

湖南作家作品研究·《毕兹卡族谱》专辑 主持人:中国作家协会唐伟博士

[主持人语]土家族作家黄青松先生,1970年8月生于湖南保靖县水银乡花桥村,现任湘西土家族苗族自治州非物质文化遗产保护中心主任、州作家协会主席。高中阶段开始发表作品,先后在国内各级报刊上发表中短篇小说50多篇、散文100多篇,出版中短篇小说集《坐床》,另有专著《湘西土家族织锦技艺》。其历时十年精心创作的长篇小说《毕兹卡族谱》,新近由花城出版社出版,获得学界高度评价,被誉为“土家族的马桥词典”“湘西边城的百年孤独”。作者用小说艺术叩访先祖故事,以词典形式撰结本族传奇,温暖中裹挟着少许疑虑,真诚里透露出几分迷惘。于此而言,作为湖南籍作家的黄青松,其实是上承沈从文的湘西精神源头,下续韩少功的马桥风物余脉。在历史与未来之间,《毕兹卡族谱》不时隐现出现实的切肤之痛:如果说毕兹卡人的前世,是黄青松起笔的由头,那么他们的今生,则正是作家忧心所在。从这一意义上说,小说将对地方族裔的命运关切,自然而然地上升到了对人类文明的质询高度。本期“湖南作家作品研究·《毕兹卡族谱》专辑”,特邀三位年轻学者,从不同角度对《毕兹卡族谱》进行了深入阐释,以期深化对黄青松这部长篇新作的研究。

书写一种“个别文化”

——评黄青松长篇新作《毕兹卡族谱》

唐小林

(北京大学 中文系,北京 100871)

[摘要]黄青松的长篇新作《毕兹卡族谱》,书写的是一种特殊的“个别文化”。小说不仅呈现出毕兹卡族的历史与文化,也将故事讲述与作者阐释同时在文本中展开,以一种综合的形式试探文学写作的限度。《毕兹卡族谱》在处理少数民族生存经验的“常”与“变”主题时,既显示出黄青松的文化自觉,也清晰地标识出这一题材的写作症候。

[关键词]《毕兹卡族谱》;个别文化;文化自觉;写作症候

[中图分类号]I207.42 [文献标志码]A [文章编号]1674-117X(2018)03-0001-06

Writing an “Individual Culture”:

Comments on Huang Qingsong’s Latest Long Novel *Bizika Genealogy*

TANG Xiaolin

(Department of Chinese Language and Literature, Peking University, Beijing 100871, China)

Abstract: Huang Qingsong’s latest long novel *Bizika Genealogy* is about a special writing of “individual culture”. The novel presents the history and culture of Bizika. Huang Qingsong tells the stories and interprets the meaning of them at the same time, in order to explore the limit of literary writing in a comprehensive way. The novel not

收稿日期:2018-01-12

作者简介:唐小林(1992-),男,江西抚州人,北京大学博士研究生,研究方向为中国现当代文学。

only shows Huang Qingsong's cultural self-consciousness, but also identifies the symptoms of writing when dealing with the "permanence" and "change" of the living experience of the ethnic minorities.

Key words: *Bizika Genealogy*; individual culture; cultural self-consciousness; symptoms of writing

《毕兹卡族谱》是一部独特的小说。这种独特性并不在于其采用了像《哈扎尔辞典》《马桥词典》那样的辞典体叙事方式,尽管小说在形式层面非常容易辨别出这种特征,即以人物、风俗、事件等为章节名,按照“前时代”“远时代”“近时代”到“后时代”的时间划分,来书写一个自称为“毕兹卡族”的文化经验、思维认知与生存困境。但这样概括《毕兹卡族谱》的内容,或许并不能真正触及到这部小说试图自觉处理的问题。小说在卷首引用德国历史哲学家斯宾格勒在《西方的没落》中的观点“人类的历史没有任何意义,深奥的意义仅寓于个别文化的生活历程中”^{[1]扉页},即清楚地表明了黄青松对毕兹卡族这种“个别文化”的基本理解。因此《毕兹卡族谱》可以被迅速识别并不在于小说选取的题材和展开叙述的形式,而在于当黄青松面对一种特殊的“个别文化”时,一种高度自觉的写作抱负与写作意识同时清晰地呈现在文本之中。黄青松以一种充满敬意的姿态向着这种文化的历史深处进行回访与探询,在讲述这个族群“自己的观念,自己的情欲,自己的生活、愿望和情感,自己的死亡”^{[1]39}的同时,也在对其内在的形态关系进行观察和理解。小说以文学的方式呈现、研究这种“个别文化”,试图在个人的记忆中构筑起花桥充满人情世故的世界,并努力在其中显影出毕兹卡一族的文化血脉。

在小说语言的选择上,黄青松使用了一些属于毕兹卡人的土语,并提供了和汉语对照的表格。这种方式可能在一定程度上降低了阅读的流畅性,但是正如黄青松所言,这些土语“有着属于自己的独特语意和信息”^{[1]328},因此在叙事中舍弃它们将会是一种遗憾甚至缺陷。这种折中的方式,使得这些逐渐被淹没的语言获得表达自身机会的同时,也为我们深入理解花桥人的世界保留了一个相对可靠的中介形式。而小说也正是通过诸如此类的方式,让花桥向世界、向规范的语言系统显示出了自己独特的存在。黄青松自言其写作是在汉文化大背景下“缺乏对边缘和弱小的观照”^{[1]328}的一次弥补。他在小说的“后记”详细讲述了自己写作这部作品

的原委:“十年后的这个孟夏,我因为工作岗位的变换,进入了一个新的领域,接触到一个全新的课题——非物质文化遗产。这是联合国的定义,在湘西,我们习惯称之为民族民间文化遗产。灿烂辉煌的文明、琳琅满目的文化遗产、步履深重的历史进程,大量口传心授的非物质文化遗产的逐日消亡,我感觉到我内心深处的疼痛和这个自称为毕兹卡的民族的疼痛是连在一起的。”^{[1]326-327}《毕兹卡族谱》的写作伴随着黄青松十年,正是这种个人与族群相连的生命痛感促成了他的写作冲动,也使其在处理这样一个族群文化时,始终保持着一种书写的诚意。

尽管名为“毕兹卡族谱”,但小说实际上将少数民族文化写作置换为地方书写,是在“虚构的真实”中完成对“花桥”作为地方空间的构筑;因此,花桥在《毕兹卡族谱》中呈现出的形象并非是不言自明的。小说的叙述整体上将“中国史纪元年代”与地方历史相对照,关注的是外部历史对花桥世界的影响以及花桥人自身对此作出的反应。沈从文曾在20世纪40年代写下《长河》,并在“题记”中说自己“另外却又用辰河流域一个小小的水码头作背景,就我所熟习的人事作题材,来写写这个地方一些平凡人物生活上的‘常’与‘变’,以及在两相乘除中所有的哀乐”^[2]。因此,从这个意义上也可以说,《毕兹卡族谱》接续的是沈从文在20世纪40年代写作《长河》的传统,讲述的仍然是一个关于地方文化空间中“常”与“变”的故事。沈从文的《长河》并没有写完,“历史远景的匮乏、意义世界与未来价值形态的难以捕捉构成了沈从文的小说无法结尾的真正原因”^[3],《长河》的未完成在现代文学史上永久地留下了一个遗憾。黄青松面对的历史境遇自然与沈从文有所不同。当他在新时代语境中处理“常”与“变”这样的主题时,他首先要回应和处理的是如何使这样一种“个别文化”能够以一种为人理解的方式小心地、完整地呈现出来。

因此,《毕兹卡族谱》的整体叙事目标并不在于以地方趣事来吸引读者,而在于如何以一种既能够被读者接受又最大程度地保留原貌与特质的方式,呈现出这个少数民族充满细节的文化灵魂。小说

在正式进入叙述前,提供了三个进入花桥世界的“密钥”表,实际上是营造了一个进入花桥世界的必要语境。在“密钥二”中,作者排列出“进入花桥世界的关键历史年代对照表”,并给每个进行对照的年代做出了详细备注。如“起燕字屋那年”对应的是清光绪二十八年(1902年),备注为“记事年代用,个人强势开始介入花桥人的社会生活”;“解放”对应的是1949年,备注为“通行的政治概念开始进入花桥人的头脑”。这种直白的“备注”方式,显示出作者对一种文化历史的熟稔,并暗含着其基于花桥历史而自觉作出的一种对外部历史的价值判断。尽管小说在形式上采取了“前时代”“远时代”“近时代”“后时代”这样的线性切分,但小说叙事并非完全按照历史的进程展开,而是在花桥世界中关键的历史节点上不断进行着跨时空的对话,呈现出一种多维参照的叙事形式。小说第一卷虽然主要讲述花桥人的创世说以及八部大王主事、猎王主事、土司王主事等前时代故事,但同时也插入了时间上比较晚近的“大地花开”一节,主要讲述川军洗劫花桥的事件。这是花桥第一次遭遇外部暴力并被卷入外部世界的时刻,因此在花桥人记忆当中格外重要与深刻。这样的叙事安排符合花桥人触摸时间的方式。这种关键历史年代的事件在花桥人的记忆中被不断地推向了远处,与最早的那些重要事件共同塑造着花桥人当下的文化性格。与此同时,在讲述前时代故事的时候,小说也将后来发生的事情放在一起同时展开,如“阿蒙山”一节中在讲述花桥天干的时候,主要参照的是大炼钢铁的故事;在“通神的人”一节中,围绕梯玛展开叙述,并着重讲述了花桥最后一位梯玛与“我”有关的几件事情以及“文革”时期的故事。正是在这样一种所谓“超时空跨度”的叙事中,历史的褶皱徐徐展开,那些充满质感的生活血肉得以复活显形。

二

花桥世界本身是一个空间的存在,花桥人的记忆与言说,通常以重要事件来代替线性时间的表达;因此,与其说《毕兹卡族谱》写的是两种时间的激烈对抗,不如说实际上呈现的是以空间抵抗现代时间的过程。小说中章节名的设置,同样暗含了某种参差对比的意图。那些以花桥人独有的土语为章节名的,大多展示的是花桥世界的人情世故与人物掌故,如“里手”“坐床”“阳戏”等讲述的是花桥内部的故事,是一个传统文化空间的构成部分。这

些看似古旧的故事在展开的同时,往往伴随着当下时间、事件的叙述,并将“我”的观察与感受放置其间,使得这些被讲述的花桥故事既获得历史纵深感,同时也不失其现实质地。这种写法有着非常鲜明的内部叙事图景,其在两种历史感知方式之中,突显出那些在被外来生活方式同化过程中依然没有消散的浪漫底色。尤其是小说在进入第三卷“近时代部分”的叙述时,在阐释“衣禄”、族类衣物时,出现诸如“20世纪80年代最后一年的夏天”“这是公元20世纪70年代末的一个下午”“20世纪90年代”等非常刻意的现代时间表述,这实际上是在以一种突出强调的语词表达显示出区别的姿甚至抵抗的努力。

与此同时,那些以外来语言命名的章节,则主要讲述的是外部给花桥带来的“变”。如第二卷“远时代”那部分中的“王大人”几节,非常自觉地讲述了“个人强势开始介入花桥人的社会生活”的过程,而王大人建自家大院的事情也镌刻在了花桥人的记忆中,甚至以“起燕字屋那年”来指称一个年代。与王大人相对应的部分是喻旅长的故事,二者都以极为个人化的形式介入花桥的历史,并最终成为花桥人自身的经验组成部分。王夫人与喻旅长都是花桥人,代表着外部世界在花桥人身上的两种不同显影形式。前者呈现出一种彻底的同化,后者则标识出难以被磨损的花桥人本色。小说鲜明的对照意图,也显示在两人回乡时作者所采用的不同叙述方式上。王大人回乡时,呈现出一种反讽的笔调:

走在队伍最后的这位花甲老人面带微笑,逐次向每个从吊脚楼里探头探脑惊奇观望的村人颌首致意。花桥人争先恐后地挤在村道上咂舌细数马匹,而对他无视无睹,不免让他有些酸楚,也有些难堪。没有人晓得他是谁,他是从哪里来的,要回到花桥来干什么……直到队伍切近寨中的那栋高大的吊脚楼时,他快步上前,对着迎出来的那位八旬老翁纳首便拜,人们这才晓得是王大人回来了。

王大人回来了!王大人回来了!这消息一下子传遍了团近二十四寨。^[171-72]

王大人回乡后拜会的第一个人是寨老天正,他试图从这里获取花桥的治理权,但是王大人从外面世界学会的人际处理方式在天正寨老那里显得尴尬而蹩脚,正如天正寨老所说“出去这些年,花桥的规矩仍然还在啊”^[174]。“花桥的规矩”显示了花桥人生存的根本,是花桥向外部世界显示自身存在的

镜子,同时也映照出外来文化虚伪狡诈的一面。但“规矩”并不意味着花桥人的一成不变,花桥人对外来事物同样有很强的接受能力,如王大人带来的自鸣钟就被天正寨老创造性地加以仿制,创造出报时用的水车。小说正是在这种细微之中,窥探出花桥世界内部的自新能力。

围绕着“王大人”,小说在个人的意义上讲述了一个完整的故事。王大人膝下无儿,却大兴土木修建王家院子。王大人在花桥中通过空间的隔离,试图建立起某种权力等级关系。王大人作为一种“变”的因素,在花桥的“常”中隐藏着危险的能量。泥瓦匠所抱着的“你当你的官,我搬我的砖”的处事态度,只能是一种试图置身事外的想象。王大人女儿珠珠与泥瓦匠儿子泥狗恋爱及其悲剧结局,既是对这样一种平衡表象的打破,同时也昭示了外部力量在花桥世界中遭遇到的挫折。

如果说这个故事呈现的是由外部带来的“变”与花桥内部的“常”之间潜在的激烈对抗,那么小说中另一个故事,则围绕着“喻旅长”讲述了一个反向的过程,即花桥内部的“常”如何介入外部世界的“变”。小说在讲完王大人相关的故事后,直接从光绪二十八年转到民国中期,紧接着讲述与喻旅长相关的故事。故事的背后则隐含着作者的价值倾向。与王大人回乡时的叙述风格不同,喻旅长的回乡完全展示了花桥人本性不变的一面:

现在,听得马嘶人喧,老太太就明白无误地感应到是儿子回来了。

果然听得外面阿涅阿涅的叫唤,在夜色里声声急切。

我阿巴他们平时最怕的就是挎枪的角色。从吊脚楼窗户格子里张望出去,只见几十号荷枪士兵拥着神采奕奕的喻旅长跨进坪场里来,唬得阿巴他们跳起来要往后门出去。喻老太太激动地拦住大家,连声说:“我儿又不是老虎,难道吃了你们不成?大家一个也不准走,留下来吃夜宵。”

正说着,喻旅长已经笑容满面地跨进屋了,说:“各位乡亲,不要认生,喻某人不在家,老阿涅全凭你们照顾,一定要留下来吃餐宵夜,算是给我个面子。”说完倒头便拜母亲。

第二天,喻家杀猪宰羊款待花桥一寨人。^{[1]112-113}

喻旅长爽朗洒脱,回乡后与花桥人依然亲密无间,并修建花桥学堂,将自己的小夫人留下来担任第一任校长。他身上展示出花桥人的血性,显现出

一种文化的活力。喻旅长是国民党中的抗日名将,但同时“不忘义”的本性也转化为顽固的一面。当他率领的十几万部队被几十万解放军部队包围时,解放军方面试图争取他放下武器,但喻旅长却意外地拒绝投诚并将派来劝降的特使处以极刑。喻旅长被俘后也充满着悲壮的意味。当被执行死刑时,他请求面向东北方向,以这种方式表达对故乡的怀念与敬意。显然,在故事之外,小说呈现的不仅是花桥人的记忆方式,更是在打捞一种变动历史中那些不变的东西。花桥人的个性、情感与生活方式的本色,显现在喻旅长这类人鲜活的形象中。

王大人与喻旅长都以个人的方式介入花桥世界,他们的故事也是《毕兹卡族谱》中系列人物故事中最突出的两个。小说第三卷主要以花桥的习俗、人物典故等为依托,展开比较独立的故事讲述,同时也从当下人的立场与其进行了某种对话。到了第四卷的“后时代”,小说的时间意识越来越清晰,同时事件的密度也越来越大。小说既讲述花桥人在遭遇现代进程中的痛苦经验与生存困境,也书写这个过程中个人命运的浮沉与变动。尽管小说没有以一个非常连贯的时间线索来结构全文,但由于选取的人物、事件、习俗等片段都是在花桥重要的时间节点上生成的文化代表,因此一种整体性的叙事图景在文本的内部得以展开。

三

可以清晰看出的是,作者非常自觉地以外部历史与经验作为参照来书写花桥人内部的某种稳定结构,但其在讲述花桥人故事的同时,也触摸到了这种文化形态内部的稳定结构中可能包含的暴力因素。在“一个叫拿摩的人”一节中,小说主要讲述了拿摩与眉尼惊心动魄的爱情悲剧。拿摩姓黄,眉尼姓王,两人情投意合,但他们的恋爱招致族人的强烈反对;因此二人连夜跑出寨子,试图在一个不为人知的山洞里开始自己的生活。由于花桥人黄王两姓不开亲的“古根”,两人最终被族人活活烧死在山洞里。“古根”,也是天正寨老所说的“花桥的规矩”,虽然在很多时候维持了花桥人的生存秩序,但同时也以一种不易察觉的方式不断规训着花桥人的天性。这种历史的暴力结构性地内置于花桥世界,并在时间的覆盖下隐藏起来:

洞内杂草丛生,那些藤蔓茂密地在洞口争相覆盖,我找不到一丝前人住过的痕迹,甚至当年那场熊熊大火所遗留的蛛丝马迹也被岁月的双手悄悄

地抹平。花桥河在洞穴藏身的峭壁下汨汨流淌,一切极静。^{[1]66}

尽管小说最后呈现出的反思引向了浪漫爱情主题的演绎,但同时这种花桥人“不肯施以点睛之术”的故事也保留下了驳杂的一面,不经意间道出了花桥人的历史宿命与某种地方性局限。事实上,这种内部暴力的隐现,同样呈现在诸多文化片段的故事讲述中。尽管小说以一种花桥人的内部视角来看待这些文化片段的意义与价值,但这些风俗展览同样带出了多重意味,并可能开启一个新的思路向,即花桥内部隐藏的“变”同样包含着破坏性的力量,并在另一个维度上为花桥人不断承受的变动与暴力负责。在小说中“走明路或走暗路”一节中,讲述的是花桥人走暗路讨亲,即“打样”的习俗:“从第一次相亲、认亲、走亲,一直到把女方迎进新房,男方因为有缺陷就始终不露面,请一个长得英俊潇洒的后生去完成所有的手续,这个过程就叫打样。”^{[1]172}花桥人不认为打样是欺骗,而认为这是对有生理缺陷者的善意,是一种助人为乐、成人之美。令人意外的是,花桥历史上打样最出名的天顺,却在最后一次打样中亲手造成了一出悲剧。天顺是戏班子台柱子,也是替人打样的“样儿”。天顺最后一次是替黄家的五少爷打样。五少爷是个瘸子,而女方则是一户穷人家的女儿竹叶儿。天顺虽然和竹叶儿互生情愫,但他却以为替黄家的五少爷打样是成人之美,毕竟对竹叶儿而言也算是“为他们攀了个好亲家”^{[1]175}。后来天顺在黄家看到了竹叶儿,竹叶儿在这里受尽五少爷的折磨。竹叶儿在最后走投无路后抱住天顺,但天顺却没有能力去解救这女人,因为他们面对的并不仅是作为施暴者的黄家五少爷,更是花桥世界内部的“规矩”,一种文化的规训力量:打样作为一种传统习俗,对花桥人来说天然包含了某些不易察觉的压抑性因素。如同花桥人的“坐床”一样,这些习俗在处理花桥内部出现的问题时,并非每次都能平衡好利益的两端,而是常常以牺牲一部分群体的利益为代价。小说中,天顺最后以自我毁容的方式表示出一种无声的抗议。毁容后的天顺不能再打样了,他只能以这种自我损毁的方式,逃离花桥内部的这种暴力循环。值得思考的是,花桥失去天顺这样一个优秀的样儿不久,便出现了另一个名为长生的样儿,代替天顺延续着这种循环结构。因此,花桥世界中虽然包含着天顺这样的消解因素,但真正能够打破这种循环的只能依靠外部的力量。打样被禁止那是新

中国成立后的事了。

对小说中这些传统习俗的讨论,很容易转变成对所谓“落后习俗”的批判。事实上,传统习俗在小说中呈现出的面貌显然比“落后习俗”更为复杂。当小说中以一种更为贴近花桥人的方式去检视这些习俗以及随之产生的故事时,一种理解和客观的视角常常只在花桥世界内部生成,因而作者无法真正超脱出来,形成一种更具有审视性的整体眼光。作为一部关于少数民族题材的长篇小说,《毕兹卡族谱》呈现了这种文学写作的暧昧性,即当作者面对这样一个特殊群体时,他以何种姿态在文学的内部展开想象并道出历史与现实的真实。作为《毕兹卡族谱》的作者,黄青松有着太多的抱负,他试图“为社会的、经济的、宗教的、文化的、民俗的、猎奇的、消遣的等等各种家们,提供一些参考,各取所需”^{[1]277};但《毕兹卡族谱》或许也因此承载了太多小说可能无法承载的内容。当作者不断地讲述故事,又从故事中跳脱出来,急切地为这些故事阐明其文化意涵时,某种文学所承诺的丰富性与多义性其实在被不断地损耗着。

从另一个角度来看,这可能也是这部小说自觉实践的地方。作者正是以这种方式在这部小说中进行着一种写作的实验,探索小说的书写边界与形式的可能。因此,倾听小说内部的叙事者“我”的声音就显得格外重要,正如浦安迪曾指出的一样:“在一部叙事作品中,听‘说话人’的声音往往比听故事重要得多。”^[4]读者可能并不那么容易习惯《毕兹卡族谱》的故事讲述方式。《毕兹卡族谱》中的“我”,首先承担的是一个功能性的作用,即作为《毕兹卡族谱》中各个故事的讲述者,将花桥世界中零散的人物、风俗、掌故串联在了一起;他如同一个引导者,带领着读者一一检视花桥世界的过去与现在,并以一个花桥人的身份凝视着花桥世界的历史境遇。小说在“楔子”中自觉地从“题写故乡”的姿态展开叙述,以阿巴离世,“我”开始讲述自己的故乡为开端;同时也以阿巴离世,“我”完成对故乡的讲述为结束。“故乡”在《毕兹卡族谱》中是一个首先需要被厘清的概念。作为小说正式开始叙述的“楔子”一章,主要就是对“故乡”的一个阐释;因此,从这个意义上来看,《毕兹卡族谱》在形式实践上也是一次通过记忆进入故乡的尝试。而所谓“故乡”,或许可以说是远离“此地”的一种精神原点。尽管名为“毕兹卡族谱”,但小说大部分时候是以“花桥人”这种首先标识着故乡色彩的称谓来展开

叙事的。将故乡作为一个文本,进行讲述、阐释并尽量以一种客观的姿态展示出来,这也正是小说试图通过个体记忆通往族群叙事的道路。

小说中观照全局的视点正是来自于叙事者“我”,因此,除了是故事的讲述者外,“我”更是一个记录者与阐释者;同时,“我”也是一个花桥人。“我”在一次次讲述着花桥所遭受的外部历史洪流的“变”与内部稳定结构的“常”的宿命,同时也在“一次又一次的失败和失败中奋起”^{[1]10}。最后,终于通过高考逃离了逃离花桥,成为城里人,找到了一种外在于历史循环的位置。需要指出的是,《毕兹卡族谱》的形式并不是因为单个的习俗、掌故、人物讲述显得零散,而是讲述者“我”在小说中的文本位置未能贯穿到底,在部分故事中完全缺席,才使得小说的结构显示出了松散的一面。除了三个“密钥”对照表,小说在“第零卷”中还提供了两个非常重要的信息。第一个信息,是“楔子”部分。“自从花桥人不再以自己的方式纪年,也就表明花桥人对一种认知系统或语境的放弃”^{[1]11},正是一种文化逐渐式微的出现,才使得“我”在一种“原乡情结”的驱动中,展开对花桥世界在内外变动过程中某种不变的“隐喻性和超常性”的探索。第二个信息,是一种自觉的元叙述姿态。尽管读者有可能从《毕兹卡族谱》中看出某种文化自恋的意味,但或许这正是作者早已意识到的:“我的讲述力求保存故乡在时间隧道里艰难行进的原生性,本土阅读能找到熟悉的认知,境外阅读有新奇的感觉,两两观照,便是。”^{[1]278}这种对“熟悉的认知”和“新奇的感觉”的双重追求,无法容纳一个审视性的视角的生成,因此造成叙事者的某种分裂。叙事者既试图贴着花桥世界的内部讲述原生性的故事,又因为站在一个外在于历史循环的位置,不经意间暴露出这种原生性所可能带有的暴力的一面,并在所谓“新奇的感觉”中被读者捕捉到。因此,从这个层面上看来,《毕兹卡族谱》自觉或不自觉触及到了一种文化的多重图景,并在个体与族群的复杂关系之间将这种文化的整体面貌呈现了出来。

四

黄青松非常有意识地以一种综合的形式试探文学写作的限度,他在讲故事的同时,不断以一种超然的叙述姿态分析这些故事,引申其背后的文化涵义与精神价值,并维护其话语的自主性。这种姿

态本身在当下语境中标识了少数民族题材的写作症候,即小说中那些标识着花桥人文化特质的方言土语,却被一种极度现代化的科学语言进行描述。这也就意味着,一种边缘和弱小的语词,仍然需要最主流的话语方式才能使其发声。但同时,这种力求客观的方式,也呈现出黄青松对这种文化形态的自觉与责任。他以一种近乎守卫者的姿态和同情的理解,将花桥人的生存经验与文化内蕴和盘托出。当他自言“内心的疼痛和这个自称毕兹卡的民族的疼痛是连在一起的”^{[1]9}时候,那种由生命化出的写作冲动,自然地将他与书写的对象归置到了一起:在讲故事的同时,也负责起全面解释、阐释各种文化片段的内在含义。只有这样,小说才可能真正抵达毕兹卡民族的灵魂深处:

纵观这世界上太多的民族,窃以为没有哪个民族像毕兹卡民族这样接受同化接受融合是如此的彻底,可在骨子里浪漫的灵魂仍然如此鲜活——这就是文化的生命力。但文化是需要精神来支撑的,更需要活的灵魂,否则,就会在酱缸里腐朽,发出熏人的气味。^{[1]329}

这正是这部小说最令人动容的地方。黄青松始终保持着对一种特殊文化的谦恭品质,在激荡变动的历史中捕捉那些不变的硬核,让那些打破历史文化内部循环的“变”浮现而出。“变”与“常”是人类文化共同面对的议题,而在相对边缘的那些族群那里,它更是一个远远未能充分讨论的一个问题。黄青松借此获得的是一种理性客观但又充满同情理解的叙述方式,他对毕兹卡族群的“个别文化”进行观照,将目光聚焦于花桥人历史的结点与转折之处,试图洞悉一种相对边缘、弱小的文化,如何在历史内外的洪流面前依然保持自身生命的活力。

参考文献:

- [1] 黄青松. 毕兹卡族谱[M]. 广州:花城出版社,2017.
- [2] 沈从文.《长河》题记[M]//沈从文.沈从文全集:第10卷.太原:北岳文艺出版社,2002:6.
- [3] 吴晓东.从“故事”到“小说”:沈从文的叙事历程[J].长沙理工大学学报(社会科学版),2011,26(2):87.
- [4] 浦安迪.中国叙事学[M].北京:北京大学出版社,1996:18.

责任编辑:黄声波