底层在这个偏远的乡村发生着交流,王一生与脚卵之间我们看不到不同阶层的差异,反而相见恨晚,成为知己。都市文化将他们兴致爱好完全融合在一起。王一生正是以都市文化的包容性与多元性将多种棋艺融入一炉,他从捡破烂的老汉那里得到了道家的棋艺,又从脚卵这里领略倪云林的佛家棋道,将社会高层那种高雅闲适的精深与底层社会随遇而安的坦然统统拿来,成为自己的精神特质。王一生身上体现了一种都市的开放风格。

知青在社会交往上一直保持着相对的独立性。从阿城的小说中可以看到,知青交际圈子基本是他们自己的知青小组,哪怕路途遥远也经常造访,他们不自觉地运用这种方式保持了都市文化应有的交流,并获得了文化的纯洁性。建立在这个基础上的传播才有意义,有价值。根据阿城的回忆,农闲的时候,知青开始串,到哪村去,找谁谁谁,炕上闲聊。没有书,写点东西,赶集的时候交换着看,也就是日记,每天看到什么想了些什么,甚至一些私人信件也在传。

《棋王》里的王一生们同样遵循并保持了这一潜在的规则,他们与当地农民打交道是很有限的,即便有共同的趣味爱好,也难以产生情感上的共鸣。王一生与当地棋手的对话生硬得很,几乎不留一点面子。对那位当地棋王的邀请(包括谈论棋艺)根本不加理会:

老者很感动的样子,说:“今晚你是不是就在我那儿歇了?养息两天,我们谈谈棋?”王一生摇摇头,轻轻地说:“不了,我还有朋友。大家一起来的,还是大家在一起吧。我们到、到文化馆去,那里有个朋友。”

这一情节是很值得玩味的,谈棋论道,本来是王一生极其向往的境界与生活。看看他与脚卵那一番相见恨晚的情怀,还有与捡垃圾的老汉的忘年之交,就能知道他对棋艺的虔诚。老汉是都市流浪者,而都市流浪者属于都市文化的一个重要组成,在文化史与艺术史当中,都市流浪汉的形象经常是洞穿世事的智慧化身。《棋王》里的知青在他们自身的圈子之外只有一个朋友——画家。尽管没有明确他的出身,但从他的言行来看,属于都市先锋文化的代表。心有灵犀一点通,很短的时间里,他们成为知己。

在阿城的小说里,始终保持着这种都市文化的先锋意识,在乡村间显得僻冷,却又灼目,它所形成的文化震惊,超出了传统文化的韧性,也超出了主流意识形态的强力。我们看王一生下棋的场面:

到了棋场,竟有数千人围住,土扬在半空,许久落不下来。

人是越来越多。后来的人拼命往前挤,挤不进去,就抓住人打听,以为是杀人的告示。妇女们也抱着孩子们,远远围成一片。又有许多人支了自行车,站在后架上伸脖子看,人群一挤,连着倒,喊成一团。半大的孩子们钻来钻去,被大人们用腿拱出去。数千人闹闹嚷嚷,街上像半空响着闷雷。^⑩

为了表现比赛双方的对立与厮杀的壮烈,作者大力渲染了热闹的场景与痴迷的人群,用语在不经意的诙谐中暗藏“杀气”:四五条狗在人群中狂吠,像是在“引路打狼”。人挤得水泄不通,不知情者以为是杀人的告示。关键在于,这一切仅仅是一场对弈的游戏,游戏抹平了一切。通过游戏来展示文化对垒,无论你将它展现得多么严峻,都不会激化矛盾,而冲突却无处不在。

代表乡村文化的一方是九个棋手看着棋盘对弈,他们功成名就,已经在本地区赛出了名堂,获得了合法的棋手地位。同时,我们还应当注意到乡村文化阵营中还有官方权力作为支持,这次比赛属于官方赛事,它的参赛资格需要层层审定,脚卵甚至为此将自己祖传的乌木象棋贿赂了地方官员。代表都市文化的一方仅仅是一位“非正式”棋手,他下的是盲棋,好像斗士,赤手空拳,面对武装的团队。他还空着肚皮,没有任何名分(参赛资格),他赶到这里下棋,似乎就是惹是生非,生怕会因此发生什么不测。王一生那里几乎占据了所有的比赛劣势和生存困境,小说的这样一番渲染,完全是在强调作为都市知青的特别地位:他们属于民间中的民间,底层中的底层,与此形成的巨大反差是他们精

神上的优越。

王一生坐在场当中一个靠背椅上,把手放在两条腿上,眼睛虚望着,一头一脸都是土,像是被传讯的歹人。我不禁笑起来,过去给他拍一拍土。他按住我的手,我觉出他有些抖。王一生低低地说:“事情闹大了。你们几个朋友看好,一有动静,一起跑。”^②

这样一场城乡文化较量被渲染到白热化的程度,王一生几位知青越是孤零,越发显示出都市文化的优胜态势:

我找了点儿凉水来,悄悄走近他,在他跟前一挡,他抖了一下,眼睛刀子似的看了我一下,一会儿才认出是我,就干干地笑了一下。我指指水碗,他接过去,正要喝,一个局号报了棋步。他把碗高高地平端着,水纹丝儿不动。他看着碗边儿,回报了棋步,就把碗缓缓凑到嘴边儿。这时下一个局号又报了棋步,他把嘴定在碗边儿,半晌,回报了棋步,才咽一口水下去,“咕”的一声儿,声音大得可怕,眼里有了泪花。他把碗递过来,眼睛望望我,有一种说不出的东西在里面游动,嘴角儿缓缓流下一滴水,把下巴和脖子上的土冲开一道沟儿。我又把碗递过去,他竖起手掌止住我,回到他的世界里去了。^③

在这场较量中,乡间棋手一个连一个地败下阵来,在这里,作者很隐蔽地表现了王一生对他们的蔑视:当败阵的棋手谦恭地告辞时,“王一生点点头儿,看了他们的位置一眼。这是一个十分传神的细节,漫不经心的笔墨,不留痕迹,确是极狠毒的一笔。人走了,空空的位置意味着什么?意味着出击者拿下的一块阵地,至于是谁来镇守的并不重要。还有什么对人的蔑视更加富有对抗性呢?

而隐居山林的“老者”最终也败下阵来,意味着乡村文化的彻底屈服。作者有意通过一个“体面”的结局,来着力表达老者的困窘。而一位流落他乡的知青毛头小子却在这番烘托中,显得高大神圣起来。

老者推开搀的人,向前迈了几步,立定,双手合在腹前摩挲了一下,朗声叫道:“后生,老朽身有不便,不能亲赴沙场。命人传棋,实出无奈。你小小年纪,就有这般棋道,我看了,汇道禅于一炉,神机妙算,先声有势,后发制人,遣龙治水,气贯阴阳,古今儒将,不过如此。老朽有幸与你接手,感触不少,中华棋道,毕竟不颓,愿与你做个忘年之交。老朽这盘棋下到这里,权做赏玩,不知你可愿意平手言和,给老朽一点面子?”^④

城市文化在这里实现了它的完胜,它不仅征服了自己的对手,而且征服了所有的乡民。如果按照心理倾向编排队伍,看客们理应属于乡村阵营一方,然而,至此他们不得

不对这位“对立面”的一员充满了敬意,甚至崇拜。

四 文化接受者的改造与叛逆

都市文化在乡村传播,主要的接受群体是新生代。《遥远的清平湾》里的留小儿就对北京充满着向往,并攒钱准备付之于行动。插队知青究竟在多大程度上影响了乡村人,改变了他们的精神生活乃至物质生活,在整个知青小说的繁荣期——20世纪80~90年代,几乎没有出现以此为主题的作品。旅法华裔作家戴思杰2000年创作的长篇小说《巴尔扎克与中国小裁缝》打破了这个沉寂,原作是法文,由著名翻译家余中先在2003年译成中文出版。戴思杰曾作为知青在四川省插队落户,生活根基还是坚实的。

故事情节十分清晰,从大都市来到小山村的插队知青“我”与阿罗过着艰苦寂寞的农耕生活,一个偶然的时机他们从另一位知青“四眼”那里发现了一只装满外国名著的书箱。于是,他们读完了巴尔扎克、雨果、司汤达、大仲马、福楼拜、波德莱尔、罗曼·罗兰、卢梭、狄更斯、吉卜林、艾米丽·勃朗特、托尔斯泰、果戈理、陀思妥耶夫斯基等许多作家的作品,并将这些故事讲述给一位乡村姑娘“小裁缝”,爱情由此产生,但小裁缝并不满足这些,她走出大山,奔向更远的世界。

尽管英法批判现实主义作家已经成为遥远的西方传统,但在当时的中国城乡,依然属于现代思想范畴,它所宣扬的价值观,诸如自由民主、个性解放、人道主义在政治专制下的民间具有相当强烈的感召力。当然,这一切在文学文本那里不是教条的理论说教,而是通过西方社会的民风民俗、人物形象和故事情节表达出来的,这是一个文明开化的理想境界。

首先我们来看“物”——固态媒介的传播效应——我的小提琴和阿罗的闹钟,在迎接插队知青的场面里,村民们第一次见到了小提琴,听到它奏出的莫扎特奏鸣曲,为了避开政治风险,阿罗将曲名改作《莫扎特想念毛主席》。从此,这个大山里的凤凰村就不断地听到小提琴的旋律。

阿罗的闹钟成为大山里第一尊钟表,它的出现,不仅让村民们大开眼界,更重要的是打破了“日出而作,日落而息”的时间观念:

我们万分惊讶地看到,小闹钟居然在农民中赢得了一种真正的权威,所有人都来看它,仿佛我们的吊脚楼就是一座庙。每天早晨,都是同样的仪式:村长一边在我们的楼下来回踱着步,一边抽着他那竿跟老猎枪那么长的竹烟竿。他的眼睛一刻都不离开我们的闹钟。到了九点整,他便吹响一声长长的震耳的哨子,让全村人都下地干活去。^⑤

小闹钟的威力再一次证实了麦克卢汉的著名命题:媒介即讯息。也就是说,人类有了某种媒介才可能从事与之相适应的传播或社会活动,真正有意义的讯息不仅是各个

时代的传播内容,而是这个时代所使用的传播工具的性质,以及它所带来的可能性和造成的社会效果。

固态传播属于内向传播,其中,内省思考是内向传播的重要形式之一,只有人们遇到障碍,遇到新问题的時候,反应与行为处于停滞状态,内省思考才会活跃起来。内省思考不仅仅是一个横向的社会过程,而且是一个过去和未来联系起来的、纵向发展和创造的过程,因为在这个过程中,一切传统的東西极有可能被颠覆,由此创造出新的意义和行为。在一个与外界封闭的山乡里,乡民面对一个新生事物就是都市来的知青,当然包括他们携带的小提琴和闹钟,乡民们需要一种思考、判断与选择。这都会不同程度地影响当下和以后的生活和精神状态。

真正具有颠覆意义的还是巴尔扎克们的影响。“四眼”一箱子外国小说首先征服了“我”与阿罗,然后传给小裁缝父女。为了留住巴尔扎克,“我”挑灯夜战,将《于絮尔·弥罗埃》的精彩段落抄写在老乡送给他的羊皮袄上,就像欧洲古代的羊皮书。于是这件羊皮袄又成为圣物。

后来,小裁缝接触了《包法利夫人》,便照着小说《包法利夫人》中的文字描述,给自己做了一个胸罩。“我认为,这是天凤山上的第一件女性内衣,完全可以在地方志中记上一笔。于是,这位乡村女孩的理想就是要将自己变成一个城市女孩,她充分运用了自己的看家本领,将普通的中山装改造成女式上衣,还央求父亲到城里买来了白色的网球鞋,说话也在模仿知青的口音。

在古老传统的乡村,无论什么样的传播形式,归根到底都会转化为人际传播。城镇里的电影由两个知青看后,回到山村讲述给村民听。外国小说也要通过面对面的口传,我将《基督山伯爵》讲给老裁缝听,连续讲了九个晚上。

不可避免的是,由于受到了这位法国作家的影响,一些奇思怪想,神秘的和自发的念头,开始出现在了村民们新做的服装上,尤其是种种有关航海水手的因素。假如大仲马看到我们的山民们穿着某种水手服似的短上装,他本人可能第一个会感到惊奇,这些衣服双肩窄,领子大,肩后面方,脖子前尖,风一吹来便扑啦啦地拍响。它们几乎在散发着地中海的异国气息。由大仲马描绘、而后又由他的徒弟我们这位老裁缝剪裁的蓝色的水手裤,已经赢得了姑娘们的欢心,裤腿宽大,迎风飘荡,从中似乎弥散开蓝色海岸的芬芳清香。他让我们描画出一个五爪的铁锚,它成为了那几年中天凤山上女人们最时髦的图案。有些女人甚至还用金色的丝线,成功地把它们逼真地绣在了小小的纽扣上。^⑩

在作品中,一条城市文化的传播链条十分明晰:

(一)传者:阿罗和我——(二)讯息:西方音乐、时钟时间、电影故事、西方文学作品里的故事、人物和价值观——(三)媒介:我的小提琴、阿罗的闹钟、我们所讲的电影故事、西方巴尔扎克等作家的作品——(四)受传者:小裁缝、

老裁缝、村长、村民——(五)传播效果:时间观念、服饰的改变、小裁缝的出走。

译者余中先评价小说的主题认为,价值观念由小而大地递增,这些人的文明程度也在由小而大地递增。说白了,这本书的主题,其实就是西方文化对中国知识青年的诱惑和引导,就是“巴尔扎克对‘中国小裁缝’的影响和改造。

小说在2002年由中法合拍成同名电影,并产生影响,获美国金球奖最佳外语片奖提名,成为第55届戛纳电影节开幕影片。影片较之于小说似乎更加强调思想的传播效应,片中的小裁缝在出走时,抛下了一句落地有声的话:“文明人除了情感还有思想”。更好地诠释了都市文化的乡村传播在这位乡村姑娘身上所有的历程:都市形象及其影响调动了她的爱情,文化传播的深入进展改造了她的思想,使得她不满足于爱情,反而抛弃爱情,追求并实现一种更加纯粹的个人价值。这就是乡村小裁缝所解释的所谓“文明人”,里面包括她的贞操观、爱情观、婚姻观、家庭观、人生观,如此等等,概而括之,完全是都市文化的集中体现。她大大地超前了,超出了她的知青老师,是的,传者与受者的关系,在传播效应巨大的时候,就会产生增值。

都市知青在乡间的文化传播,无论是处于融合状态、冲突状态或是叛逆状态,都是文化传播过程中的不同表现方式。在现代传媒时代尚未到来之前,在都市文化遭遇到主流媒体排斥的具体情况下,大规模的知青下乡插队运动就使得都市文化传播在无意识当中进行着。由于知青小说的作者大都是在抒写自己的经历,他们在抒写过程中对这一主题的表达往往也是无意识的(《巴尔扎克与中国小裁缝》是个例外),当然,乡村生活与文化同样在影响和改造着都市知青,尽管他们都有坚守都市文化的自觉性,但他们无法改变文化传播的互动原则,这一主题在同一时期更多的文学作品中得到反映。这些身上带有乡间泥土气息的知青在返城的时候,才猛然发现自己与都市文化拉开了距离。他们再一次面对这样的文化落差。

注释:

王鸿谅:《王小波在云南》,《三联生活周刊》,2007年第14期。

史铁生:《我的遥远的清平湾》,北京十月文艺出版社1985年版,第124页,第128页,第137~138页。

都梁:《血色浪漫》,长江文艺出版社2003年版,第180页。

阿城:合集《棋王》,作家出版社2000年版,第110~111页,第97页,第89页。

⑪⑫⑬⑭阿城:《棋王》,作家出版社2000年版,第21页,第38页,第34页,第34页,第36页,第38页。

⑮⑯戴思杰著,余中先译《巴尔扎克与中国小裁缝》,北京十月文艺出版社2004年版,第14页,第137页。

(作者单位:山东大学威海分校新闻传播学院,本文系山东省艺术科学重点课题“文学艺术与现代传媒”的部分成果,立项编号:ZB200626)

责任编辑 杨梅

实习编辑 高佳嘉