

『新东北』与『新南方』： 从地域走向整体

2018年,本报刊发陈培浩的评论《新南方写作的可能性》,系“新南方写作”概念的首次亮相。

2021年以来,杨庆祥几次著文,为“新南方写作”提供了理论依据。此后,《南方文坛》《广州文艺》等刊物先后开辟相关栏目,王德威、张燕玲等学者参与讨论。

关于“新东北文学”与“新南方写作”,我们不久前已刊发关于“新东北文学”的访谈、评论。本期开始集中讨论“新南方写作”。与“新东北文学”不同,在本期访谈中,杨庆祥教授更强调“新南方写作”的“海洋性”“临界性”,认为这是一种“现代意义上的流动”。

杨庆祥:在流动中识别自我和世界

□本报记者 行超



杨庆祥

在我看来,“新南方写作”更是一种势能的聚合,也就是说,在某一个契机之下,批评家、作家和编辑们感受到了一种“氛围”或者“势能”,并做出了相应的回应。从时间轴到空间轴,这也许意味着一种新的价值趋向。

“海洋无法确定痕迹”

“新南方写作”的理想特质界定为四个方面,分别是地理性、海洋性、临界性和经典性。我尤其强调其中的海洋性和临界性。中国的现代汉语写作太执着于“有”了,缺乏对“无”的体验和书写,海洋性和临界性就是对这种“无”的探求。

行超:杨老师好,作为最早发现并提出“新南方写作”的学者之一,2021年以来,您曾多次撰文阐释并逐步丰富了这一理论概念。我观察到,在最早的《新南方写作:主体、版图与汉语书写的权利》一文中,您并没有聚焦大量具体的文学作品,主要的论述对象仅为马华作家黄锦树的小说。可否这样理解,“新南方写作”是“理论先行”,是一个由批评家发现、建构起来的概念,这一概念出现之后,越来越多的作家才逐渐加入了这场“写作”?

杨庆祥:我这篇文章主要是一种现象的描述和理论的建构,不是作家作品的专论,当然也提到了一些作家,比如黄锦树、葛亮、陈春成、林森、朱山坡、王威廉、陈崇正等。除了我的文章之外,像王德威、张燕玲、东西、蒋述卓、陈培浩、曾攀、李德南、唐诗人等师友的文章也都各有论述。说起来惭愧,我目前就这个话题仅仅写了两篇理论文章《新南方写作:主体、版图与汉语书写的权利》和《再谈新南方写作:地方性、语言和历史的》,另外还有一些作家作品评论和一些媒体的采访。正是因为有了上述很多师友的加入,尤其是张燕玲老师主持的《南方文坛》的首倡之功,才形成了目前这样一个有价值的话题场,特别感谢他们的工作。

我觉得这里没有“理论先行或者后行”的关系,我们对文学理论和文学批评有时候会有一种成规想象,好的想象就是认为它们是写角,走在时代和作家们的前面,坏的想象就是认为它们仅仅只能事后总结,跟在后面扫地收纳——这可能是一种线性思维的结果,也是一种权力意志的折射。但至少在我叙述“新南方写作”这一现象或者潮流的时候,并没有被这种成规想象制约。在我看来,“新南方写作”更是一种势能的聚合,也就是说,在某一个契机之下,批评家、作家和期刊编辑们感受到了一种“氛围”或者“势能”,并做出了相应的回应。这里面既有必然性,也有很多偶然性。我很早就认识黄锦树,并读过他的一些作品,但那个时候并没有“新南方写作”这样的叙述冲动,我也曾经有长文论述过邓一光的“深圳书写”,但当时也没有想到“新南方”这个角度。历史的势能有时候就是这么奇怪。在“新南方写作”这一概念提出后,出现了像林白的《北流》、黎紫书的《流俗地》、林棹的《潮汐图》、黎么的《山魈考残编》、路魁的《夜叉渡河》等等作品,这些作品当然不能说是读了某一个人的理论文章以后写出来的,而是作家的写作和理论家的思考在“氛围”和“势能”中的一种互文。当然,这种互文在文学史上并不常见,这是我觉得“新南方写作”非常神奇之处。

行超:也是在这篇论文中,您曾界定“新南方”,是“中国的海南、福建、广西、广东、香港、澳门——后三者在最近有一个新的提法:粤港澳大湾区。同时也辐射到包括马来西亚、新加坡等习惯上指称为‘南洋’的区域”,两年多以来,随着这一概念的深化发展,您今天如何定义“新南方”的地理范围?

杨庆祥:这一地理范畴的界定与我“新南方写作”理想特质的想象有关。我在《新南方写作:主体、版图与汉语书写的权利》一文中将这一理想特质界定为四个方面,分别是地理性、海洋性、临界性和经典性。前面三者其实都跟地理范畴有关,我尤其强调其中的海洋性和临界性——这两者都指向现代意义上的流动,前者

无法像陆地那样可以轻易地划分边界,正是施密特所谓的“海洋无法确定痕迹”,后者则意味着一种非固定的临界状态,在这一状态下文化的张力变得相对紧张而富有可能。这两者其实都指向一种对既定的可以被清晰确认的权力机制的解构,在无边的海洋和一触即发的临界点上,可能出现某种“真空”状态,这对文学来说至关重要,中国的现代汉语写作太执着于“有”了,缺乏对“无”的体验和书写,海洋性和临界性就是对这种“无”的探求。如果跳脱地理的范畴,“无”也可以视作是一种美学风格和思想指向,那么,贵州和云南其实也可以放到“新南方”里面。我前些年看过毕赣的电影《路边野餐》,那种情绪和感觉我觉得是非常典型的“新南方”风格,2023年初我在平遥国际电影节上遇见毕赣,他正好坐在我旁边,我跟他聊了几句,他的语言表达和整个人的气质形象,也很契合我对“新南方写作”的想象。

顺便说一句,“新南方写作”的提法虽然是从文学界开始的,但却不仅仅止于文学界,在《广州文艺》组织的“新南方写作论坛”中,很多批评家和研究者将电影、流行歌曲等等都纳入了“新南方”里面。前几天《三联生活周刊》的几个记者朋友来找我聊天,其中一位记者对电影非常熟悉,她就提到最近几年电影里面也出现了大量的南方元素。我前一段碰巧听到五条人的音乐,那种节奏和表达也是很“新南方”的,我尤其喜欢其中的一首《广州姑娘》。

“在无限多的原点上起舞”

“新南方写作”是非常开放的概念,它不是“跑马圈地”,也不是空间的重新划定,它一开始就是开放的,过程也是开放的,如果它有一天变成了有限几个作家、几部作品的罗列,那也就意味着它失去了活力。这是一个流动的场域,它需要的是不停地实验、尝试和探索。

行超:在中国文学传统中,江南作家的写作常被视为“南方”风格的代表,而主流的现实主义文学传统则在北方根基更为深厚。“新南方”的发现,是基于哪个坐标而言的,或者说,这种“新”试图挑战和超越的是怎样的“旧”?

杨庆祥:中国历史传统中对南北的划分也并非始终是始终不变的,一般来说有两种划分,一种是以淮河为界,另外一种是以长江为界,我们惯常意义上的江南大概是后一条线划分的结果。这里需要注意的是这种“南北”的划分其实不仅仅是地形地貌气候等基于自然的纯地理的区分,也是一种政治权力角力和较量的投射。在这样的政治视线中,我们今天说的“新南方”的领域往往并不在“南方”的范畴内,因为那属于“未开化”的“蛮荒之地”,这当然是一种在“中原”俯视下的指认。所以有两个“南方”,一个是江南,另外一个甚至都没有被指认过的南方,也就是我今天所谓的“新南方”,它们其实面临同样的问题。我觉得江南一直试图摆脱这种指认,江南的作家其实对此是有自觉的,我在《新南方写作:主体、版图与汉语书写的权利》那篇文章中提到过苏童和葛亮的一次对话,其中对“南北结构”的分析很有价值。实际上我觉得葛亮的《北鸢》是这种结构的典型产物,另外一部典型作品是徐则臣的《北上》,这两部作品里都有“北望”的冲动。所以“新南方”如果说“新”,就在于意识到了这种南北结构背后的不平等的配置——我们很多人对这种配置已经习以为常并以其写作来强化这种配置——并摆脱这种配置。

文学艺术本来无新旧之分,所谓的新,也是在旧中发现新的增长点和爆破点。江南的作家做出了很多努力,写出了一大批优秀的作品。“新南方写作”的爆破点就在于我曾经说的“不再是进化论意义和离散论意义上的存在”,

因为进化论设置了一个起点,离散论设置了一个中心,“新南方”就是要摆脱这种文化的宰制——在无边的海洋上漂泊以及在无限多的原点上起舞。

行超:就我的理解,“新南方写作”是一个比较开放的概念,目前讨论度比较高的几位作家作品,其作品内容题材、艺术手法等都相距甚远。那么,您认为,他们在何种意义上成为一个整体?您如何概括“新南方写作”的整体特征?

杨庆祥:我对“整体性”这种表述一直持有深深的怀疑。文学史上有各种流派、现象、思潮,它们基于一些共同的趋向而被命名,但这并不代表它们有着某种整体性,在艺术风格的层面更是如此,比如唐宋八大家、韩愈和苏轼差异之大,可谓南辕而北辙。比如莎士比亚之前的“大学才子派”,他们对戏剧的理解也各不相同。晚近的如中国当代文学史上声名显赫的“寻根文学”,韩少功和阿城、郑万隆和扎西达娃也是风格殊异。我们往往喜欢划定边界,这是我们脆弱的安全感在作祟。我赞同“新南方写作”是非常开放的概念,它不是“跑马圈地”,也不是空间的重新划定,它一开始就是开放的,过程也是开放的,如果它有一天变成了有限几个作家、几部作品的罗列,那也就意味着它失去了活力。这是一个流动的场域,它需要的是不停地实验、尝试和探索。

这么说并非意味着“新南方写作”没有它的价值取向和文化姿态,恰好不是,它在流动的同时也在识别自我,对这种自我的识别和建构在不同的批评家和作家那里并不相同,并互有误会,比如王德威老师认为我的“新南方”会指向一个规划意义上的“粤港澳大湾区”——我理解他的这种担忧,但很显然是对我的误读。黄锦树先生在最近的一个访谈里也对我有相关回应,同样存在因为“隔空对话”而产生的理解歧义。但我认为这些误读会扩张我们对“新南方”的认知,这种对话和互文是富有建设性的。在我个人看来,“新南方写作”的两个主要指向是,第一,讲述南方的故事和南方的新故事,前者基于地理,后者基于政治文化。第二,这种讲述在意义链上是“离心的”而非“向心的”。中国的现代汉语写作,太强调其“向心”的面向,固然造就了很多经典,却也容易陷入到单一的贫瘠。“离心力”的强化,可能是一种重要的力量制衡。这也是我反复强调的“新南方写作”不等于“在南方写作”,如果没有这种“离心”的解构,即使你写南方的故事,可能也是一个“老故事”。

在“世界文学”的广阔坐标中

我不是基于地理历史的切身性去思考“新南方”这个问题,而是基于一种未来的切身性去思考这个问题,并试图在“世界文学”的视野中去化解这种切身性。也就是说,我认为“新南方写作”应该至少置于歌德所谓的“世界文学”这样一个广阔的坐标轴里面去思考。

行超:在“新南方写作”的理论建构与完善过程中,其实也一直伴随着质疑的声音。比如有人对这一概念的界限太过模糊,缺乏统一的风格、具有重要影响的作家作品等。您怎么看待这些问题?

杨庆祥:这个问题可以算是上一个问题的延续或者同义反复,所以上面的回答在这里依然适用。如果需要的话——绝大部分时候我不愿意回答这些问题,因为我是一个不好辩的人——可以补充几点。第一,我再次强调风格的统一、整体性、界限的清晰其实是一种幻觉,移动不居才是历史和事实。第二,“新南方写作”代表性的作家作品不是很少,而是很多。比如黄锦树的全部作品;邓一光的“深圳书写”系列;葛亮的部分作品,尤其是最近出版的《燕食

记》;林白最近出版的《北流》;黎紫书最近出版的《流俗地》;林棹的《潮汐图》;陈春成的部分作品,如《夜晚的潜水艇》和《竹峰寺》;朱山坡的《蛋镇电影院》;蔡东的部分与深圳有关的作品;魏微最近出版的长篇《烟霞里》,里面有一个内置的南方视角;林森的《海里岸上》;王威廉的《野未来》;陈崇正的《美人城》;黎么的《山魈考残编》;董香结的《铜座全集》等等。另外特别需要说明的是,因为个人视野的有限,我这里列举的几乎全部是小说家,实际上在“新南方写作”里还有一批诗人和散文家,比如郑小琼、朱涛、冯娜、林渊液等等。而且我可以很自信地感知到,会有越来越多的新面孔出现在这一写作的潮流中。

行超:同样是一种地域性的书写,“新南方写作”与“新东北文学”常常被并置讨论。您怎么看这二者的异同?是否具有对话的可能?

杨庆祥:我在很多场合都强调过一个观点,就是21世纪有三大文学/文艺潮流可能会进入研究的行列,一是非虚构文学;二是东北文艺复兴——其中文学方面又以“新东北写作”命名。三是新南方写作。说到这里觉得很有意思的一点是,对“新东北写作”研究颇丰的黄平教授是东北人,具有一种基于相似的生活经验和情感结构的切身性。但是我并非一个严格意义上的“新南方人”,我故乡在安徽安庆,如果以长江为界,地理上是江北,我长期生活工作在北京,所以我为什么对“新南方”如此执念,对我来说其实是一个疑问。我想我不是基于地理历史的切身性去思考“新南方”这个问题,而是基于一种未来的切身性去思考这个问题,并试图在“世界文学”的视野中去化解这种切身性。也就是说,我认为“新南方写作”应该至少置于歌德所谓的“世界文学”这样一个广阔的坐标轴里面去思考。但如果“非虚构”和“新东北写作”也要置于世界文学里面去思考,它们的坐标轴会是一种什么形态,这是值得我们去思考的问题。

至于对话,我曾经在2011年的一篇诗歌批评文章里明确提出“对话诗学”,这当然是从哈贝马斯那里沿用过来的,但是与对话伴随的恰好是交流的危机。自说自话是我们这个时代的常态,如果能够认真聆听、不随便打扰就已经很了不起了。但是“新南方”和“新东北”不是一个人之间的对话——我和黄平读书时是隔壁室友,多年来我们以调侃彼此的日常生活为乐,这是我们友谊的美学形式——“新南方”与“新东北”的对话应该是两种文学气质的对话,在目前的语境中,也许可以生成一些有生产性的学术话题,比如,为什么空间变得如此重要了?在这个意义上,我还可以指认“新西北写作”,比如叶舟、徐兆寿和张学东等人,还有“新北京写作”,最近《北京文学》杂志已经在大篇幅的推介——从时间轴(批评界一度热衷使用的“50后”“70后”“80后”)到空间轴,这也许意味着一种新的价值趋向。

我一直坚信好作品的普遍性和历史性原则,一部真正的好作品,即使只有一个读者,也必将会流传和扩散,我对那种横向的数目化的读者并不信任——而且我一直认为这种无数的读者其实是一个假象。我们这个时代写作的一个致命要害就在于总是面对这种空无的没有面孔的读者,这让我们的作品缺乏亲密感。可能是因为诗人天性吧,如果一首诗不是举意给自己或者一个爱欲的对象,这首诗首先就是不真的。我们这个时代过分赞美和崇拜流量,这是另一种强大的阴影,我也可以表示同意,但要允许有一些东西在流量之外,那些几百万甚至上亿的点击率和观看数据只会让我觉得恐惧,我愿意在这个流量之外沉默地做一些微不足道的工作。

最后要特别感谢你的不断催稿,否则我根本没有任何动力来接受这个采访,因为我一直觉得说得太多是一种如尼采所言的现代“鄙陋”——遗憾的是我还是一个教师,很多时候无法以默代言说,但我确实总是忏悔于自己的多言——所以我说了这么多,已经违背了我的起念了。