■对 话

在语言的边界出海

■林 棹 吴俊燊

林棹，1984年5月生于广东深圳。中文系毕业。从事过实境游戏设计，卖过花，种过树。著有《流溪》《潮汐图》。

等待笔谈回复时，出版社编辑告诉我，林棹正在大海上旅行。

书写林棹是一件很困难的事情，我们不知道从何开始动笔，仿佛这个作家一闯入中国文坛就成为一道诡瑰的奇观。

2020年，林棹出版自己的处女作《流溪》，带上假面的少女回忆自己仓促而又荒诞的一生，你可以说这是精神分析式的小说，拉康的“匮乏”和“充盈”与弗洛伊德的“俄狄浦斯”构筑起三代母女之间的纠葛与憾恨，最终“拥抱了从四面八方涌来的甘浓命运”。2021年年末，林棹的新作《潮汐图》出版，你可以说“巨蛙”是关于珠江（抑或南中国）的“自我形象学”，你也可以在小说中读出主体与他者——人类与自然、西方与东方、男性与女性的种种颠倒与换位，你还可以说这是一次南方文学的完成与超越。

但是，任何分析的目光与理论的进入似乎都无法彻底抓住林棹的文字，她的小说，仿若漂浮“水流柴”，最终抵达那片文学之海。

在新书《潮汐图》中，林棹虚构了一只“巨蛙”，读者被“巨蛙”拖拽着进入珠江历史的深处，在鸦片战争的前夕，在众声喧哗的十三行，经由一次颇为荒诞的复活，巨蛙又前往澳门，远渡重洋，抵达欧陆帝国的心脏。巨蛙通过无数次生吞认识世间万物，人类通过无数次命名来认识巨蛙，从“大头怪胎”“蛙仔”“灵蟾大仙”到“巨蛙太极”“湾镇巨蛙”，它也被确定了性别，被捉去广州城判定为“雌”（雌性），最后同冰块一起消失在虚构的深处，只留下一张从北方吹来的纸，扎根在抽象国度。

我们跟随着林棹，“行过真实和虚构的珠江、它流经的真实和虚构的土地、它汇入的真实和虚构的大洋。”如果说，真实与虚构，在林棹的笔下“以双重曝光的形式相印”，那么，作家是如何通过虚构创造了一个超出个人经验的世界？

“寰球词与物，尽在此搁浅”，在语言的边界，林棹再度出海。到底是我们生吞了《潮汐图》，还是《潮汐图》生吞了我们？

笔谈从这里开始。

《潮汐图》构筑了一个不复存在的时空，去容纳不曾有变的心灵

吴俊燊：在回复这篇笔谈时，你在哪里，周遭环境如何，你的心情怎样？

林　棹：家，书桌边。书、小黑板、剪贴画、小推车、便签……和书桌组成洞穴，给我有序、安全的感觉。

吴俊燊：最近过着怎样的生活？

林　棹：岁末总是特殊。停顿下来。总结、反思和感谢是岁末主题。

吴俊燊：创作《潮汐图》是怎样的过程？和创作《流溪》时想要处理的命题有怎样的不同？

林　棹：《流溪》的落点是人的情感关系，它呈现内在风景、心灵景观。《潮汐图》则构筑一个不复存在的时空，去容纳不曾有变的心灵。大量的时间和功夫花在“如何虚构外部世界”上——我必须先“看到”、“感知到”，才能谈“呈现”。

吴俊燊：在发表《流溪》之前，“林津鲈”是你在“魔市”进行写作的化身，现在怎么看当时的写作？那时候在“豆瓣阅读”写作是怎样的心境？

林　棹：大约是2017年底，当时还在上班，工作间隙断断续续写一点，只能算是练笔，也还没有明确的规划或目标，更像一种下意识行为。当时获得的积极反馈和批评，对我来说都很有意义，也在过程中慢慢找到手感。

吴俊燊：对你而言，“南方”意味着什么？2018年，学者杨庆祥等人提出“新南方写作”，在文学地理上指“向岭南，向南海，向天涯海角，向粤港澳大湾，乃至东南亚华文文学”。你认同“新南方写作”这样一个划分吗？怎么看待近几年在中国文学、艺术领域兴起的“南方叙事”潮流？

林　棹：“南方意味着什么”是无法用几句话说清的，否则就不需要生活或文学了。“南方”也是一个太大的集合，它正在不断细化、具体化、感性化。

我最先、最直接经历的是这个地方（不管它被称为“南方”“新南方”“深圳”还是别的什么）的具体细节，而不是关于它的概念。对我而言更重要的是情感、经验、发现、创造，是如何处理真实的地方和虚构的地方之间无法咬合的部分。

吴俊燊：可否把《潮汐图》里的蛙视作林棹的分裂体？抑或说是关于南中国的“自我形象学”？我很好奇为什么是蛙？你在之前的采访中提到，是为了写作空间的考虑，作为两栖动物可以穿梭在故事涉及的所有地貌中，但是否还有更多原因？因为我会想到晚清有一张漫画记录了帝国主义列强殖民东亚的“时局图”，而在东南亚这边正好是一只蛙。

林　棹：所有角色都是作者的分裂体。作者去解释角色其实挺扫兴的，我尽量避免做扫兴的事吧，有时不小心解释了几句，事后挺懊恼。你提到《时局图》，我搜索了一下，这个巧合挺有意思的，说明“蛙”是一个富含潜能的意象。小说写完了摆出去，作者和作者的本意都不再重要，我们阅读是为了观看自己。事实上作者对自己的本意也做不到一览无遗。“不可知”“不确定”是迷人的，潜意识和隐喻是迷人的。

吴俊燊：关于蛙的形象学考察似乎还可以继续展开，这只尚未定型之物不断地被命名，同时也沿着帝国殖民的路线从东方去往西方世界，从后殖民的视角进入，可以看作是关于东方的民族寓言，在这上面，作为巨蛙的文化根基的“南方”——同时是它在不断漂泊中回望、想念、回味的“南方”，和被定义为“巨蛙太极”的“东方”，这两个坐标之间存在着怎样的张力？

林　棹：一个方位词总是携带着其相对方位的倒影。方位在关系中成立。生态学中，北半球的“南”意味着温度、物种多样性的上升，越过赤道之后一切颠倒过来。“东、西”则直观地与太阳（日照）相关。对巨蛙（生物）来说，生态学意义上的东、南、西、北，影响更切身。

吴俊燊：你的母语是什么？你提到，“《潮汐图》的粤方言其实是‘方言的虚拟’，是一种高倍稀释的喷雾。喷雾配方是需要反复斟酌、试验的——采取何种浓度？使用何种溶剂？‘汉语’的内容、内涵太丰富了。”这种关于稀释的斟酌、试验是怎样的过程？如何在粤方言与普通话之间寻找平衡？

林　棹：深圳是移民城市，童年的语言环境稍有一点特殊。大家庭和社会，都以多方言为特征。粤方言、潮汕话、客家话、湖南话……自小对多方言环境是熟悉和适应的（现在有点后悔，当初没把潮汕话、客家话学到位）。每一种方言都拥有一套内部逻辑，反映词与物的关系、族群的流动生息，收纳风景人情。当多种方言在一个时空里共处、互动的时候，它们的特征得以在对照中凸显。你能看到词的面貌，能想象这一种方言曾经在怎样的水土中栖息。环境和语言是相互渗透的。

写作《潮汐图》的时候，更吸引我的是粤方言当中那些活力强劲的、带有风物水土烙印的因子。借助句子，一个个具体的、鲜明的当地人浮现出来，一件件有质感、有色泽的当地物事浮现出来，这是目标。

每个写作者，在不同阶段拥有各不同的关注点、价值观，文学的世界因此丰富。虚构的功能之一是提供假设性的可能、多样化的方向

吴俊燊：有人评论说，你的小说语言是“官能”的，我自己阅读时也会觉得你的文字是一个感官的世界。同时，不论是《流溪》还是《潮汐图》，都可以看到你对自然世界——植物、鸟、风的钟情，它们成为了你的视点、触角与器官，这种“文字的身体化”经过了怎样的训练？我很好奇这样的风格从何而来？

林　棹：没有“训练”，只是有意识地去经历，去进行直接的、诉诸感官的体验，然后大脑自行工作。我只负责为大脑收集、提供原料：新鲜的，多元化的。

吴俊燊：你对自然长久的观照来自于怎样的生命经历？有可以分享的故事吗？

林　棹：远远称不上“对自然”有“长久的观照”。生活在城市里，和一种被豢养的、被规划的“自然”（第二自然）相处，向它，以及一个更远的、存在于书本和人类观念

中的“自然”投射想象——这可能才是我的情况。自然工作者放弃便捷舒适的城市生活，整年整年地寄宿野外，带回观测、研究成果，带回第一手的动物、植物乃至地球故事，他们是真正的“观照者”，是我的榜样。

吴俊燊：在介绍《流溪》的时候，你说“人类是唯一一个物种把植物带到抽象国度扎根的”，《潮汐图》的后记里也提到了自然的消逝，面对这些消逝之物，写作者应该采取什么样的态度？通过让我们带入“他们”的视角，从而理解他们的位置，这样的路径是否有限度？我们在“代入”之后，很有可能只是把自然（以及更多的“他者”）作为认识自身的媒介，这样依旧是在马丁·布伯所谓的“我—它”关系中完成简单的颠倒，而不是真正达成“我—你”关系，从而在“我们”与无数的“他们”之间形成真正的连接。

林　棹：每个写作者，在不同阶段拥有各不同的关注点、价值观，文学的世界因此丰富。虚构的功能之一是提供假设性的可能、多样化的方向。

“你”的尽头是什么？怎样的“你”，可以经受住“我”的长久凝视而不消散？如果排除掉“上帝”这一超验的、“永恒的你”，马丁·布伯的“我—你”关系是否还能成立？布伯称“我—你”关系是一种“本源性关系”，这在一神教语境之外大约不太行得通。

吴俊燊：水系对你而言意味着什么？对海、河流、船的关注来自于怎样的经验？拥有着丰富的水系词汇的古语构成怎样的世界感知？进一步问，你认为，语言与世界的关系是什么？在我看来，你不仅仅要书写即将消失的自然世界，同时要借这样的书写，激活曾经对这个自然世界的语言感知。

林　棹：大海伴我成长，是再特别不过的客观存在：巨大，神秘，变幻莫测，提供一种既是“尽头”又是“中介”的双重想象，总是和“假期”、快乐时光联系在一起。大海也和我的阅读经验相关涉，它非常深切地参与到神话、传说、童话中去，填充了我的童年时代。

再次引用布莱兹·帕斯卡：“我们扬帆远航……是为了享受超越语言的、纯粹的发现之美。”也可以引用维特根斯坦的话“我语言的界限，意味着我世界的界限。”这两种说法都包含了主体、固有经验，以及超越的倾向。

吴俊燊：《潮汐图》是一部“自反”的小说，不仅仅是在主体与他者之间提供了一个自反的视点，同时，也可以看到你关于虚构，抑或说文学本体的讨论。小说里不断强调巨蛙作为“虚构之物”，它（她？）还有一个虚构之母，用上帝的目光注视着一切，对于你来说，虚构意味着什么？

林　棹：虚构是构造世界的方式之一。

吴俊燊：小说开篇引用了粤谚“听古勿驳古”，你也用《潮汐图》完成了一次讲古，讲古本身就是虚构，那么，存在所谓你要去抵达的历史的真实吗？中国文学的认识路径似乎仍旧是现实主义的，认为文学是对真实生活的“再现”，虚构是对自身经验之外的经验的想象，在这个认识装置里，存在着“虚构—真实（现实）”的二元结构，在你的文学观念中，存在如此的结构吗？如果有需要抵达的真实，那是何种意义上的真实？

林　棹：对我来说，文学本身就是目的和终点，而不是某种中介或桥梁。我希望达成感觉的真实、情感的真实、人性的真实。

吴俊燊：你喜欢摄影吗？相比于文字，这是一种怎样对现实的捕捉？

林　棹：摄影关乎瞬间，仰赖“偶然”。偶然性不足的照片，也缺乏生命力。一张照片的生成包含许多变量，作者凭一己之力使一部分变量受控，也允许（或不得不允许）意外在画面上显影。摄影更强调行动、在场，更珍视非虚构性。

水光潋滟万物生

——评林棹《潮汐图》

■程舒颖

林棹是一个新名字。这个名字于2019年才真正显形，发表长篇小说《流溪》于《收获》。然而，新锐作家林棹出手不凡，《潮汐图》是林棹继《流溪》后的第二部长篇小说。小说一开头，在作者“母亲”的注视下，一只自名为“虚构之物”的雌性巨蛙诞生。随后，在充满南中国地域风情的文字河流中，她于珠江水上人家出发，漫游广州十三行、澳门好景花园，最终被贩至欧洲死去。其间，地图缓慢地伸长臂手，徐徐扩大，历史与虚构如茂密丛林相互掩映，各色人物鲜活，伴随巨蛙行走于时间，最终形成这趟“虚构”被赋予真实生命的奇幻之旅。

在故事初成眉目前，映入眼帘的是灵动文字倾泻而来，琳琅不绝，林棹在《潮汐图》中构建了属于自己的语法。在粤英词典《通商字汇》、一系列“中国贸易画”收藏的启示下，打火石骤然擦亮，结合珠江流域的方言经验，一座独属于南中国的巴别塔华丽地矗立，形成作品的骨架。大量翔实资料构成词汇，取材于19世纪上半叶的广州、澳门的丰富历史，紧实覆在语法规则之上。而语言流动的载体，则是巨蛙的第一人称叙事。巨蛙吞噬并借此学习一切，书中世界由此依序图现，同理，语言也有同样的生成性，随着地理位置的转变，出场人物国籍身份的更改，小说的语言风格自然在三个篇章之间发生微妙变化，也是巨蛙学习的成果。繁复、枝叶茂密并持续生长着的语言，或许会令每一位远离南洋、还使用“朴拙”语法之人产生隔膜之感，但整本书通篇流畅、洋洋洒洒却毫不泄力的写法，又会让读者情不自禁被汹涌的语势牵引、说服。

在语言的辅助下，《潮汐图》流露出独特的精神气质，这是小说将抽象的想象力糅合为生动具体故事的关键。自巨蛙诞生，想象的边界就已然廓定，林棹曾提到，小说主角本来是一位也以第一人称叙事，生活在19世纪上半叶、现实中的女性，但她会因此“行动会时时、处处受限，无法像同时期的男性一样，用躯体和行动推展空间”。巨蛙虽是雌性，但四肢有力、气定神闲、大胆伸缩自由，具有充沛的好奇心和敏锐的感知力，这些无比旺盛的生命特征拓展了小说的想象空间，带出了一整部“海皮自然史”，也自然观照到现实中有原型、被制作成标本的动物园大象迪迪，勇猛捕鱼却永远挨饿的鸬鹚，交出乳汁、自由与一切的黑白牛——通过巨蛙之眼，得以平等地陈述这些被人类极尽手段利用、榨取的动物。更进一步，不仅自然的风、小沙咀，甚至人造之物舢板也被灌注生命，货架繁殖变成库房，如此之例数不胜数，在它们共同的作者“母亲”的编织创造下，呈现出小说去人类中心的取向。

对风物生命的尊重，扩大开来，是对地域的热忱与关怀。虽然小说展开的地图辽阔，横跨洋流与大洲，但在内部，作为原点的精神场域只有珠江。珠江不仅是单纯流动的河流，它昭示着属于生命与文明的时间，是被人的生活迹象、万事万物、气候与气息所浸润的活物。珠江宽厚博大，可以为小说家的脚步所丈量，也可以让小说发生之事与人物造景自由地将它编织生成。如果说《潮汐图》是林棹写给珠江的一封书信，那它尚且只能说尽巨蛙的故事，而说不尽的珠江自身则潜伏在暗部，提供着流淌不息的创作源泉。在现代社会，被城市的霓虹灯映照得五光十色的珠江之下，被涂抹的还有一个传统的，逼近热带、生机勃勃的，从历史中流淌而过的珠江，林棹收集它剥落的壳状碎片，但并不急于复原，而是虚构出一个并置的空间，安置巨蛙与它的旅行，但是珠江潜藏的一部分被灌注其中。

而让这一切落实的是巨蛙知遇的各色人物。主人公虽是巨蛙之形，但是字里行间，俨然有人的尊严。作为虚构之物，本来她一无所知、一无所有，甚至开篇即和盘托出作者的存在与介入，恍若是作者操纵的工具，但在这“无”的画纸上，是书中人物慢慢赋予她人情。这人情并非世故，也非鲜明的情感与私欲，而是人的智性与人面对命运的姿态。小说中陪伴过巨蛙的各色人物，也都在巨蛙的旅途中完成了自己的命运，如语言一样，他们生动立体的各色形象，面对命运的所作所为也感染着巨蛙一步步蜕变，成长为人。巨蛙对契家姐又怕又爱，怕她病与死，又怕她不死却在人间受苦；画师冯喜可以算是巨蛙第一个人类“朋友”，最终乘船远去；花园中的女士明娜艳丽不可方物，待巨蛙如宝贝饲养，让她学直立走路、穿衣服、淑女礼仪，而好景花园最终坍圮；白人博物学家H制作标本技艺精深，痴迷博物学分类，也是他在广州发现巨蛙，带他踏上旅程，兜兜转转，巨蛙又见证了他在鸦片战争后破产自杀；迭亚高与巨蛙一同成为“世界号”囚徒，作为饲养员却同情动物园的其他动物，最终冻死在巨蛙身边……在繁密的语言中，小说不复杂的情节因得语势更显汹涌，随之推移的，也是一场场沉甸甸的命运因果，皆呈现出不可逆转的缓慢倾颓之势，或衰朽、远去、消散。但是，仍有风物与语言茂盛地生长，那场在博物学家H自杀前烧毁好景花园与澳门三巴堂的大火，毁灭的同时，也是一场热烈的爆发，于此来说，巨蛙随着时间缓缓耗尽的生命，也不过如此。其实，巨蛙跨越江与海的旅行听上去满溢着自由，实则也是一个有关囚禁的故事。巨蛙在珠江祠堂船上被挂大桅顶，在芦竹林中被H与詹士抓走，在好景花园被炫耀性圈养，又被送往帝国动物园展览，逃离后前往湾镇，生命最后的时光在另一个博物学家的旧澡盆中度过。最后，她的尸体被封在冰中，冰块在巨型包裹中消失，只留下了寒冷的温度。巨蛙的一生都有人在为她寻找命名，将她以各种形式定义，或是繁复的英文，或是简单的“湾镇巨蛙”，而巨蛙自己一直寻找的，只不过是回到开头，一个“虚构之物，尚未定型的动物”，如何完成自己的生命。

一些对传统小说写法的萃取，融汇当地风俗图景、奇观式地理面貌与丰富史实背景，阅读的过程中，读者们也同巨蛙一样，被“虚构”引领，变成巨蛙，或者其间任何动物、南方植物，变成交织又串联一切的风，变成弱小的、被历史忘记的人物，却能感受到被虚构包裹其中的真切的内核。冯喜远行前对巨蛙说：“要做大河，做一条船，做一只蛙，莫为守一口粮栋在原地，栋在原地亦会变成一口粮，被人家割去、吃去。”某种程度上，阅读小说这一行为本身也是在满足人生命中踏上旅程的本能。当我们渐渐被某些单一价值观俘获，当我们逐渐习惯了图像化、快餐化，当我们在无数的瞬间对语言本身失望，对语言下面浅薄的意义失望，无法用语言带动思考时，有一种语言能够脱离地面，摆脱现实的琐屑或难耐的沉重，抖落陈腐与无聊的故作复杂，创造一个不可思议、活泼泼有生气的世界，可以供人躲藏、博览、思索，这可能就是《潮汐图》作为小说这个文体之于当下的意义。

中国作协创研部
青年工作委员会
文艺报
·合 办·