



重新绘制文学的地图

□张 柠 阿 来

张 柠:边缘与中心这种二元关系,背后实际上是一种权力关系。何为“中心”?何为“边缘”?从纯粹自然地理的角度来说,世界是无所谓中心的。一切“有情众生”都是平等的,这座山,那片水,每一个地方和每一种事物都可以是中心,但也都不是中心。有了人类活动以后,中心就出现了,每个有人类经济活动的地方都可以成为中心。还有人文地理学意义上的“中心”。比如,大学集中的地方,就是教育中心;官员集中的地方,就是政治中心;还有,房子很高、街道很多、商品集中、物品种类多,那就是大都市,或者叫中心城市。在中国,真正的中心只有一个,那就是北京。它是政治、文化、国际交流和科技创新的中心。

“文学中心”无疑不是自然地理概念,也不是经济地理概念,也不是人文地理概念。“文学中心”在哪儿呢?如果说文学创作就是讲故事,那么,北京人和上海人就一定会讲故事吗?丽江人、大理人、西双版纳人、西藏人就不会讲故事吗?我还可以说,文学就是抒情,比如写诗。难道只有中心城市的人才会抒情?地理意义上的边缘地区人就不会抒情吗?诗的中心在哪里呢?这也是值得讨论的。如果我说“文学中心”在北京,那么,阿来、贵平凹、陈忠实就是文学边缘吗?看来我们需要重新绘制一张文学或者艺术的地图,这个地图和自然地理图,经济地理或者人文地理图,并不完全重合。那么,“文学中心”应该是个什么样子?它究竟在哪里?怎么样才能成为“文学中心”,都是可以重新讨论的。

阿 来:最近我去了一趟捷克。在第一次世界大战以前,捷克不是一个国家,只是一个民族,那个时候它属于一个更大的帝国,是奥匈帝国的一部分。如果要从边疆的概念看,奥匈帝国的中心在维也纳。捷克布拉格这样的地方,可以说是某种边疆了。这个时候,捷克民族当中特别富有才华的一些人开始走上世界文坛,写《好兵帅克》的哈谢克就是其中之一。《好兵帅克》用一种比较荒诞的、讽刺的笔墨来写战争,这样的作品,让当时尚未成为国家的捷克,创造出一个文学的、文化的高峰,而且这个高峰不是短时期的,一直持续到现在。就因为这样的文学巨匠,当然后来陆续还有别的艺术家,包括卡夫卡,使布拉格成为了一个著名的城市,直到它成为独立出来的捷克的首都。也就是说,当捷克还不是一个国家的时候,它就已经创造了一种文化,赋予了捷克一种民族精神,同时它又有非常普遍的世界意义。

当我自己开始写作的时候,首先看见我周边有很多爱好文学的人,即便是身处最边缘的地区,也有歌唱的愿望,也有抒发的愿望。我们对种种人生境遇与自然之间的交替深有感触。但因为没有既定的文学传统和文学标准,你会感觉好像是在一个荒野当中开始写作。这就是某种边疆写作的形态。有没有可能找到自己的文学表达方式,以至于通过自己的书写,在这个地方建立起一套自己的文学传统?这是刚刚开始写作的时候,我们必须要注意的问题。

我刚开始学习写作的时候,我周边也有很多写作的人,他们只看《小说月报》《小说选刊》。但我不喜欢了解近处的人在干什么,我想看看远处

的人在干什么。民国时期有一个在中国做生意的美国人,叫欧文·拉铁摩尔,后来他转向学术研究。他发明了一个概念,叫做“内亚边疆”,他认为在亚洲内部、中国内部,除了国家边界以外,还有很多文化的边界,形成了既互相独立又互相交融、互相影响的文化区域。他把这些交界区域叫做内部亚洲的文化边疆,简称文化边疆。他认为要真正观察中国,不是掉书袋、不是做典籍、不是做训诂,而是要去考察这些内亚边疆地带交织的文化生活、社会变迁。

这个理论让我深有启发,帮助我树立了信心。只是按照中心地带的文学杂志,来揣摩北京流行什么、上海的批评家喜欢什么,恐怕我们这些地理边缘的作家永远写不出什么有价值的东西。我们要说的是人心的话、过脑子的话、过情感的话,我觉得这是我们要树立的文学标准。我们这些地方具备出现好文学的条件,如果还没有出现,说明我们努力不够。或者用今天的话讲,是不是文学自信不够?文化自信不够?如果有足够的自信,我觉得西藏、丽江这样的边缘地方有可能成为中心。我对中心的理解就是,什么地方发出声音了,它就可能成为中心。

张 柠:阿来的意思是说,他的文学创作,并不是向北京上海等中心城市看齐,而是从自己心灵中出发,到读者的心灵里去。心与心之间的距离,不是地理学的概念。它们可以很临近也可以很遥远。

文化持续生长和发育到一定程度,就会出现秩序和等级。当这种秩序和等级趋向于稳定的时候,这种文化本身才开始变得稳定和强大起来。但它的缺陷也很明显,那就是文化的同质性,使得它活力不够,排斥异己而趋于僵化。当一个空间之内,有不同的文化秩序同时并存的时候,那个地方就会比较自由而活跃。比如布拉格,东正教、天主教、伊斯兰教等各种不同的宗教混杂在一起。这种混杂,催生了文学艺术的繁荣。

我同时想到了教德萨,前苏联南部黑海边的一个边缘城市,多民族、多文化、多语言、多信仰混杂在一起。那里有一个天才的小说家叫巴别尔。作为犹太教徒的他,邻居有天主教徒、东正教徒、伊斯兰教徒等。他从小就会说俄语、英语、法语和德语,也就是说,他大脑里有多语言系统,一件事情可以用多种语言来表达。蜂拥而至的多语言系统,丰富多样的表达的可能性,不同的价值系统的相遇,使得他一生都在表达上做减法,追求表达的有效和力度,使他成了一位简洁的大师。这种地理学意义上的边缘,因为文化上的多样性、想象空间的自由度,很容易成为文学艺术创造的中心。

文学艺术的发达,跟其他领域的发达所要求的条件是不一样的。有了基本条件,并不意味着这个地方就一定出大作家,一定有可能成为文学中心。还要作家人个人的才能支撑。文化背景、文化条件具备了,还需要个人才能的加持。

阿 来:在边疆地区从事文化工作或者文学书写的人,有些时候对自身文化的价值没有信心。我们很少见到本土的一些文学书写,对本土

的地理、历史、文化方面做过系统性的研究。大家老觉得文学就是一个字句的文本,在字句之外不用花那么多功夫。文学就是把话说清楚,把话说准确,把话说生动,说得有点风格,就成了。但作为一个边疆地区的人,我是谁?我从哪里来?要往哪里去?还有,对自己身处其中的世界的熟悉程度,都很成问题。我们本地的河怎么流的?湖怎么摆的?山怎么走的?这样基本的地方性知识,都未必能说得清楚。我们对自己的文化缺乏了解,这是第一。

第二,如今已经是全球化时代。我认为,文化全球化更早,至少新文化运动,就是中国人主动通过翻译进入文化全球化的结果。全球化带来了西方美学,一个新的美学规范,这对中国的叙事文学是有帮助的。中国的诗歌散文确实有非常优秀的、源远流长的传统,但我认为中国的叙事文学是不成熟的。现在,我们要进入世界文学,接纳西方的文学经验,跟世界联系起来。

如果我们不解决这两个问题,还在揣摩别人的想法,卖一点我们的风情和奇风异俗,把我们的名字后面加一个括号,标注上某一个民族来发表,恐怕是不行的。在文化领域当中要少一点患得患失,要肯冒险,敢于探索。循规蹈矩是不行的。文学探索当中最关键的就是语言探索。我们这么多独特的语言基因,往往不能转化到规范的中文当中,结果就是被中文规范掉,丧失掉语言价值。将独特的语言基因转移到汉语当中来,这中间存在着边缘语言与中心语言的博弈。

前几年仓央嘉措和纳兰性德很流行。仓央嘉措的讨论,好的观点不多。而王国维先生在《人间词话》里,专门谈过纳兰性德。从宋到清几乎没有很好的词人,怎么突然出来一个纳兰性德?王国维先生说,因为他跟汉人不一样,他是满人,是自然之人。那时候刚入关不久,甚至还有野气。所以他是以自然之眼观物,跳出了汉族的诗词传统。所以他的词变成了一种具备新鲜感的東西。

我到一個地方,经常会发现那个地方的语言经验已经不在。有的作家就敢于把方言的表达,经过翻译,挪入到汉语中。当然,你也不能不讲道理,原来的表达规范我们一概不理,那也不行。今天有很多实验性的作家,故意把语言弄得别扭。我们要善于把边缘语言当中的生活经验、美学感受,带到汉语写作当中来。然而我们总认为表达异域经验,就是表达异质性的生活景观。最后就变成对于风土人情的无节制的描写,甚至编造已经消失的异域风景。

张 柠:我们在北京这样的中心城市,对于语言的使用已经很匮乏。看上去语言很丰富似的,实际上有效的交流很少,或者说受阻。很多基本的词汇,丧失了应有的语义,使得好的词汇本身失效,最终导致了词语的贫乏。特别是在表达真实情感方面,我们的语言真可以说是捉襟见肘。传统意义上表达情感的词汇已经失效了,那该如何表达爱、恨、怜悯、同情、悲伤和喜悦?这些人类最基本的情感,在发达中心城市,你费尽心思、绞尽脑汁都很难有效表达。这时候我看到阿来这样边疆的作家,写少数民族地区的故事,他们的语言特别

我们需要重新绘制一张文学或者艺术的地图,这个地图和自然地理图、经济地理或者人文地理图,并不完全重合。文学创作是从自己心灵中出发,到读者的心灵里去。心与心之间的距离,不是地理学的概念。它们可以很临近也可以很遥远。

在文化领域当中要少一点患得患失,要肯冒险,敢于探索。文学探索当中最关键的就是语言探索。边疆地区这么多独特的语言基因,往往不能转化到规范的中文当中。结果就是被中文规范掉,丧失掉语言价值。将独特的语言基因转移到汉语当中来,这中间存在着边缘语言与中心语言的博弈。

直白,表达情感直截了当,而且有力、有效。

在发达地区,人与人之间的情感交流频频受阻。进入现代社会以来,世界在人心和人心之间设置了种种障碍,这个障碍就是金钱、商品、职务等等。这个世界发明了很多新事物服务于我们的身体,服务于灵魂的事物却越来越少。人类文明发展,一方面积累了很多文明成果,另一方面也造成了很多代价。其中之一,就是人与人之间的表达不直接了,人心与人心之间的距离越来越大。

边疆地区的写作者,相对而言他的心要简单、直接得多。像阿来刚才提到的仓央嘉措的情歌,读过的人都感动。他的修辞其实很简单,直截了当,非常直白,但是却能够直抵你的心灵。为什么边疆地区的作家作品前几年成为了中国文学的亮点?就是这个原因。这是边疆地区的优势。那些前卫的小说家和诗人,探索得很费劲,也确实有才华,但是很多普通读者不能够领略、不能够读懂。他以为他的所有表达都可以抵达我们的心灵。其实不然,他只是陷在语言的自我搏斗中,这种搏斗跟普通人的关系不大。

边疆同时具备文化上的优势,它的文化中有许多不确定的东西,这种不确定性给文学创造注入了很多的活力。我们要找到自身最内核的东西,一方面别人不可替代,它是独特性的;另一方面它可以分享,不是晦涩的、自说自话的,能够进入不同的空间、不同的民族、不同的语种。这样的艺术表达才是有效的。而分享的中介,就是大家彼此都可以懂得的语言。

在多民族的中国,大家能够共享的语言就是现代汉语,因此要求你对现代汉语有一定程度的掌握。但同时,作为作家,你也要有破坏规则的能力和自信。你要把你民族中活跃的、生长的、而汉语传统中业已枯萎的东西保留下来。

阿 来:照理说我们自己生活在这样一个文化地域当中,应该更容易了解本地、本民族文化有关的作品,但事实却不尽然。抗战时期,一个叫顾颉得的俄国人写了一部《云南史料》,对当时的纳西生活进行了方方面面的书写。“纳西学之父”

约瑟夫·洛克也详细研究过古代纳西文化。他写玉龙雪山的地理,写丽江各种宗教传播的情况,都是基于具体地理的考察。今天我们进行文学书写的时候,没有具备他们那样的眼光和发现的能力。可以说他们已经创造了纳西地区的书写传统,而且是用非常现代的方式。我们要从中学到一些方法,了解他们关心什么、不关心什么,更要像他们那样真正了解、热爱当地文化。

这就对我们这样的写作者提出了要求。我自己刚开始写西藏那个地方,发现西藏除了喇嘛就是喇嘛,确实没有以现代方式书写西藏的传统。所以自己的写作有点开天辟地的感觉。汉族的知识分子历来是不太关心边疆的。明代、清代来边疆做官的都是有文化的人,但是很少做实地调查。他们不观察当地地理和动植物,也不研究少数民族生活习性。《云南史料从刊》中有很多他们留下的史料,但很多篇幅是重复的,普遍对当地一些志怪的东西有兴趣,有点像纪晓岚写《阅微草堂笔记》的样子。实际的科学性考察几乎没有。几百年中,汉族知识分子对这个地方的了解一直没有好好展开。西南联大时期也是这样。抗战迫不得已把这么一大批学者逼到边疆地带,实际是与少数民族发生关系的好机会。但是没有一个是和知识分子关心、研究少数民族,都在聚精会神地做文章。现在我们对少数民族最感兴趣的就是歌舞跟美食,这些不是少数民族文化的核心,只是蕾丝花边。

越是在这种情况下,我们本地人对自己的文化越要展开研究,同时要借鉴外国人的经验。李霖灿写玉龙雪山,标题就是三个词:雪山、圣府、喇嘛院。跟洛克、顾颉得比较,他的写作是很空的,就是中国的那种抒情散文,写玉龙雪山怎么皎洁、雄壮,而不是爬多少里到什么地方,某地区长了什么树,几月份下雪,几月份开花。没有这类的详细考据。当然,中国文化有中国文化的长处,但是在抒情的同时,付诸一点地理的、科学的知识,这些文化真实的东西,可能对书写是有帮助的。

(本文节选自阿来、张柠在“十月文学居住地·丽江古城”系列文学活动上的对话)

■新作快评

任晓雯短篇小说《换肾记》

《当代》2018年3期

任晓雯的短篇新作《换肾记》情节说来简单:年近30岁的儿子长期患病,需要换肾治疗,母亲配型成功,但坚决不愿捐献。儿媳在夫妻之间百般体贴,对母亲却凶神恶煞,逼迫她同意换肾,甚至使出看管犯人的手段。整篇小说就是对母亲的绑架小史,也是母亲在家庭中的抗争小史,充斥着砸烂各种家什的叮里咣啷声。

大概正是因为,小说所写的内容跟人们印象里那种温情脉脉的家庭生活大不同了,难免有点诡异,有点冒犯。传统所咏叹的母子之情,是最纯粹、最无私的血脉维系,母与子本就是整体,你中有我、我中有你,谁为谁牺牲似乎就不构成一个问题。但在《换肾记》里,另一种逻辑出现了:母亲被要求救儿子,是因为母亲已经年迈而儿子来日方长,器官移植给儿子比长在母亲身上更“值”。这就使器官成为私有财产。

在这个意义上,母亲与儿子都是独立、平等、受保护的个体。母亲一生尊重人、爱护人,到老了却为什么不能得到尊重,所谓“无私”的母爱也就产生了疑问。儿媳的关爱实际也牵扯着欲望,她的夫妻生活还有太多内容没有实现,她极力挽救丈夫,也就是挽救自己的生活。正当的欲望具有合法性,母亲作为人的恐惧不安、焦虑和委屈却被取消了合法性,因为科学说换肾不会死。儿女要求母亲提供肾脏,就像他们为母亲提供经济支撑一样自然……

很明显,血脉的伦理来自我们的传统,而后一种逻辑来自西方,它透过五四时期所接续的启蒙精神,存在于文化基因中,现代的新经验大多与此有关。但我们的文学却在有意无意地回避这个东西。不仅是因为它与传统经验发生抵牾,产生不舒适,而且还有对创作来说更致命的一点:它难以构成总体性。外来的观念带来大批陌生的、作为独立个体的人和物,它们在商品逻辑中可以明码标价,一旦进入文学世界,却没有哪样天生是“美”的,没有必然的关联,更没有形成完整的意象体系。作家硬着头皮去写,结果常常把小说变成一场时尚T台秀。

任晓雯讲述上海都市的故事,必然要面对这个问题,她的巧妙在于,没有一头扎进新世界,而是去发掘传统经验的现代形态。她故意挑衅似的选取了传统中非常核心、稳定且具有抒情性的一对关系(母子),把它放进现代熔炉里去淬炼。物象、话语看似没有多大变化,只是熔炉换了新的,结构方式完全不同。炼出的依然是仙丹,可谁知道它会叫人长生不老还是当场毙命呢?

于文舲

童年经验与女性视角——邹蓉小说集《纸花》印象 □兴 安



究竟有多少钱呢?她不止一次数过,可因为钱的单位太小,始终也没有数清。小说写道:“一张五毛的,三张两毛的,还有四张一毛的,余下的是五分、二分和一分的纸币,大概有好几十张。”可总共也不会超过两块钱。她将这些钱装在兜里,鼓鼓的,来到小卖部。她看着琳琅满目已经被自己多少次渴望和渴望的各种食品,吸闻并辨别着老板娘嗔的瓜子的味道,想象它们在自己嘴里咀嚼时产生的香甜或者咸的滋味。但是,最终她还是悻悻离去——或许是她舍不得将自己好不容易攒的钱一下子花掉,或许是害怕小卖部的老板娘嘲笑她的钱太少而失了尊严。

这是个缺乏爱的孩子。正由于此,她在大病一场时产生了幻觉和噩梦。在梦中,看到一只手在掐她,她甚至感觉自己的母亲在给她的水杯里撒药。在这个小小的身体里,似乎在思考着人类永恒的问题:我是谁?我为什么存在?我将去向何方?哲人说过:爱是一种确信,它可以驱逐不安和恐惧。而当她缺乏这种爱的时候,她只能自己安慰自己,她甚至渴望自己掌握一种超自然的能力和预知未来的本领。所以,她的一次无意的告(预)言,竟然神奇地让一个女同学逃过了一起车祸。我孩提时也曾有过类似的体验,但很难说这就是预知能力,它更像是童年在孤独与无助中对超能力的一种渴望和幻想,就像《哈利波特》里的魔法棒,它是孩童时期抵御恐惧和孤独,认知或者逃避现实及外部世界的一种方式。

《香阿姐的花夜》也是以女孩的视角,同样是写她的孤独与成长,但却是以一场热闹的乡村婚礼为前奏。作者非常善于细节的捕捉与日常生活的展示,比如写到村

民为酒席而宰猪和刹肉的过程,非常精彩:“那个刹肉的年轻女人,刀也是用得神入化,就跟长在她手上似的,‘得得得,得,得得得,得……’整个人也是跟着这个节奏在抖动,就觉得她自己是很享受这个过程。多看了几分钟,又让人不免担心,如若女人稍微慢半拍,那个用来刹肉的墩子就会跳起来……”那个表哥教女孩子们习武的骗局也特别可爱,他不但没有因为这个骗局而失去“我”对他的好感,反倒觉得他是个有趣的人。至少告诉女孩子练点武功,不受男孩子欺负的道理。小说还写到了亲戚邻里的相聚以及复杂的亲缘关系,但是恰恰是这次快乐喜庆的场景,反而凸显了女孩的孤独和形单影只。小说里说的“花夜”,其实就是姑娘在出嫁前的晚上,家人及亲朋好友要举办一场丰盛的酒宴,唯独新娘不能参加,只能待在闺房里,等待明天新郎的接亲。这恰好给了女孩与新娘阿香姐独处和交流的机会,因为同样的经历或命运也在不远处等待着她们,尽管出嫁对这个孤独的女孩来说也许并不是件快乐的事情。她怀疑甚至不认可阿香姐由父母包办的婚姻,只能用“勇敢”一词来为她祝福。她不想把自己的将来托付给未知的人,她希望由自己去面对爱情和婚姻,这个念头出自一个还未成年的女孩,执拗、独立而富有个性,却给我们无法言说的思考和感触。还有《船殇》中那个执著地编织毛裤的不合时宜的女孩,以及《丁丁猫儿》中那个对死亡怀有童话般奇想的女孩等等,这几个不同女孩的成长经历,组成了邹蓉小说中活生生的女孩群像,也构建了她小说整体的内向视角和朴素感伤的基调与情境。那不浓不淡的孤独感,弥漫在字里行间,浸透在每个场景和每一个

人物的眼神之中。

短篇小说的写作,每个作家其实都有自己的源头和路数,邹蓉的短篇不是来源于莫泊桑和欧·亨利,也非来源于博尔赫斯和卡尔维诺,她更多的来自于契诃夫或者卡森·麦卡勒斯的传统。麦卡勒斯在《创作笔录·开花梦》里说过这样一句话:“一位老师曾经说过,一个人只应该去写他自己的后院。对于这一点,我猜他的意思是一个人的应该去写他最为熟悉的东西。但是,有什么东西是比一个人自己的想象更加熟悉的呢?想象力以悟性组合记忆,以梦境来排列现实。”我觉得这句话很适合邹蓉的写作,其实想象力并不一定是特别超现实的东西,而更多是对生活的体悟、敏感,以及作家对人物和故事尤其是细节的捕捉和想象。邹蓉的小说多徘徊于她的童年经验——成长中的创伤和精神的隔离感,没有繁复的情节,更没有花招式的叙事,它更像是一种封闭性的自言自语式的写作,但是正因为如此,它的小说常常直抵人心,让人挥之不去。