



文库 (../web/?ChannelID=2)

李晓伟 | “小乡土”的文学地理建构——“80后”少数民族作家创作的一个侧面 | 论文

发布日期: 2022-02-28 作者: 李晓伟 点击数: 1137 文章来源: 民族文学学会 (<http://www.cels.org.cn/cn/>)

内容提要：“80后”少数民族作家的乡土书写由于立足于边地语境之中，每一位作家的呈现都有着以各自乡土作为一个独特空间（不论是地理意义还是文化意义）所拥有的个性，这一书写营构出的是属于作家自己的文学地理空间，也就是一个“小乡土”的塑形。这样的“小乡土”不仅是作家对故土的执念，也是文学个性和可能性的源头。

关键词：“80后”；边地书写；“小乡土”

对于中国人来说，“乡土”不仅仅是生于斯、长于斯的地理概念，更是一个凝聚了丰富的精神积淀的“原型”式的文化意义聚合体。就像费孝通在解释“乡土中国”时所指出的：“这里讲的乡土中国，并不是具体的中国社会的素描，而是包含在具体的中国基层传统社会里的一种特具的体系，支配着社会生活的各个方面。它并不排斥其他体系同样影响着中国的社会，那些影响同样可以在中国的基层社会里发生作用。”在中国人的精神世界中，“乡土”是母亲一般的生命源泉，所以每一个个体都是“地之子”。作为一个古老的文学母题，“乡土”与千百年来的文学发生着直接或间接的联系，尤其是20世纪以来的中国文学，关于“乡土”的书写成为了一条或隐或现的主潮。“80后”少数民族作家对于这样的乡土底色显然是有着共鸣的。将自己视为土地的子孙，肆意书写，纵情歌唱，这种对于乡土的迷恋是共通的，也即一种“大乡土”之谓。甚至从某种角度来说，少数民族文化中对于自然万物的神性崇拜使得这些作家们与泥土的联系更加别致；另外，由于“少数民族”身上特有的“边地”色彩使得他们的创作本就有别致的韵味，不但在文化书写方面提供了与中原不一样的民族风俗、风情，而且“边地”的雪域高原、崇山峻岭以及神秘巫医等等也都展现出能与主流拉开距离的独特的审美风韵，这是一种不一样的乡土风景。同时，在他们异域眼光的打量中，更能对古老的中华大地作出深刻剖析，也就是说，这样的“风景”意味着某种深刻。这样独特的“风景”源自边地的独特，每位作家触摸到的都是属于自我的故土家园，从这里生发的文学也就构建出了他们自己的一方“文学地理”，也就是本文所命名的“小乡土”。

“80后”少数民族作家们笔下的边地固然可以被放置于一个更广泛的“乡土”语境中来讨论，这也是前文中提及的“大乡土”书写。但“边地”在每个具体作家笔下的呈现都有着它作为一个独特空间（不论是地理意义还是文化意义）所拥有的个性，在细微之处，每个作家都营构出了属于自己的文学地理空间，也就是一个“小乡土”的塑形。这样的“小乡土”不仅是作家对故土的执念，也是文学个性和可能性的源头。

一、怀旧的风景区

20世纪20年代郑伯奇在提倡建设“国民文学”时，曾谈到过作家对故乡书写所包含的“爱乡心”，他指出“无论什么人对于故乡的土地，都有执着的感情。离乡井的时候，泪湿襟袖的，固然多是妇孺之流，丈夫所不屑为，但是一旦重归故乡的时候，就是不甘俯首乡井的莽男儿，也禁不得要热泪迸出。爱乡心的表现，不仅在这冲动的，一时的感情上。在微妙的感情里，也渗入了不少的爱乡心。故乡的山川草木亭园常常萦绕着我们的梦想里。不要紧的一种特别的食物也可以引起我们很丰富的故乡的记忆。这种爱乡心，这种执着乡土的感情，这种故乡的记忆，在文学上是很重要的……这种爱乡心不仅是文学上的主要成分，实在是一部分文学作品的泉源。”郑伯奇提倡的建设国民文学，最终还要指向乡土文学。

作为新文学先驱之一的周作人倡导乡土文学也是从一种“地方性”开始的，即以民俗学的视角来对文学的建设提供资源，他认为“中国现在文艺的根芽，来自异域，这原是当然的；但种在这古国里，吸收了特殊的土味与空气，将来开出怎样的花来，实在是很可注意的事。希腊的民俗研究，可以使我们了解希腊古今的文学；若在中国想建设国民文学，表现大多数民众的性情生活，本国的民俗研究也是必要，这虽然是人类学范围内的学问，却于文学有极重要的关系。”

不论是“爱乡心”还是“地方性”，他们的着眼点都是在讨论作家与地域的关系，这样的关系在作家笔下最直接的表现便是作品中对于故乡的各种书写，因此那些优秀的作家无一不是在纸面之上构建起了一个来自于现实投影却又血肉有肉的专属于自己的文学地理空间，例如鲁迅的鲁镇、福克纳的“邮票般大小的”约克纳帕塔法、马尔克斯的马孔多、沈从文的湘西、莫言的高密东北乡等。而鲁迅在那一段著名的对“乡土文学”的“定义”中也是用一个专属的地方来概括那些乡土小说家的，“蹇先艾叙述过贵州，裴文中关心着榆关，凡在北京用笔写出他的胸臆来的人们，无论他自称为用主观或客观，其实往往是乡土文学”。

对一个或实存或虚构的带有浓郁故乡色彩的地理空间的书写，显然浸透了作家本人对于故乡这个空间的“地理感知”，这样一个空间意象代表的是“对于故乡的地理感知，在经年累月之后浓缩凝聚成地理基因的长期性集中创作”。而对于这些“80后”少数民族作家来说，民族身份所指向的生活经验、文化习俗、地理环境等就都会使他们笔下凝聚的这个文学地理空间——“小乡土”——更加的多元化，更具有丰富性。

需要指出的是，这样的一个边地空间的存在，自然地带着作家自身浓烈的主体情感投射，呈现出一种对于本乡本土的浓情描摹。但是这并不意味着这个空间是固化的，也不意味着它是绝对的“桃源”。就像段义孚的提醒：“人类普遍地向往理想和人性化的栖居地。这样的一种栖居地必须能够维持我们的生存并满足我们的道德和美学天性。当我们抽象地考虑一个理想的地点，就会身不由己地倒向过度简单化和梦想的诱惑。当把梦想付诸于尚未成熟的现实，可怕的结局就会随之而来。”“边地”的发现，特别是在文学语境中，本就是基于“中心—边缘”“现代—传统”这样一种对立中延伸出的差异性。它所具有活力、原始、新奇等都给了文学不一样的想象空间。这是新的文学起点，却不应该成为终点。所以刘大先认为“边地”的意义在于，它是一个核心稳定而边界流动的存在，并没有某种清晰可辨而不可逾越的边界，而空间位置则具有相对性、替换性和转化性，任何将其固化为某种静态文化形象的尝试，都有可能陷入到本质化的思维之中，进而会延续普遍性中的异质他者想象，促生的只是地方性的疏离与孤立倾向”。一方面，这样的文学地理空间印有不同作家的感情、经验和思考，它的独特性呈现于一种审美距离——即与汉文化或者是中原地域的横向对照——之中，同时也来自于个体视阈的不同；另一方面，这样的“小乡土”也同时包含在一个“大乡土”之中，共享着相似的乡土记忆、情绪等，因此，在“80后”少数民族作家的笔下，田园牧歌、乡土批判等也会是题中之意。

“边地”当然不是一个具体所指，而是对地理意义上的边疆、边区及其之上所凝聚的文化共同体的一种概括。当面对这样一个广博的“边地”时，作家所构建起的“小乡土”就成为了面向边地风景的取景框，每一个带有作家个人地理感知的空间意象都是如此，就如宗白华所言，“窗子在园林建筑艺术中起着很重要的作用。有了窗子，内外就发生交流。窗外的竹子或青山，经过窗子的框框望去，就是一幅画。”

这些以文字构建的“小乡土”提供的正是各个作家眼中的边地风景，在这些“小乡土”的叠加、组合之上，我们可以看到更大的边地及其内蕴的丰富性、流动性。例如何永飞（白族）、冯娜（白族）、张伟锋（佤族）、李达伟（白族）他们分别来自大理、丽江和临沧，虽然地方不同，但在更大的地理语境中，他们都是“滇西”的一份子；马金莲（回族）的写作常常被人们聚焦于西北“西海固”这个文学地理空间之中来解读，但如果我们继续细化就会发现她还在用更集中的一个取景框——“扇子湾”——来观照自己居于其中的生活和身边的人、物、事；还有其他一些作家如陶丽群（壮族）的“莫镇/莫纳镇”、向迅（土家族）的“双土地”、羌人六（羌族）的“断裂带”、雍措（藏族）的“凹村”、陈丹玲（土家族）的“印江小城”、朝颜（畲族）的“麦菜岭”、诺布朗杰（藏族）的“勒阿”等也呈现出很明确的构建“小乡土”文学地理空间的意识。

他们是风景的观赏者、记录者，也是风景的一部分，这与那些旅行时对新奇体验的单纯记录是不同的。这或许可以用柄谷行人“风景的发现”这一说法来解释，柄谷行人“把曾经是不存在的东西使之成为不证自明的，仿佛从前就有了的东西这样一种颠倒，称为‘风景的发现’，他在对日本现代文学之‘现代’进行谱系溯源时指出‘这个风景从一开始便仿佛像是存在于外部的客观之物似的。其实，这个客观之物毋宁说是在风景之中确立起来的。’”就是说，并不是一开始就存在着的，而是在风景中派生出来的。”也就是说，“风景”并不是简单地存在于外部的，更重要的是经过颠倒之后，从“内在的人”那里才会发现真正的风景存在，“风景”成为了一个认识性的装置。

不可否认，“小乡土”最直接的表现大都还是和“城—乡”“前现代—现代”这样的对比相关联的，更多的体现出乡土书写的一面，就如张伟锋所写的对小村庄的陶醉，“大世界有什么意思，小地方才有水酒/很多人，安身立命于此/未曾想过离开。很多人，不爱繁华盛开/只爱萧瑟的小村庄”（《小村庄》）。大

世界繁华，却有可能已被从生活的实感中剥离。而小村庄、小地方尽管萧瑟，却能够保留住真正的生活。这的确是属于乡土书写的范畴，但是当我们剥去这一批作家身上“乡土书写”这个固化的外衣后也会惊喜地发现，“边地”的丰富和流动是这个“小乡土”的内核。换句话说，在他们的笔下，“边地”被缩小了，成为了透过取景框看到的一个个各异的文学地理空间，但作家们在发现风景的同时也是对自己的发现，从这个意义上来说，“边地”也是被放大的。

于是，我们就可以在时间、空间两个维度之上对这些“80后”少数民族作家笔下所建构的“小乡土”展开讨论。在时间一维，这个文学地理空间承载着的源自于现代性冲击所激发的一种怀旧情绪，这展现为对故乡的观照、回望。而在空间之上，这是一种风景的叙事，它将一个“亲切的地方”（段义孚语）压缩、凝聚在了纸面之上，即原本宽泛的边地风景通过“取景框”——作品——进入了文学的语境，最终形成了作家创作世界中个体气质与地域特质相结合的文学地理空间。“风景”在这里是审美的对象，同时也是一面棱镜，折射出现代性照耀之下的多重思考。

而不论是时间轴的怀旧书写，还是空间轴的风景叙事，最终都指向了风景的认同，这是这群作家们对那个“亲切的地方”的认同，既是“向下”的——书写故土，也是“向后”的——追溯历史。

可以用张伟锋的几首诗来作为这种“风景叙事”的范例。先看第一首《清晨之光》：“露珠落在草木的叶片上/又从叶片上滑下来，渗进松软的土壤/这时候，清晨之光，缓慢地来到人间/而你，已经站在九层高阁之上/等了很久很久。天和地分开了，地平线/露出了清晰的位置，我们的目之所及/尽是绿色的山野，白茫茫的云雾/还有冬天里盛开的野花……/你按动了你的快门，你收藏了/如果没有你，就会被忽略的它们/你站在高处，我是凡间的俗人/你向我投下微笑的眼神——/我突然想起了一个老朋友说过的话：/世界美不美，你说了算”张伟锋用文字的形式来重建“拍照”这个过程，在快门按下之前，露珠、草木、土壤、光、云雾、野花等，组成的正是一幅风景，取景框是诗人的快门，即诗。用文字来展示瞬间风景的凝结，是艺术表现形式的跨界合作，而最后风景讲述的“世界美不美，你说了算”则显示了诗人对这份风景的“主权”。另一首是《原野即景》：“飞鸟落在树上，成熟的柿子/等着它们啄食。天空真的很蓝/云朵真的很白。之前，鸟儿们/大约不认识这些金黄的果子，但是/现在却离不开，它们把小头颅伸进里面/取出最柔软的部分，吞到最柔软的体内/我看见，有两个人影/躲在草丛里，他们蹑手蹑脚地/偶尔探出身子，按动手里的快门/我在不远处，刚好可以把他们拍下来/定格成永恒”两首诗的结构都很相似，在“快门”这一词语被写出之前，文字的诗句与视觉的风景影像在纸面上实现了一种同构，这大概可以视为是与现场直播类似的同步。“快门的按下，即诗的完成就意味着这一幅风景画的完成。

还有一首比较特别的是《梅影集·56》：“暴雨将至，我跑到翠屏山/拍了三张，夜幕前的边陲小城”如果说前两首诗中的风景还相对模糊，不太有辨识度，只是一幅宽泛的边地风景画，那么在这首诗中，诗人所聚焦的风景的空间位置就逐渐清晰起来了：边陲小城，也就是诗人自己身居之地。从大角度的“边地”逐渐聚焦于小城，这两方面之间的关系可以参考段义孚在区分“空间”与“地方”时给出的意见，他指出，“空间的意义经常与地方的意义交融在一起。空间比地方更为抽象。最初无差异的空间会变成我们逐渐熟悉且赋予其价值的地方”。“一旦空间获得了界定和意义，它就变成了地方。”“空间”是运动的，而“地方”却更倾向于暂停，也更清晰。这也意味着，在这些“80后”少数民族作家们的文学地理空间——“小乡土”——的建构中，流动与固定、大与小、宽泛与清晰之间形成了一种张力，这可以看作是他们创作的一个亮点所在。

二、“小乡土”的文学构建

“风景，无论是再现的还是实际的，都是身份的附属物。”对于我们所讨论的这一群作家来说，他们笔下的风景是别致的审美对象，也是关于现代性的多重思考、表达。在这里尝试以一些有代表性的“小乡土”为中心来考察、分析“80后”少数民族作家创作的独特性。

（一）“滇西”

作为一个宽泛的、“运动”的空间，“滇西”指的是云南境内昆明以西的广大地区，包括了丽江、大理、保山、临沧、迪庆等地市州。而在书写“滇西”的这些作家如何永飞、冯娜、李达伟、张伟锋等人笔下，滇西是一个可感的、清晰的、熟悉的“地方”，也就是那个“亲切的地方”——故乡。尽管每个作家对故乡有着不同的认知和想象，但他们这些不同取景框所采撷的风景最终都能够组合成为一个更大意义的空间：“滇西”。

同样是以诗歌书写滇西，何永飞与冯娜有着不同的切入点。何永飞在诗集《茶马古道记》中以一条古道——茶马古道——来为“滇西”赋形，茶马古道最初起源于唐宋时期西南边疆的“茶马互市”，兴盛于明清时期，至20世纪30、40年代达到鼎盛。广义的茶马古道指的是串联川藏与滇藏两路，由此连接川滇藏，延伸到不丹、缅甸、锡金、老挝、尼泊尔、印度等国家境内，并直抵西亚、西非红海海岸的交通运输线；而狭义的茶马古道则是指滇藏茶马古道，它南起云南茶叶主产区思茅、普洱，中经大理、丽江和香格里拉进入西藏，直抵拉萨，以换取藏区的皮毛、骡马与药材等产品。这是存在于历史烟云中的

“茶马古道”，对于我们而言，充满传奇亦遥远。何永飞对这条深嵌于高原大地之上的古道的描绘则又不同，他没有华丽的辞藻，也没有故弄玄虚，而是以最实在的姿态——“行走”来触摸这条古道，并且奇以深沉的悲悯，这无疑诗人自己面对历史厚重时的一次温情吟诵。

古道是厚重的，那是因为它承载了马帮们千百年来无数的汗水与荣光，同时这份厚重也来自于高原之上独有的神性存在。怀着敬畏之心，何永飞选择了别样的“行走”姿态来朝向这条蜿蜒曲折于滇西高原大地之上的古道，他看到的是在滇西高原之上无处不在的“神性”：“幸好，我还有滇西，作为灵魂的道场/那里有高出世俗的神山，有清澈的圣湖/有长过岁月的河流，有菩萨一样慈祥的草木”（《滇西，灵魂的道场》）“牛羊啃食牧歌，放牧者隐于蓝天的背后/人们离神很近，神是他们命里的重要部分/举着明亮的湖，敬天，敬地，敬族人，敬自己/还要敬远方，敬未来”（《神的使者》）

冯娜则多关注边地风物，这些风物组成的不仅仅是一个纸面的地理名词，而是存在于舌头上的立体的声音。“在云南人人都会三种以上的语言/一种能将天上的云呼喊成你想要的模样/一种在迷路时引出松林中的菌子/一种能让大象停在芭蕉叶下让它顺从于井水/井水有孔雀绿的脸/早先在某个土司家放出另一种声音/背对着星宿打跳赤着脚/那些云杉木龙胆草越走越远/冰川被它们的七嘴八舌惊醒/淌下失传的土话——金沙江/无人听懂但沿途都有人尾随着它”（《云南的声响》）。云南拥有众多的少数民族，语言因此也各有差异，但在冯娜看来，这些不会构成交流的障碍，反而是多种向度沟通的基础。所以，人与人、人与自然之间的亲密无间，也可以看作是与何永飞所书写的“神性”的互证。冯娜的独特之处在于她所书写的“滇西”没有因为地理空间的限制而固化，反而在她对整个边地风景的踏勘中逐渐扩展开来，成为一个敞开的世界。

李达伟关注的是“滇西”之下属于自己的暗世界，它凝聚在诸多的“小地名”之上：剑川、旧城、潞江坝、丛岗、白岩、新寨、芒棒、赫浒……在这样的空间中，作者找到的是另一种辽阔，“这是属于我的辽阔之地……从某些意义而言，潞江坝就是辽阔之地，是属于我的辽阔之地。潞江坝所给我的辽阔感觉，从视觉开始，如水渍润开，但主要还是精神上。这是我精神上的辽阔之地。”一方面，在这样的个人沉思中，“滇西”被压缩，成为了纸面上的“小地名”，获得了贴近大地的实感和意义；另一方面，滇西也成为了一个思想的隐秘角落，精神爬梳使它获得了更广博的意义指向。

张伟锋的“滇西”似乎就显得平淡了许多，但也和李达伟相似，处处都有着“我”的影子，“这里的山头连绵起伏/这里的山头一个比一个还要高/感觉就快冲破蓝天了/云彩远远地就绕道而行。天大地大/仿佛一切都由我们说了算”（《柿子熟了》）。即使是山连着山，他也会宣告：“这是我栖身的南方，触摸它的心/我熟悉它的一切。翻过山，再翻过山，还是山……”一层层重叠的山，表达出的并非是阻隔，反倒更像是一种生于此、长于此，从而热爱此的平静、舒坦。

这些作家写出的是不同视角的滇西，也是逐渐下沉、获得了赋形的滇西，它是历史的烟云积淀，是以“一颗细痣迎向星斗”的敞开，也是在隐秘角落中明亮的思索。

（二）扇子湾、凹村、断裂带

提及西北，黄土地一定会是最重要的一个关键词，人们能够直接想到的大概无外乎是贫瘠、风沙、艰辛这些印象，对于这片土地以及生活于此地的人的描写，展示出的也大多是一种在黄土之上的困顿与挣扎。在那个几乎已经被定型了的“西海固”之下，马金莲写作的独特之处就在于她对自己“小乡土”的精心构建，眼光聚焦于本乡本土——扇子湾，于一种贫瘠、清苦之上写出了编织于那些艰辛、苦涩日子中的韧性、温柔和明亮。

在她的笔下，“我们村庄的地形是一个狭长的扇面状，西边的入口是扇子的把儿，东边脚下依次铺开的平坦土地是扇子的面。绵延起伏的远山，以蓝天为背景，划出一道道波纹，恰似扇子轻轻一挥，扇出一缕缕清风的波浪。”那些清苦与贫瘠当然不会因为小说的诗意描写就消失，但是，这样一个在纸面上生长起来的“扇子湾”却让这些黄土地上千篇一律、枯燥琐碎的日子充盈了起来，苦难蕴于其中却不刻意彰扬，多了一层坦然面对的平和，苦涩的生活背后是人们的倔强和尊严，特别是那些默默无言的女性。马金莲的扇子湾和许许多多深深嵌在黄土地之上的村庄并无二致，所不同的是这些故事大多以女性为主角，她们的柔情和沉默为这一片土地披上了难得的亮色。马早早求学生涯的心酸和波折（《念书》），瘫痪在床多年的小刀一直默默地为村民做鞋（《蝴蝶瓦片》），还有《长河》中春、夏、秋、冬不同季节的四次葬礼牵引出的“我”的个人精神成长和生活中不可或缺的浆水与酸菜（《1987年的浆水和酸菜》），“扇子湾”在这里获得了人、物、事各个方面立体的呈现，作家对村庄、村民的眷恋、疼惜令人动容，同时也让这些文字充满了温度和力量。

如果说马金莲以小说的方式来讲述“扇子湾”多少还有着这一文体本身具有的故事编织的意味，那么雍措在写自己的故土“凹村”时就更多的是从散文一维来记录和讲述。关于凹村的文字分别聚焦在“亲情”“乡情”和“凹村之外”这样三个视角，细致、用情地记录下凹村的人与事。凹村之“凹”皆因村庄坐落在两个山坡之间，似乎是奇怪的地形，却赋予了村庄别样的环境，“有山体的呵护，凹村像宠儿一样，在其间活得安然，与世无争”。神性孕育其中，但更多的

是人性，所以我们可以看到雍措写到凹村的风可以替村民捎信传话，可以帮助人们干农活，分离麦粒与壳；可以替人说媒，牵线姻缘，也可以修补缺失的东西。风被拟人化，也是因为凹村与村民的亲密无间。因此，雍措在无绪的记忆中找到的依然是山、水、路、人，凝聚其上的亲情和乡情的记录也分别代表作家“内”“外”两个维度之上与凹村千丝万缕的关联。母亲隐秘却动人的歌声、对阿爸的深情追忆、乡邻间的各种欢乐和烦恼……一篇篇短章速写，从各个角度为读者描绘出凹村景象，人、情、事的表现也让凹村有了立体的展示。

关于自己的“断裂带”，羌人六写过三部作品：小说集《伊拉克的石头》、散文集《食鼠之家》、诗集《羊图腾》，至少从文体上来说，这可以看作是羌人六与马金莲、雍措等作家书写“小乡土”时的差异所在。“断裂带”是自己的故乡，也附着着自己生长于其上的重重思考，关于生命，关于万物。地震在以“断裂带”的形式为现实世界画下新的生活方式后迅速离去，而与此同时人心内的地震则一直在隐隐阵痛。“也许，地震仅仅是灾难的序曲，地震后的生活，才是真正的灾难。”将骨头车成纽扣、艰难度日的丹木吉（《骨头车成纽扣》）；在亡人与现实之间纠结的女人（《现在谁还记得他》）；灾难之后丈夫离家打工，自己独自一人与生活的琐碎和苦闷对峙的柳珍（《无止境》）……这些经历了地震的人们故事，折射出的是个体在心灵阵痛之下的各种挣扎与沉沦，“善良和这儿所有苦难的肉身一样，在断裂带上凄美又茫然地活着”。地质上有“断裂带”，而如今人心之上也有了“断裂带”，它将一个人、一个家、一个小镇都隔成了过去与现在两半。这一内一外的两条“断裂带”在羌人六这里被他以一种特别的思考交汇了，这来源于他对“断裂带”这一故土沉郁的挚爱之情！

一内一外也意味着一种同时向前亦向后的“接续”潜隐于断裂之后。外在的断裂需要向前的希望之步履，而内在的断裂则让年轻的诗人重新捡拾起了包含于故土上的羌人魂络。羌人六在这里惊喜地发现“我的村庄还在”，尽管在自然神力面前，一切生命、一切造物都如此脆弱、易碎，但栖居于故土上的这群羌人们在命运的针脚之下依然以原始的生命强力生存着，“唯有这些正直和卑微的草木，仍在沉默地坚守着/捍卫它们一生的乡土”（《为草木申冤》）。这样的生命存在是神性的，它在这里被人间的语言所记录。这是羌人六的特别之处，不甘于平庸也不趋于媚俗，诗句间连缀的是沉思的质素。它将为我们打开更为开阔之处，恰如他在诗中所言：“往开阔处去，还有什么能让我们和死亡分离……”（《往开阔处去》）这样执着地对“断裂带”的书写，在文学史的背景下，亦可视为一种“伤痕文学”式的表达。

（三）细节中的“小乡土”

在描绘“滇西”风景的作家中，一个有意思的现象是，张伟锋很少会让他笔下的边地小城以具体的名称出现，反倒是一些与小城相关的山、水、物，如旗山、无量山、翠屏山、南汀河、怒江、澜沧江、普洱茶等常常以清晰的名字和面貌出现于诗句中，像这一首《登山记》：“早晨，从旗山的底部出发/爬上山之顶部，看朝阳从东方升起之后/慢慢地下山。傍晚，穿过西河与南汀河/向临沧城东边的翠屏山奔赴而去”即使诗人直接写到故乡，也是这样的：“我常常会无端地想起故乡/想起某座山/那么多的树木，那么多的泥土和石头/那么高的海拔/曾经埋葬过多少祖先/它们还要容纳多少后辈”（《畏惧》）这些山、水、物在诗中比比皆是：“去山中，岩石，山川，河流/飞鸟，虫豸，野兽。树木，小花，野草/仍然像我的亲人。”（《去山中》）它们可能有名，也可能无名，相同的是它们都是“滇西”在诗人诗歌世界中的缩影，本身即是诗，代表着对“纯粹”的执着。不论是诗人所栖身的边地小城，还是他心心念之的佤山村寨，又或者是俯拾皆是山谷、草地、林野、河溪，可以说都附着了他对自身、对一份“遥远”的考古。但这并不是偏狭，因为诗人所立足的是整个滇西。“纯粹”是一种诗意的聚焦，同时也是一种世界的敞开。

这样的细节描写、展示，也让这些小乡土获得了更多的实感。山、水间不是有仙则名、有龙则灵，而是人间烟火气息的弥漫。正如段义孚所言：“微不足道的事件总有一天能够建构起一种强烈的地方感。”“家是一个亲切的地方。我们将房屋视为家和地方，但是整栋建筑所能唤起的过去令人心醉的形象并没有它的某些部分和家具所能唤起的多。人们只能远看整栋建筑，却无法触摸和闻它。可以触摸和闻的是阁楼和地下室、壁炉和飘窗、隐藏的角落、凳子、镀金的镜子、有缺口的贝壳。”这里透露出的是这一批作家们在构建“小乡土”时的一个特点：对细节的重视。这个自我专属的文学地理空间不是一个宽泛的地理区域，而是由一件件触手可及的物、事组合而成的，带着最真切的生活的温度。

陈丹玲写下的“印江小城”有着对造纸古法的慨叹，有对围在圆形天桥周围的农夫、算命先生、伤疤女人这些无名人物的悲悯，有东门桥所缝合的因为死亡而残缺的亲情，以及怀孕女人的细腻、柔软和坚韧。在这之外，她也关注着小城另外一面：“在坪兴寨的一栋出租楼里，一群民工就着啤酒的泡沫在大声猜拳，面前摊着卤花生和卤猪耳朵，白天的困苦和劳累都在廉价的快乐中消隐了。有人喝得内急，忙不迭地去公厕，下楼来，坡下主城区的万家灯火闯入眼帘，对着这些景象他一个激灵，在墙角就解决了。有的喝高了，大声吼叫，等老子有钱了，直接把中心街那家银行给买过来……河面上的夜风吹来，空气里酒气浓重，县城生活的万花筒恍恍惚惚，仿佛触手可摸，近得令人感动又心痛。”在这里，“印江”向我们展示着它的千疮百孔和恒常坚韧。

陈丹玲的书写专注于那些似乎被人忽视了的角度与细节。小城的变迁在一幢废弃办公楼的命运上得以折射：“当焦黄色蒙上砖木，在墙面浸染，不错过任何一条砖缝时，玻璃就在某一天突然走失，开合不一的窗框惊讶失色……挖机的手臂伸进楼房的肚腹，瓦解着旧建筑关于这座小城贴心贴肺的记忆。迎面就是一锤，旧围墙被打落了门牙，豁着嘴，一屁股跌坐在南门桥头。”时间流逝中的细节与文字的比喻相互叠加、呼应，生动又有生活气息。再如她在《记忆里的铁锈味》中以缝纫机、面条机、旧铁锤这些金属物的锈色、锈味来写出属于三个不同时间点的生活记忆，又用青灰、银亮、暖黄三种颜色来雕镂三门塘悠悠岁月中的时光色泽（《三门塘的时光色泽》），这些“细枝末节”编织出的是“印江”这个“亲切的地方”所具有的质感。

另一位作家朝颜（畲族）对她的“麦菜岭”也有着类似的书写，一方面她对“麦菜岭”的记忆来自于那些泥土的美味馈赠：番薯、芋头、花生，特别是由它们延伸而来的盛行民间的小吃：番薯叶米果、芋荷，朝颜不厌其烦地细细介绍这些小吃如何制作：“在每条茎上取顶部最嫩的几片摘下来，不消多久，菜篮就沉实了。洗净拌上米浆，上锅蒸熟，绿莹莹地端出来，切块蘸上佐料吃，那种滋味简直妙不可言。”“取粗大的茎，撕了表皮，晒干，切碎，放进瓦缸里腌成酸菜，炒着吃，极其开胃。”这些看似琐碎的程序隐含着作家绵密的情感；另一方面，由于有教师从教的经历，也曾经担任过驻村干部和人民陪审员，这些身份都让她能够以一种“在场”的姿态直面生活的方方面面，所有的这些生活经验也都组成了她笔下的那块“小乡土”。

或许就如西蒙·沙玛指出的那样，“风景首先是文化，其次才是自然；它是投射于木、水、石之上的想象建构”。这些“小乡土”代表的正是“80后”少数民族作家们各自对于边地的理解、思考，最终组合而成的亦是流动、多元的边地。

图文来源：原文刊载于《民族文学研究》2021年04期。参考文献从略，详见原文。

【作者简介】

李晓伟，白族，1986年生于云南大理。曾先后求学于西北金城、东南金陵，获兰州大学文学学士、文学硕士学位，南京大学文学博士学位。现居鲁中，任教于山东理工大学文学与新闻传播学院。中国少数民族作家学会会员，鲁迅文学院第三十六期少数民族文学创作培训班学员，台湾大学访问学者，湖南大学中国全民阅读研究中心兼职研究员。主要研究方向为当代少数民族文学、台港暨海外华文文学。在《民族文学研究》《民族文学》《鲁迅研究月刊》《文艺报》《中国社会科学报》《中国图书评论》《世界华文文学论坛》等报刊发表文章二十余篇。

(<http://www.jiathis.com/share?uid=2053337>)

[关于学会](#) ([./web/?ChannelID=1](#)) [动态](#) ([./web/?ChannelID=23](#)) [文库](#) ([./web/?ChannelID=2](#)) [会员](#) ([./web/?ChannelID=32](#)) [会议](#) ([./web/?ChannelID=9](#))
[联系](#) ([./web/?ChannelID=6](#)) [申请入会](#) ([./web/?ChannelID=15](#)) [志愿者招募](#) ([./web/?ChannelID=25](#)) [年会投稿](#) ([./submit/](#)) [缴会费](#) ([./cn/pay.php](#))
[留言](#) ([./web/?ChannelID=26](#)) [About the CELS](#) ([./web/?ChannelID=7](#))

版权所有©2011-2020 中国少数民族文学学会 China Ethnic Literature Society (CELS) Copyright©2011-2022 All Rights Reserved

地址：北京建国门内大街五号11层西段 电话：(010)65138025 传真：(010)65134585 邮编：100732

电子邮箱：mzwxxh@163.com 京ICP备18021346号-1 (<https://www.beian.miit.gov.cn>) 技术支持：中研网 (<http://www.zhongyan.org/>)



扫描二维码加微信关