

都市围城中的望乡写作

——评黄青松长篇新作《毕兹卡族谱》

邵 部

(中国人民大学 文学院,北京 100872)

[摘 要]《毕兹卡族谱》立足于少数民族裔的文化和知识,于地方性的经验中发现了与主流叙述不同的文学风景。以自鸣钟进入花桥所造成的时间秩序的改写为标志,跳跃性的“文化生成的片段”获得了一种逻辑性重组的可能。作者在花桥中寄寓了某种乌托邦式的想象,但需要警醒的是,恰恰是城市经验照亮了作者的花桥记忆。作者基于“原乡情结”的写作,一方面为读者提供了异质性的阅读经验,另一方面则因为对故乡的认同,而对未来缺少建设性的思考。

[关键词]《毕兹卡族谱》;原乡情结;时间秩序;地方性经验;城市经验

[中图分类号]I207.42 [文献标志码]A [文章编号]1674-117X(2018)03-0007-05

Hometown Writing in the Besieged City: Comments on Huang Qingsong's Latest Long Novel *Bizika Genealogy*

SHAO Bu

(School of Liberal Arts , Renmin University of China , Beijing 100872, China)

Abstract: *Bizika Genealogy* is based on the culture and knowledge of ethnic minorities and finds different literary landscapes from mainstream narratives in local experience. Taking the rewriting of the time order caused by the entry of the bell into Huaqiao as the symbol, the leaping “fragment generated by culture” obtains a possibility of logical reorganization. In Huaqiao, the author harbors some kind of utopian imagination, but what needs to be warned is that it is the urban experience that illuminates the memory of the flower bridge. The author’s writing based on the “hometown complex” provides readers with heterogeneous reading experience on the one hand, but lacks constructive thinking on the future because of the recognition of hometown on the other hand.

Key words: *Bizika Genealogy*; hometown complex; time order; local experience; urban experience

《毕兹卡族谱》是作家黄青松立足于湘西、书写少数民族裔历史记忆的文化之书。毕兹卡即是白族的意思,其后冠以“族谱”二字,可见作者试图用文字记录一个民族的生命史的勃勃野心。如它所标示的那样,上迄民族的起源神话,下及村寨的现代境遇,这些毕兹卡往事都在小说中得到了不同层面的展现。在对地方性经验的呈现中,它让读者看到,这片因沈从文而被赋予了神性色彩的湘西土

地,在当下依然具有不竭的文学活力。在现代社会与毕兹卡村寨的交叉地带,黄青松以一种乌托邦式的想象表达着对城市经验的反思,同时也将自己的“原乡情结”暴露在读者面前。

一 王大人的自鸣钟

“起燕字屋那年”是花桥独有纪年用语之一。在秘钥二“进入花桥世界的关键历史年代对照表”

收稿日期: 2017-01-12

作者简介: 邵 部(1993-),男,山东济宁人,中国人民大学博士研究生,研究方向为中国现当代文学。

中,作者给予的解释是:“个人强势开始介入花桥人的社会生活。”^{[1]4}这个“个人”指的就是花桥历史上的风云人物:王大人。

王大人在小说中算不得一个正面人物。他早年出走花桥,受到曾国藩、左宗棠等中兴重臣的赏识,靠着攀扯政要与权贵,最后官至四川按察使、代理布政使。被革职后,他带着浮财和一妻七妾叶落归根。在作者以花桥人的道德眼光作出的价值判断中,王大人的权欲与心机无疑是一种负面的形象。其政治投机失败之后晚景凄凉。值得注意的是,在王大人回乡之前,花桥的历史从未如此具体而深刻地落实在某个人的肉身之上。无论是涨齐天水的起源神话,还是对八部大王、猎王、土司王的集体记忆,这些事件在文本中的意义都在于“将一些应该被铭刻于心的经验和回忆以一定的形式固定下来并且使其保持现实意义”^{[2]17}。通过归属感和身份认同的建构,“使得个体有条件说‘我们’”^{[2]17}。此前叙述是着眼于“群”的,王大人则以个体的身份深嵌在花桥的历史之中,以并不光彩的形象昭示着一种变革,甚至是一种起源,并由此照亮了前此以往的族群记忆。

王大人的回乡象征性地为花桥打开了一个外部世界。这一事件的意义在《前时代》的“八部大王和土司王”一节已经提及:“自唐末土司彭仕愁统治八峒之后,‘土不出户,汉不入峒’,画地为牢,直至‘改土归流’。这一段历史时期,花桥人是极其封闭的。总之,在一个叫王大人的人没出现之前,花桥没有人和外界深入地接触。”^{[1]40}而正是这样一个新视野的开拓改写了花桥的历史走向。

王大人回乡后的第一件事是冀图以行贿的方式劝退天正寨老(村寨的仲裁人)。因为有数以百万计的浮财做后盾,他对此似乎志在必得,为此,特意挑选了一件“你老用的着,花桥全寨人也就用的着了”的好东西:

王大人展示在天正寨老面前的是一个天正寨老从来没有看见过的宝贝,像镜子又不是镜子,像皮鼓又没蒙牛皮,像缩小的水车又没有水来推动,有几根针在里面滴答滴答滴转个不停,稀奇古怪的很。

……

自古以来,花桥人对时间的指认都是通过大家约定俗成事理来界定的,比如鸡叫头回了,鸡叫二回了,太阳到上寨枯了,太阳到阿蒙山顶上了,太阳

落墨里枯了,太阳落杨家坪了,烧夜火的时候了,鸡上笼的时候了……花桥人的时间概念是这样同意进行约定的。^{[1]73}

“像镜子又不是镜子……”这几句对自鸣钟的陌生化描写显然出自于天正寨老的眼光。这是花桥人和现代计时器的第一次相遇,也是两种时间观念在花桥的第一次短兵相接。相对于自然形态的时间“感觉”,这个被视作“西洋景”的物象奇观无异于一种入侵。它的精确性、可管理性标示着一种现代性的时间意识的到来。显然,天正寨老无法站在他的历史之外看待这一时刻的意义,但他直觉到了来自于自鸣钟及其背后的文化法则的威胁。他断然拒绝了王大人的贿赂,决定单身一人迎接现代计时器的挑战,于是一个神奇的景观出现了:

第五天,花桥河边出来了一道独特的风景。说它独特其实也不独特,那是花桥人在小河边随处可见的水车;但它又不是普通的水车,一是河边的水车都是单一的取水灌溉之用,这架水车却只是作为河边风景补充,或者是点缀;二是普通水车的动力都是河里自然流动的水流,但冲刷这架水车的水是经过一道密封的管道,也就是说水流被控制得十分均匀,以保障水车的转速均匀;三是水车均匀转动一圈之后,就撞击顶部的另一个轮辐转动,当这个轮辐转动到某一个位置的时候,最顶点的地方就露出鸡头、太阳、炊烟、月亮的图形,每到露出当中的图形的时候,正是花桥人约定俗成成为鸡叫的时候、太阳到某某处月亮到某某处的时候。那一天,花桥人看西洋镜似的在花桥河边围了里三层外三层。“真是神了,真是神了。”他们啧啧称赞,“天正寨老真是把这个报时的卯东西做神了!”^{[1]74}

天正寨老不置一词,宛如一位“文化英雄”般享受着花桥人的赞美。可是,他真的胜利了吗?关于这一问题,作者在“楔子”中早已给出了答案——不论毕兹卡人接受与否,时间终究是以西洋钟的计时方式开始划分并前进。在“我”和阿可(哥哥)埋葬阿巴(父亲)时,花桥人早已经习惯了“新千年”的纪年方法。作者对此有所阐释:“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]8}回过头看,在这次王大人和天正寨老的交锋中,其实并没有胜利者,有的只是“唐吉珂德”。

这一段描写实为小说的奥义所在,它铺设了一条进入花桥历史的隐秘通道,也指示了一种阅读小

说的方法。此后,西洋钟重塑了花桥的时间秩序。时间开始摆脱单纯的感性形式,变成了一种可以度量、可以依附的标准,并散布着它的魔力,将与世隔绝的花桥融入到新的世界秩序之中。循着王大人回乡——光绪末年的时间标记,喻旅长、解放、土改等对应着外部历史的事件在花桥迭次演进。自此,花桥也彻底地与中国近代以来的历史融为一体,小说开始以一种读者熟悉的历史线索展开。

二 《毕兹卡族谱》的自由组合读法

黄青松在形式层面着意于打破“长篇所必须的情节、结构以及人物的主次”^{[1]327}的限制,以碎片化的写作方式给予读者阅读、想象的权力。虽然在经历过20世纪80年代小说艺术变革之后,这种形式革新已不再具有“先锋”的性质(仅以此种写作方式为例,韩少功的《马桥词典》显然在形式上走得更远),但对于《毕兹卡族谱》这种书写少数族裔的文化之书,“文化生成的片段”之间的跳跃性依然可以在有限的篇幅中使文本容纳更多的内涵。作家让渡出的权力意味着读者有对《毕兹卡族谱》进行逻辑化重组的可能。正如评论者所指出的:“小说的‘前时代’、‘远时代’、‘近时代’、‘后时代’并不是线性割裂的四章,而是互有渗透穿插,如此,小说的纹理在做到条理清晰的同时,又自然地形成一种丰富多变的图案。”^[3]也就是说,其间的跳跃与穿插在消解叙述的同时,也预留了重组叙述的空间。既然如此,读者大可以跳出前时代、远时代、近时代、后时代的四分法,按照阅读兴趣组合小说的“图案”。

笔者尝试以自鸣钟所代表的现代“时间”入侵花桥为标志,将小说的书写划分为神话时代和历史时代。从齐天大水这一花桥人最初的记忆到拿摩与眉尼的爱情故事,这些口耳相传的花桥往事为毕兹卡“民族共同体”的形成提供了想象的依凭。可是,这些零星的神话分摊在浩渺的时空中,早已稳定下来,似乎一成不变,同时虚空飘渺。王大人之后,在距今不过百余年的时间容量里,文本却迎来了一次“事件爆炸”。其间不乏与中国近代史密不可分的大事件,但更多的则是日常生活中的细密琐事以及花桥风俗展演。事件的累加,反映到文本中的结果便是:历史在花桥变得可以感知,叙事的节奏也加快了。从叙述的质感来看,这部分也是小说的主体所在。前者更多地起到类似于引子的作用:标示出一种少数族裔的文化身份,以区隔于占据强

势话语权的拥有者。

花桥,这个从未被主流历史叙事照亮的湘西角落,开始试图发出自己的声音。我们据此可以对文本中的事件做些分类。“王大人”一节之后,这些事件可以连接到“开始革命”(辛亥革命时期)、“飞来一只铁鸟”“喻旅长”(抗日战争时期)、“解放了”(解放战争时期)、“吃食堂”(农业合作化)、“运动来了”(“文革”前期)、“农业学大寨”(“文革”后期)、“真正的车路”(20世纪80年代末)时期,直至临近末尾作者不厌其烦地通过“狗佬得病了”“又有人病了”以及“还有人病了”渲染的“病”(现代性的“瘟疫”)的时期。这类事件的作用在于勾勒历史发展的脉络。如同所有的历史叙述一样,其愈是切近当下,事件愈是丰富。作者的意图或许在于以花桥的方式展示现代中国的历史进程。不过,换一个角度来看,这条脉络所显示出的两个文化传统的通约关系也表明,在以现代性为主导的历史叙述面前,花桥并没有与之抗衡的能力。面对目不暇接的新鲜事件,花桥的语言系统已经无法生成独立于通行概念之外的词汇。

与此对应,反而是那些连接风俗志的文化片段提供了更为新鲜别致的阅读感受。诸如“梯玛”“阿蒙山”“名堂经”“踩生和寄拜”“取骇”“坐床”“打样”“阳戏、毛古斯和电影”“神龛”“阳胡猖”,这类章节具有鲜明的本土性,体现了作者“力求保存故乡在时间隧道里艰难行进的原生性”^{[1]10}的意图。对于外部读者来说,这类文化符码不经过一定的转译是很难理解的。譬如“打样”,指的是在婚嫁时男方如因长相有碍观瞻或有生理缺陷,可以请一个长得英俊的后生代替自己相亲。可以想象,这种植根于欺骗之上的婚姻对于女性会产生怎样的伤害。小说中最令人痛心的叙述莫过于此种风俗导致的天顺和竹叶儿的爱情悲剧——翠翠般的女子竹叶儿备受心理扭曲的丈夫的凌辱,打样最出名的天顺则以自残的方式表达了忏悔。这种风俗虽然在解放后被禁止,但在花桥却有长久的生命力。花桥人认为:“草籽也有露水命,一个人有了生理缺陷,本身就是一件悲哀的事;那么,帮他善意地拐骗一个可人儿回来,是助人为乐,是成人之美。因此,对于打样的人,花桥人从来都是歌功颂德的。”^{[1]172}今天看来,这种诡辩式的推理不仅在逻辑上站不住脚,实际上也是相当残酷的。作者叙述中的不虚伪、不隐恶的态度体现的正是对于自身文化“原生

性”的尊重。

或许由于作者是走出花桥的知识者,他对于这些作为文化表征物的民族民间文化遗产不仅具有情感上的联系,还具有知识化的视野。这反映到小说中,便是叙事之外作者若有若无却从未断绝的阐释的声音。这种阐释既存在于“第零卷”中文化人类学研究式的理论化表达,也存在于正文中对花桥人事的演绎,比如作者有意辑录的毛古斯的音乐节奏、神龛上的文字图示,等等。他的写作本身就是在进行一种转译,是一种以汉语言文化系统解码异质性的文化系统的尝试。这也正是作者的抱负所在:“多少年来,我们在汉文化的大背景下叙述着恢弘壮阔的画卷,缺乏对边缘和弱小的关照,我愿意把这种尝试作为一次小小的弥补。”^{[1]328}

三 走不出的情感围城

20世纪80年代的“寻根文学”潮流可谓是当代文学的一次“地理大发现”。“吴越文化”“巴蜀文化”“商周文化”“葛川江系列”等,地方性经验的遍地开花无疑是对“一体化”文艺体制的反拨。虽然风潮易逝,当年盛况难再,但在当代文坛,文学创作从边缘文化和地域性知识中获取灵感仍是一种较为普遍的现象,近年来就有阿来《山珍三部曲》的神奇自然,金宇澄《繁花》中的上海记忆,及至马原的近作《三眼叔叔和他的灰鹅》,等等。这些作品显然形成了强大的谱系,以地方性的知识和经验参与到当下中国文学的多样叙述中。如文化人类学学者所言:“把特定类型的现象放在能够引发回响的联系之中”,面对地方性知识,“一方面保留这些事物的个别性,同时在更大的意义世界中把它们展开”。^[4]全球化时代,文化同质化的速度不断加快,地方性经验、少数族裔文化这种能够提供异质性经验的文化传统在当下显得尤为重要。这种写作在文学意义上开拓了新的表达空间;在文化意义上则为主流文化提供了一个观察自己的视角,使其能够以理解“他人”的方式达致自我的审视。有学者以“超稳定文化结构”为这种潮流命名,称“作家从这些具有超稳定的文化结构中找到了他们希望找到的东西。在日常生活经验日趋匮乏的时代,重返历史,不仅适应了全球主流话语即保护口传与非物质文化遗产的呼声和潮流,而且也缓解了作家经验枯竭的危机”^[5]。巧合的是,作者黄青松在现实中即从事湘西非物质文化遗产保护工作,写作和本职工

作奇妙地一致。

需要明晰的是,“非物质文化遗产”的表述方式孕育于“全球主流话语”而非边缘文化之中,是一个既指明了对象,也暗喻了言说者的概念。概念自身的分裂意味着作者必然具备两种异质性的文化经验,致力于在二者之间建立“回响”的写作就必然是一种“交叉地带”式的写作。这是能够产生出好作品和大作品的地方;同时,如何在两种异质性文化传统中确立写作者自身的位置和态度也是一种不小的考验,关系着写作的成败。

作者在书写“花桥故事”的同时,也在文本内外埋下了一个“出走花桥的故事”。如他的湘西前辈沈从文一样,“是城市文明照亮了乡村,是城市经验、挫败感唤醒了他的乡村记忆”^[6],黄青松呈现出的也是一种“望乡”式的写作。作为走出花桥的现代文人,黄青松的写作不是单纯地对土家族集体记忆进行梳理,而是他在具备了现代性的视野之后的反观。笔者欣喜于《毕兹卡族谱》提供的新鲜经验,同时在这个地方也对作者的处理方式有些疑义。

作者在“楔子”写道:“人都有原乡情结。很多伟大或渺小的灵魂都是生活在原乡中的。”^[1]这是作者的切身感悟,但值得作者警惕的是,在创作中也要提防为“原乡情节”所误。作者痛心于民族民间文化的逐日消亡,以写作为记录,亦以为寻找。在这个过程中,写作变成了作者“精神还乡”的一种方式。这使得作者不仅没有能够站在高于故乡的站位上看待问题,反而在对故乡的深切认同中,给自己筑起了一座情感的围城。

这种情感可以在作者对两位具有“现代”气质的外来进入者的处理中看出端倪。第一位是王大人的女儿珠珠。这位被“刚跨进中国20世纪大门的某些新思想”浸润的富家小姐厌倦了县城的西洋景,为瓦匠泥狗的泥塑所折服,“心旌魂魄为之颤栗,为之激动,眸子里满含泪花……”^{[1]91}两个身份悬殊的青年男女由此产生了炽热的感情。自然,征服珠珠的不是作为个体的泥狗,而是泥狗身上所体现的充满野性的想象力和创造性,而这正是“新思想”中所缺乏的。在作者的设计中,这种征服方式以珠珠为中介而产生了国际影响——20世纪80年代,去国的珠珠在巴黎展出一组《雍尼补所尼》的大型土陶,无数艺术家为之迷醉。第二位则是土改时从北方进驻花桥的女干部。初来时,女干部教给大家跳秧歌舞,还因为不了解“卯”字这个浸淫在花桥

各个生活层面的语词而发生误会。等到冬天要走时,大家提议跳秧歌舞为她送行,“她想了想说,还是跳摆手吧”^{[1]125}。她眼圈红红地说,“你们这些卯花桥人啊……”^{[1]125}不经意间,当代文学常见的“外来者进入”模式被作者改写为“同化外来者”的文化想象。

这里,我们不免要对叙述者保持某种警惕,因为,这样一个强大到可以同化外来强势文化的地方,作为叙述者的“我”却极力逃离:“20世纪80年代最后一年的夏天……高考的失败一巴掌把我打得一塌糊涂。我之所以格外看重这次挤独木桥的考试,是因为我太渴望离开花桥,太渴望改变自己的命运了。高考当时是我实现这一愿望最重要而且是唯一的途径。”^{[1]132}青年的“我”以走出为目标,人到中年后却又“走了又转来”。这种经历和写作对故乡的双重判断并不是作者个人的问题。笔者特意在此指出是想要说明,在作者站立的现实位置 and 处理的文本对象之间其实深嵌着一道裂痕。这个裂痕可以为日常生活的浮尘所遮盖,但写作是对故乡和自我的深层思考,不可能无视这一内置于自身之内的冲突。可是,面对历史和现实,作者似乎没有感到撕裂的痛感,就轻易地依靠情感取向弥合了这一矛盾。作者在小说中有对湘西前辈沈从文的致敬。这位最早开掘出湘西文学空间的现代大家,在写作时站立在同黄青松相近似的历史位置上。王德威将沈从文的现实主义称为“批判的抒情”^{[7]129}，“他的写作其实回应二、三十年代动荡不安的文化/政治局面,其激进处并不亚于台面上的前卫作家”^{[7]129}，“试图从人间的暴虐和愚行中重觅生命的肯定”^{[7]130}。其间,沈从文不仅在文学层面,还在民族、社会、文化等多重层面,熔铸了他建设性的思考。反观《毕兹卡族谱》,作者对于民族文化的“乡愁”更像是一种“认同的抒情”。他自如地游走在两种文化传统之间,却丝毫没有感到分裂的痛感。花桥是美的,美的流失是无奈和令人心痛的,但除此之外,《毕兹卡族谱》似乎并不能提供给读者更多的东西。

同沈从文一样,黄青松也写到了少数族裔的神秘事物。“神树”一节写寨子中央有一棵神树,树上是喜鹊叫还是老鸦叫被花桥人视为吉凶的征兆。

老青老三不信邪,在老鸦叫时执意去炸鱼,结果成了没有双手和右眼的人。声望要去挑米进城,因听了老鸦叫改变了行程,躲过一劫。神树在花桥历次劫难中岿然不动,却在一个山风并不大的夜晚连根折断——几天后传来消息,毛主席去世了。作者自然有其喻指在内。不过,小说中的这些灵异事件过于单薄,缺乏情节的支撑,更像是为了验证神树之神而存在的材料。这样的表述在情感上并不是“现代”的,甚至给人一种陈旧的阅读感受:作者似乎并没有走出明清小说的伦理视野。同样的情况还出现在“吃食堂”一节。村民杀了颇有灵性的耕牛翻山虎充饥,但在大快朵颐之后,全村人得了痢疾,县里专家成立会诊小组也不能保住全村人的性命。危在旦夕的时刻,梯玛向天(通神的人)唱了一段,做了一场法事,熬了一锅草药,这才救了全村人的性命。还有一些诸如梯玛的预见、天象奇观、取骇等等神秘事物,也频繁而又直白地出现在文本中。这些事件从作品的处理来看,更多地只是一种神的塑造,并没有激发出神性的思想。其结果就是,作者对故乡的感情因缺少了思考而流于文化自恋。纵观当下文坛中的乡土写作,这也是一个应该引起我们重视的普遍性现象。

参考文献:

- [1] 黄青松. 毕兹卡族谱[M]. 广州:花城出版社,2017.
- [2] 扬·阿斯曼. 文化记忆:早期高级文化中的文字、回忆和政治身份[M]. 金寿福,黄晓晨,译. 北京:北京大学出版社,2015.
- [3] 唐伟. “于无声处听惊雷”:2014年湖南小说综述[J]. 党政干部学刊,2015(9):76.
- [4] 克利福德·格尔茨. 地方知识:阐释人类学论文集[M]. 杨德睿,译. 北京:商务印书馆,2014:3.
- [5] 孟繁华. 边缘文化与“超稳定文化”:当下长篇小说创作的两种倾向[M]//孟繁华. 新世纪文学论稿·文学思潮. 北京:现代出版社,2015:95.
- [6] 孟繁华. “望乡”:当下中国的乡土文学[J]. 文艺争鸣,2015(6):2.
- [7] 王德威. 现代小说十讲[M]. 上海:复旦大学出版社,2003.

责任编辑:黄声波