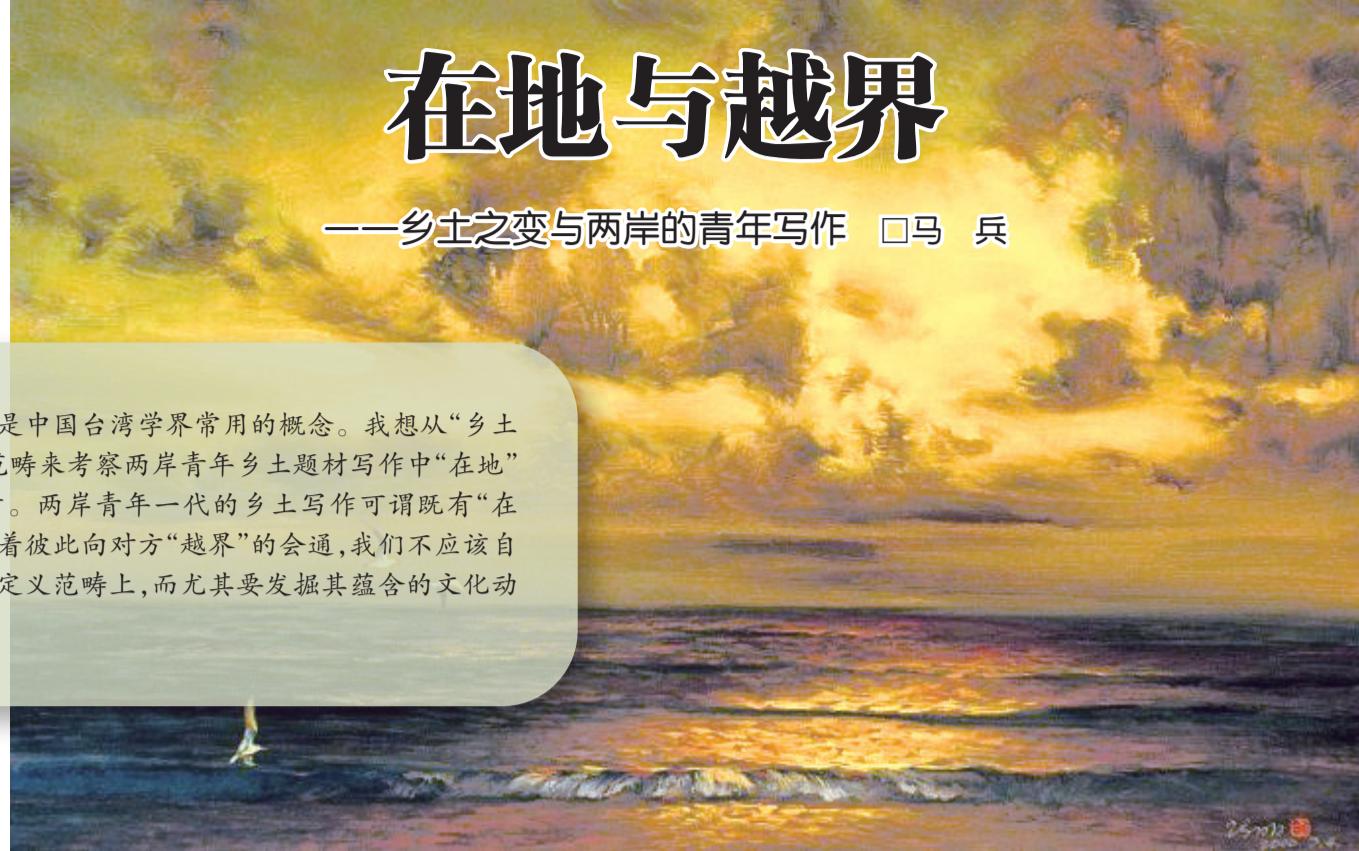


在地与越界

——乡土之变与两岸的青年写作 □马 兵

“在地”与“越界”都是中国台湾学界常用的概念。我想从“乡土文学”之变这个具体的范畴来考察两岸青年乡土题材写作中“在地”与“越界”的表现与思考。两岸青年一代的乡土写作可谓既有“在地”的差异，当然也存在着彼此向对方“越界”的会通，我们不应该自我设禁在地理或空间的定义范畴上，而尤其要发掘其蕴含的文化动机和社会意义。



“在地”与“越界”都是中国台湾学界常用的概念，事实上，我第一次频繁地听到“在地”这个词也是2002年在中国台湾的暨南大学参加王德威老师召集的一次青年学者的汉学会议，那次会议有4位大陆的博士生参加，在与中国台湾同龄的同行交流时，我最大的感触是，如果没有中国台港文学的专业背景，那双方关于当下文学的话题基本上形不成交义，原因很简单，彼此都对对岸的文学现场缺乏了解，也就很难达成什么共识。会场上不时出现的“在地”一词，成为这次会议的一个注脚，限于阅读的视野和专业的壁垒，除了两岸都耳熟能详的那些较为年长的前辈作家，我们和中国台湾的同道，无法跨越在地的文学场，获取一种越界的自由和视角。今天，我们与来自中国台湾的做文

学评论的同行又坐在一起，我脑中再一次浮现出“在地”和“越界”这对概念来。必须感谢《桥》，因为这本刊物的出现，我们可以从“在地”观对岸，可以越界，可以建立一种真正的文学会通。

接下来，我想从“乡土文学”之变这个具体的范畴来考察两岸青年乡土题材写作中“在地”与“越界”的表现与思考。

乡土文学素有常项与变项，“常”中包括超稳定的以宗法为基础的伦理结构，相对稳定的小农经济的生产关系，雷德菲尔德之“小传统”意义上的文化传承，作为安妥个人乡愁和人类家园意义的精神象征，远离工业文明、洋溢自然灵魅的风土人情色调，以及被批判的矛头所指的无意识的浓酽的封建意识和乡村权力秩序。“变”所瞩目的则是上

述“常项”在与现代化的猝然相遇中所经历的价值位移与嬗变，它既代表打扫落后残余的积极指向，也每每承担乡土风情光晕耗散的消极后果。“常”与“变”的错综实际正表征了乡土文学之批判与抒情两种价值立场的错综，启蒙与眷怀、质疑与留恋、疏离与回返、审视与依偎，面对乡土的诸多复杂对立之意绪，都是一体两面的关系。

而新世纪乡土写作最大的“变数”在于，在城市化、全球化和消费主义浪潮的觊觎之下，随着“常项”出现了丁帆提出的“本质性的解体”和“本质性的转型”，费孝通在《乡土中国》中所定义的“乡土本色”几已不复存在，游荡在城市里的庞大的乡民，使得乡土文明的承续越来越失去固定空间的限制，也很难再被整合为成体系的文化传统，于是，“守

土”的乡土经验逐渐被转化为“虚土”、“无土”与“废土”的体验。具体而言，这些纠结于新世纪乡土之“常”与“变”的疑惑，是在发展主义与守成立场、进城与返乡这两大叙事维度上呈现出来的，而且问题的复杂性在于，在坚持自然守恒的常态立场看来，是分配不公和贫富差距的导致了全球发展的不均衡，是无止境的贪欲和城市化扩张毁灭了乡土静谧玄远的诗性，以现代化为主修辞的新思维已经渗透到乡土边地，与乡土行将崩散的旧有价值体系缠绕在一起，给乡村对现代化的理解与想象蒙上一层幻觉，反过来继续强化了新思想对乡土的塑造，让人们以为一切都可以纳入到一个统合的、均质的现代进程中去，但这种理解显然也规避了前现代形态的乡土转向和后发现代化国家的发

展及民生问题。对于这种两难情境，徐则臣、梁鸿、田耳、付秀莹、罗伟章、刘玉栋、魏微、叶炜、马金莲、甫跃辉、郑小驴、小昌等大陆“70后”和“80后”作家对此都有回应和书写。比如梁鸿的非虚构力作《中国在梁庄》以丰富微观的细节展现出现代化进行时中乡土的真实样貌，在主流的社会主义新农村建设的叙事之外，留存下了角度独特的时代档案。当然，我们可以进一步追问的是，不认同现代化均质逻辑、统合逻辑思路的乡土守成主义者又该提供怎样独特的价值支点呢？阿帕杜莱在《全球文化经济中的断裂与差异》一文中提醒我们，在全球化的潮流当中，文化并非只趋向同质化，反而在各种流动与断裂的因素当中往往可见到异质性的产生。在文化霸权主义的同构型扩张中，也可以看到区域文化的独特性被保存和重视。说白了，我们期待的是，由“常”为“变”后的乡土想象在两难之后是否会呈现多元缤纷的面向呢？对此，台湾的“新乡土文学”作出了自己的回应。

乡土文学是串联中国台湾文学的重要线索，新世纪以来，乡土文学内涵和外延的嬗变也是中国台湾文学的热点题目。先是2004年，范铭如在《轻·乡土小说蔚然成形》一文中，将袁哲生、童伟格、耀明、张耀升、伊格言、吴明益、许荣哲等“70后”为主的作家的乡土题材小说概括为“轻质的乡土小说”，“轻质”即题材的轻松，叙述的轻逸和情感上的轻快，其对应的是中国台湾乡土文学传统中沉重的原乡情怀和“感时忧国”精神的沉淀，这个命名已经凸显出中国台湾乡土写作的一种范式转换。稍后，郝誉翔的《新乡土小说的诞生：解读六年级小说家》明确地将前述诸人的小说命名为“新乡土”。2009年，李瑞腾《联合文学》“新十年作家群相”专号中发表《新世纪·新世代·新乡土》，再次确认伊格言、童伟格等“70后”作家的作品

为“新乡土”。此外，周芬伶和陈芳明等批评家还提供了“后乡土”之说，亦可佐见“乡土”这一概念的流动和再生能力。换言之，以“在地”为标榜的乡土写作本身即蕴含“跨界”的势能和冲动。

有意思的是，中国台湾新世代的乡土作家在反思全球化批判视野、建立现实的伦理关怀、构建新的乡土历史意识上与中国大陆的同辈同行不谋而合，但是落实在书写实践上，两岸确有一种代际的差异，中国大陆的新乡土写作关怀的焦点更近似于20世纪七八十年代的中国台湾乡土，当然，这种关怀是以更为冷峻甚至绝望的方式呈现的。其中缘由，首先当然是因为两岸现代化的进度并不统一，中国台湾城乡一体化的进程早于大陆，因此中国台湾新乡土文学书写的重心其实已经不是人与土地这种传统乡土写作的本质性话题，而是殖民与后殖民、生态保育、族群认同、全球化、个人成长等多重议题的缠绕。其次，这种主题的发散和离析还带来了乡土叙事的失焦现象，因为基于现代/乡二元冲突所产生的“紧张感”的消失，对新世纪乡土小说而言，“由此形成的‘戏剧化’情节结构不再是主导性叙事模式，而从创作主体这一方面看，由道德嬗变带来的‘疼痛感’也难以在文本中见到明显的形迹。事实上，总体考察新世纪乡土小说，不难发现，在新世纪作家的视野中，并无一个突出的、具有吸附力的乡土叙事焦点，平面化的‘失焦’状态成为新世纪乡土叙事的共同语境和整体表征。”

回到我们开头的“在地”与“越界”的话题上来，两岸青年一代的乡土写作可谓既有“在地”的差异，当然也存在着彼此向对方“越界”的会通，正如学者所论，乡土作为一种时空向度的指标，文化、意识形态力量的聚散点，对此，我们不应该自我设禁在地理或空间的范畴上，而尤其要发掘其蕴含的文化动机和社会意义。

失败者视角与两岸青年写作

□何 林

今天的文学无论中国台湾还是中国大陆，边缘人物及其困境几乎成了“正确”文学的通行证。失败者之歌式的写作现象的出现其实是在提示写作艰难，弱者被当作一件最顺手的武器，是毋庸置疑的弱者立场，文学不是社会的中心并不可怕，可怕的是以弱者自居和招徕他人之目光。为什么“我们”在文学作品中都成了失败者？这样的书写是如何形成的？这样的书写有没有问题？

今天的文学无论中国台湾还是中国大陆，边缘人物及其困境几乎成了“正确”文学的通行证，无论是年轻还是年老的作家都沾染了失落颓废衰老的暮气，低抑的叙述视角，伴随着作品中主人公的是事业上没有上升空间，人际关系中都是攀比的恐惧和互相践踏尊严的杀戮，家庭生活中处处是机心和提防，生计的困难遍地哀鸿，精神的困境更是如影相随，好像无论什么都激发不了他们生活的乐趣，他们把这种颓废的精神和废人们经营成文学世界中畅行无阻的美学趣味，比如中国大陆当代文学期刊味的小说，中国台湾的文学奖文本，在这个意义上都是作家们不自觉跟随的产物。失败者之歌式的写作现象的出现其实是在提示写作艰难，弱者被当作一件最顺手的武器，是毋庸置疑的弱者立场，文学不是社会的中心并不可怕，可怕的是以弱者自居和招徕他人之目光。

为什么“我们”在文学作品中都成了失败者？这样的书写是如何形成的？这样的书写有没有问题？两岸青年作家们写作中频繁、反复出现的失败者形象，作为一个同样呼吸着时代空气的读者也是有一个认识曲线的，开始的击节赞赏和深刻共鸣，都是非常真实的感受，比如对近年来

引起过读者和评论界兴趣的《跑步穿过中关村》《涂自强的个人悲伤》《世间已无陈金芳》，中国台湾的童伟格废人系列作品，都能感触到作家背后的关切和思考，甚至也能认识到世界只会比小说中的生活更残酷。当我们在讨论“失败者之歌”的时候，不是在说一个真实性的问题，不是说细节真实与情感真实，尤其不是讨论与此相关的社会问题存在与否，而是首先把它转化成一个文学问题来讨论。

在现代传播语境下，消失了的远方必然缩减故事功能，同时我们社交软件的出现也会去除掉一部分小说里的故事的进程。每一个作者都会在内心里有一个如何应对的自我回答，是一个像弗兰岑的自传题目《如何自处》的问题，小说家不一定要面对公众进行回答，但至少对自己有一个合理的解释，在这样的环境下为什么继续写作以及如何写作。历史是继续写作重要的思想资源，书写历史题材，重新解读历史，并把我们潜入历史，或者虚化历史的方式介入历史（比如科幻/玄幻）等等，我们可以在张锐然的《茧》、郑小驴《西洲曲》、林森的《关雎鸠》等作品中感受到这种气息，也可以在童伟格的《童话》，伊格言的《噬梦人》等作品中以疏离的方式感受到共同

历史的在场。

今年读了中国台湾作家杨渡写的作品《一百年的漂泊：台湾的故事》，题目虽然非常宏大，但其实是关于父母的故事，在中国台湾地区是以更形象化的《水田里的妈妈》为题目的。这部书让我了解到两岸写作者所面临的共同处境，从农业社会到工业社会的过渡，社会的整体转型，原有的审美和价值在转折中涣散，个人的力量除了对时间的乡愁或者怀旧几乎无能为力。这也是两岸文学共同的时代背景，在这个巨大的背景下，对人的认识会轻易地归于一个“失败者”的结构和美学范式。但杨渡的这部作品给出了一个广泛的呈现，漫长时光里那些熟悉和陌生的故事，信仰和价值，台湾社会的方方面面，那个时代独一无二的情义让我重新感受到了“历史”和自我野化的力量，它以其自身的丰富复杂唤起了精简文学所无法抵达的真实和情感。失败者，社会底层，或者网络用语“屌丝”、卢瑟”(loser)、文艺青年等人物形象，以及形貌相似、相差无几的人生故事，从根本上来讲就是对于我们所置身的极其复杂的现实和历史的一种简化，从开端到达目的路径过于清晰，基本不脱于一个简单基本的社会学解释，因果关系取决于清晰，逻辑结构和人物安排其实都在一个可以预测的模式里，使人物的一切反应事先便明示无疑的心理学，冗长的陈述使得一切都事先告知于人，主人公的行为和反行为都已得到了精彩的预示。

写作的困境有时候会转化成悲剧式的浩大热情，热情地拥抱历史，攀援式地把自己勉强地嵌入历史，或者重复先锋文学的窠臼，重新铸造形式的乐园，而失手简单的诚恳。诚恳地面对时代和自我的现实、局限和热情，警惕虚浮的冗余，建构有质地的文学事实才是正途。



我读到的《桥》虽然只有4期，但它以沟通两岸文学和文学批评为中心，努力从文学本身出发，通过大陆和台湾评论家特别是青年评论家之间共读、互评、对话等形式，记录着当下文学的创作者和批评家的思考，成为一座文学之桥，不仅连结了两岸，而且还连接着我们共同的文学现场和当下生活的过去和未来。在这个意义上，《桥》是我们当下的文学园地和载体，也成为两岸文学的语境和活历史。进入文学现场，或者说需要进入到当代文学的创作实践之中，这是大家的共识。但是怎么做？大家就各擅胜场了。我理解的文学现场，指的是大家在活生生的文学材料里，读作家作品的能力。这既是方法论，也是文学批评观念。从方法上来说，“文学现场”是批评家和作家“一对多”实践的窍门，只有这样才能对当下文学发展作出趋势性的而不仅仅是印象式的批评；而从文学批评观念上来说，对“文学现场”的把握既是批评家表达自身经验的需要，也是他们继承批评传统和文学传统的表现。

从我自己的经历和观察来说，我发现与上世纪80年代批评家和作家一起成长的历史经验不同，当下的青年批评家大多是在学院和大量经典作品的浸淫中成长起来的。他们与同时代作家的联系不那么密切，但是他们带着鲜明的学术研究风格进入到当代文学现场：他们普遍对西方文学理论比较熟悉，因此他们的问题意识往往能够导向突出的创见。但是这样容易产生的一个弱点就是，如果在文学评论中，过于依赖理论，就像带着一把理论大刀，以刀斧入山林一般地整理文学现场，所论述的对象反而就很少有可能有充分的空间展现出来。这样的优缺点同样可以解释为什么以前在我的阅读经验中，似乎两岸批评家的批评风格差异很大，但是现在看来，这种差异在逐渐变小。

共同的历史文化背景和越来越趋同的学术背景让两岸青年批评家更能站在对方的角度去看待彼此的作品，成为彼此之间共性的来源，在批评眼光、批评方法等层面上的不同似乎更多源自于评论家各人的个性而不是中国大陆或中国台湾的缘故。比如说，我在个人的阅读体验中十分认同蔡明彦对葛亮《浣熊》的批评，认为“相较于小说香港，……(葛亮的散文香港)才是更诚挚、深刻，而且焕发出迷人风采的葛亮香港——但不是香港的葛亮，而是葛亮的香港”。又