

DOI:10.13216/j.cnki.upcjess.2015.04.0016

回忆的荒凉与归乡的无望

——对《二十四城记》、《出梁庄记》的互文性解读

马春光

(山东大学 文学与新闻传播学院, 山东 济南 250100)

[摘要] 《二十四城记》和《出梁庄记》用不同的艺术形式、不同的题材,表达了相同的精神困境和艺术思考。两个艺术文本在内在精神和言语形式上构成了互文,一起见证了70后个人精神视域中的中国经验,隐喻着一代人回忆的荒凉与归乡的无望。处于转型期的中国,在经济获得一定发展以后,怎样真正地在日常生活中将“人文观照”和“社会救赎”有机地融合在一起,是两位艺术家创作的内部动因,也是潜意识里祈求获得的社会回应。

[关键词] 《二十四城记》;《出梁庄记》;70后;人文观照;中国经验

[中图分类号] I206.7 [文献标识码] A [文章编号] 1673-5595(2015)04-0086-05

《二十四城记》是贾樟柯执导、2008年上映的一部电影,《出梁庄记》是梁鸿出版于2013年的一部纪实文学作品。《二十四城记》是贾樟柯《三峡好人》之后对四川的又一次深层言说,只不过它有别于我们想象中一般意义上的电影,它没有“故事”,很少动态的影像画面,几乎弃绝了“表演”的成分而是不断地让人物“静静地说”,它遥远地偏离了我们的“期待视野”,在某种程度上是对当前主流电影叙事的一次解构。《出梁庄记》是一部纪实文学作品,梁鸿正是凭借它斩获了2013年第11届华语文学传媒大奖年度散文家奖。《出梁庄记》和《中国在梁庄》(2010)一起,构成了梁鸿见证中国农民心路历程的“梁庄系列”。梁鸿把书写的对象定位在豫南的一个村庄:梁庄。作者走访了很多人,书中充满大量由这些人的录音转化的文字。作者交代背景和“被走访者”,剩下的就是让他们“静静地说”。

两个文本最显著的表现方式是“让他们说”,只不过说的内容不同:前者说出了一个国营军事工厂的前世今生,以及这背后三四代人的世事变迁、人情冷暖;后者说出了一个中国乡村的历史与现状,以及这背后的人事纠葛、寂冷萧条。虽然摆在面前的是“军工”和“农村”,但如果合起来看,大致可以看出那些繁华背后的萧条、辉煌背后的惨败、热闹背后的

凄清以及速度背后的缓慢、变化背后的恒在。

一、“记”:70后精神回乡的见证

两部作品不约而同地以“记”的方式来讲述他们的故事,在这种趋同性的背后,有某种共同的创作驱动力。“记”作为一种体裁和书写类型,在中国古代《说文》、《广雅》、《文心雕龙》等著作中均有记载。^①在日常的意义上,笔记、日记、游记等侧重于用文字记录、记载,而“记”作为一种叙事文体,在文学中得到了更加广泛的运用。从记载言语,到记载事体,“记”的文体张力也日益丰满。“记”在大多数的时间和空间中,潜藏了一种“纪实”的基质。而作为一种文学样式,它是想象力发挥作用的虚构的产物,比如著名的古典小说《红楼梦》,它最初的名字便是《石头记》。《史记》、《西厢记》、《西游记》、《老残游记》等史学或文学经典,构成了“记”这种文体在中国历史中的复杂承载。“记”同样贯通了西方的文化历史,《圣经》里便有《出埃及记》、《约伯记》等,承载了叙述故事、记录言行的重要体式。在西方的文学传统中,英国作家笛福的《鲁滨逊漂流记》、美国作家马克吐温的《汤姆索亚历险记》等,从某种程度上,也可以构成一个伟大的文学序列。历史的车轮进入现代中国,“记”同样参与着中国文学的历史书写。撞开古老中国封建思想大门的正是鲁迅的

[收稿日期] 2014-09-17

[基金项目] 国家社科基金重大项目(12&ZD168)

[作者简介] 马春光(1985-),男,河南范县人,山东大学文学与新闻传播学院博士研究生。

《狂人日记》,鲁迅还写有《伤逝——涓生手记》,当代中国文学以宗璞的《南行记》、《东藏记》等为代表的书写,同样构建了“记”这种文体对历史、时代的回应序列。^②

两部作品的作者都出生于1970年代。^③不同于“知青一代”的“下乡体验”与“时间之伤”,也不同于60后的“文革记忆”和“文化热肠”,70后有他们独特的历史观念与现实体验。时代赋予他们的身体记忆和灵魂创伤必定是独特的。向前,他们比不上那些出生于1950、1960年代而在1980年代无比辉煌的“时代弄潮儿”;向后,他们又比80后们多了些历史的重负和难以卸脱的沉重——这正是他们的尴尬。霍俊明用“尴尬的一代”命名那些70后诗人——这几乎可以用来指涉一代人,他们中的“代言人”替整整一代人说出了隐秘的心声。他们艰难地周转在城市生存和农村记忆之间、斡旋于前现代和后现代之间,夹在缓慢蜗行的中国和飞速发展的中国之间,从童年、少年一路走来,忽然间“人到中年”,竟然成了无根——生存之根、精神之根——的人。梁鸿在书中描述了一个名叫梁磊的青年,他从梁庄走出,考入重点大学,然后到南方工作,梁鸿在书中对他的言说从某种程度上也是对自己甚至是对整整一代人的言说:“他看到的、听到的和他所经历的,都使他无法找到亮光来支撑行动。他和他的同代人,经历了这个国度最大的变幻,他们在前现代那一刻出生,在日新月异的巨变中经历童年和少年,等长大时,展现在他们面前的已经是一个后现代社会的超越景观。而此时的他们,感受最深刻的不是景观的宏大耀眼,而是这景观背后的支离破碎。”^{[1]217}贾樟柯被誉为“第六代导演”的中坚,他的电影语言独树一帜,电影风格奇崛而艰涩。他善于通过长镜头来细腻、精准地书写底层人生存的艰难。而今天的电影艺术,有太多的“炫”、太多的特技与空幻,而贾樟柯是一个电影艺术的“逆行者”,他一直在做着“电影的减法”,到了《二十四城记》,这种减法甚至已经减到了无穷小。正是在这种近乎笨拙的叙述中,贾樟柯奇迹般地钻进了中国社会的地心。相对于贾樟柯,梁鸿的知名度要小很多。梁鸿是最近10年在文学、学术界渐渐闻名的,她的成长故事是与贫穷而安静的乡村生活紧紧缠绕在一起的,从贫穷的河南小村庄到繁华的北京,她的成长经历和人生变迁与中国改革开放30年来的命运紧紧相连,并因此而使她保持了观察生存世界的独特角度。

两位作者在世俗的眼光中都有些背离他们表层的文化身份,在电影娱乐化的当今时代,贾樟柯固守

着电影的现实关怀,而作为学者的梁鸿并没有固守学院的“金字塔”,而是以敞开的形式将社会历史和现实纳入笔下。这正是他们作为“有机知识分子”的表征。1990年代以来,商品文化、大众文化在中国迅速蔓延,当70后登上艺术舞台、展开艺术活动时,正与其不期而遇。随着对历史、时代的深入探询与观照,70后正不断地朝“有机知识分子”的身份转向。他们不满于自身的“体制”和“身份”,甚至肆无忌惮地僭越,以便更加“有机”地融入这个社会。正如70后学者霍俊明所言:“当70后一代人渐渐过了而立之年向不惑之年走近的时候,黑暗中门缝里透露出来的依稀的灯光让他们不能不集体地面对往事、回首乡村,反观来路,而越是在物欲化的城市里,这种回望的姿势越是频繁而深入。”^[2]这正是70后一代人的精神表征。他们是“夹缝”中的一代,他们没有80后、90后那种“娱乐至死”的精神气质,也没有50后、60后那样坚固、执拗的精神之根,所以他们只能不停地寻找。只要一有机会,他们就会返回,向着空间和时间索要答案,这是一种精神之渴。贾樟柯和梁鸿把对历史现实的反思与叩问,融进了最为古老的艺术体式中——用“记”的方式撕开所谓盛世中国的华丽面纱,呈现出那些背后的、看不见的中国细节。

二、“工”与“农”:中国故事与中国经验

改革开放以来,中国迎来高速发展,一个崭新的中国飞速前进,反映在艺术上,那些表现时代变迁、历史前行的作品尤其多。然而在“中国”这个庞然大物迈步疾走之时,除了那个更高更美的中国形象之外,还存在着一个身后的“看不见”的中国形象,它可能就藏匿在前者的身后,在时代的主流中,它很容易被遗忘。从某种意义上讲,正是这种“盲视”使得一些艺术家不断地产生“回望”的念头。那是一种反抗遮蔽的内心冲动,是历史深处的“呼愁”^④在叫喊,这代人,毫无意外地和这个形象相遇了。“这一代人以自己特有的青春与成长,见证了中国社会自1980年代以来的历史巨变,也深刻地体会了生活本身的急速变化对人的生存观念的强力制约。”^{[3]13}和其他同类题材的艺术文本相比较,他们关注的角度更加独特,更加内在。同是关注中国的工业变迁,我们之前有所谓的“改革文学”,集中于最尖锐的问题,突出主要人物,注重宏大叙事,但它们很少真正从一个普通工人的角度、用普通工人的眼睛去观照;农村乡土题材的文学一直很热,但梁鸿的这一系列著作却更加真实,它直接洞彻了农民内心的黑洞和无法触碰的绝望,写出了“生活挫折对内部精神的

挤压”。近年来比较优秀的乡土文学作品,譬如贾平凹的《秦腔》,虽然也写农村的凋敝,但它是在象征的意义上书写的,文人趣味在很大程度上减少了它的批判锋芒,而梁鸿的“梁庄”系列的“最与众不同之处,就是借助对乡村农民和‘农民工’生活的表现,让乡村说出了自己的声音”^[4]。

在《二十四城记》中,几个叙述者娓娓道来,观众不仅仅是在“听”,同时还在“看”,倾诉者说话的语调、表情甚至身体某个无意识的动作,都在昭示他们的生活,同时也在揭示时代变迁中的辛酸、迷茫无助甚至绝望。从建厂之初的元老(影片中何锡昆言语中讲述的师傅,工作时勤俭无比,而老年生活无比清苦),到上海来的美女厂花(影片中的上海姑娘顾敏华,因长得标致而被称为“厂花”,却在一连串的错过中,耽误了婚姻),再到荡出体制之外的80后女孩(影片中的娜娜,厂领导的女儿,极端叛逆,以替别人在港台买奢侈品赚取中间费为生),三四个年代的人的生活与一个工厂的命运紧紧相连。贾樟柯对叙事结构的精心设置,在效果上至少有这样几点好处:第一,真实性。虽然影片有陈冲、吕丽萍和陈建斌等著名影星在表演,但一个接一个地对着镜头说,反倒营造了一种“诉说命运”的“真实”的“假象”,所以,它远比精心设置一些精彩场面、斥巨资还原历史场景来得更真实。第二,这种讲故事的方式,更容易契合我们的内心。在纸张、影像、网络没有产生之前,我们的文学、艺术是口耳相传的,“口耳相传”有着悠久的历史,更何况我们的民族有着悠久的说唱文学的历史,可以说,我们的血液里有“讲故事”、“听故事”的基因。第三,贾樟柯让人物在镜头前静静地说,其实是解放了观众的想象力。每个人在头脑中都有一个仅仅属于他自己的、独特的对历史的回忆与想象,再精妙的画面、再精准的还原,也不可能契合所有人的回忆和想象,所以“静静地说”由一个人的话语出发,收获的是无穷多的内心景象。我们的国家不断地进行改革,政策和宏观景象往往是乐观的、主流的;而“媒体”往往只关注那些最典型的社会现象,我们甚至已经把自己淹没在大国盛世的繁荣、进步的幻象中而怡然自得。是《二十四城记》让我们从另一个角度看到了“现代化”进程中的“前现代图像”和“后现代碎片”,原来历史和社会从来都没有我们设计的、想象的那么整齐,那么单一。

梁鸿的“梁庄”书写,是一个浩大的工程。第一部书名之曰《中国在梁庄》,初读这个名字可能会有些费解,其实它的意思是“梁庄这个河南村庄所呈

现的中国的细节和特殊面貌”,这关涉从何种角度、何处去观察中国的问题,上海浦东的陆家嘴是中国,北京五环堆叠的廉租房也是中国。这部书把梁庄这个村庄作为一个“社会有机体”来写,写尽了它的方方面面,包括梁庄的政治、经济、文化、教育、道德、宗教等等。从多维的角度呈现了一个破败的、凋零的中国农村,这里有乡村实体的衰败,也有乡村精神的枯萎。这是一种“敞开”,一种展示。第二部《出梁庄记》则把视线转移到漂流在外(西安、北京、内蒙古、郑州、青岛、东莞、南阳等)的梁庄籍打工者。笔者觉得这部书的角度很独特,甚至是唯一的、别致的。因为在以往的农民工书写中,大多是从“城市”的角度来写这些“闯入者”,或者是从“中立”的角度来写这些“生存者”,总起来说是一种“他者”的视角,而梁鸿是从“自己人”的角度来书写那些“漂泊者”,这样的一种眼神和城市人投来的眼神正好相反,它更接近这些人的内在心理,因此也更真实,更有震撼力地写出了农民工身份的复杂性。恰如她所言:“农村与城市在当代社会中的结构性矛盾被大量地简化,简化为传统与现代、贫穷与富裕、愚昧与文明的冲突,简化为一个线性的、替代的发展,简化为一个民族的新生和一个国度兴起的必然性。我们对农村、农民和传统的想象越来越狭窄,对幸福、对生活 and 现代的理解力也越来越一元化。实际上,在这一思维观念下,农民工非但没有成为市民,没有接收到公民教育,反而更加农民化。”^{[1]310}出现在梁鸿书中的西安三轮车夫、内蒙古的河南校油泵工,都拒绝了以往农民工书写中的“他者”视角,从另一个视角直接逼进了农民工生存的核心。

两个人的作品,一个写工厂,一个写农村,它们的题材完全不同,但内里却有很多一致。其实它们共同象征了70后一代人回忆的荒凉与归乡的无望。贾樟柯作品象征的是共和国工业家庭之子的回乡,而梁鸿作品象征的则是乡土中国之子的回乡,这种精神回乡最终抵达的恰恰是“永远回不去的故乡”。在这个意义上,梁鸿所言——“我无法不注视它,无法不关心它,尤其是,当它,以及千千万万个它,越来越被看作中国的病灶,越来越成为中国的悲伤时”^[5]——构成了一代人的复杂精神隐喻。《二十四城记》的结尾,军工厂的老厂址被一个叫做“二十四城”的现代化小区所取代,现代的“房地产”商业取代了前现代的“军工厂”;而在“梁庄”系列中,梁庄已经面目全非,变得支离破碎,它在某种意义上已经不再是那个内心的村庄。在这个意义上,两部作品都是在寻找失落家园的路途上的一次心灵探险。

“这一代作家中的绝大多数人,都在努力寻找自身的写作与现实生活之间的秘密通道,立足于显豁而又平凡的‘小我’,展示庸常的个体面对纷繁的现实秩序所感受到的种种人生况味。”^{[3]13}他们在寻找的过程中,共同抵达了这个秘密通道。他们渴望找寻到那个答案,期待尽可能地抵达真实,都从当事人自己的角度出发,让他们“静静地说”,前者通过影像、声音,后者通过书页、文字,这是多么巧合。从这个角度来说,这两个文本内在的艺术精神是一致的,它们也达到了近乎一致的表达效果,艺术品中的“他们”确实说出了那个我们以前没有听过、没有看到但又确实存在的无声的中国;这是身后的中国,无比真实的中国。

三、人文观照与社会救赎

贾樟柯的电影公映是在2008年,彼时,中国正沉浸在北京奥运的巨大盛世幻象中;而梁鸿的“梁庄系列”出版是2010年以来的事,中国城市的房价飙升,而农村大面积凋敝。两个艺术文本在内在精神和言语形式上构成了互文,一起见证了70后个人精神视域中的中国经验。

作为一部社会学与文学交相融合的作品,《出梁庄记》显然弃绝了单一的人文观照或社会学还原,它有着更加难以言辩的复杂性。文学与社会学融合所彰显的人文观照,在文本的“缝隙”——章节前引言中得到表征。梁鸿在文本的每章节前的引言,第一部还是社会学层面的征引,第二部就多用诗歌的形式。梁鸿援引了里尔克《世界上最后的村庄》的诗句“离弃村落的人们流浪很久了,许多人说不定死在半路上”^{[1]243},以及雅罗斯拉夫·塞弗尔特《故乡之歌》中的诗句“当生命的最后一刻来临/我们将长眠在她那苦涩的泥土之中”^{[1]289}。诗歌这种最具人文意识的形式被嵌进了它们的文本,使得它们的人文内涵更加丰富。巧合的是,贾樟柯在《二十四城记》中很好地借用了诗歌的表意功能,不管是欧阳江河“整个造飞机的工厂是一个巨大的眼球/劳动是其中最深的部分”的隐喻表达,还是叶芝的“我在阳光下招摇/现在,我萎缩成真理”的哲理表达,都潜隐了贾樟柯的诗性人文观照。

伴随着这种浓郁的人文关怀,作者还鲜明地体现了一种自审意识。我们从梁鸿的文本中能够鲜明地感受到作者分裂的感受,她一方面想深深地进入这个村庄、这个乡土中国的内部,去发现它的“细节与经验”;另一方面她又一直在表达着对这一切的厌弃。这不由得让人想起鲁迅,文本中作者的童年伙伴小柱的死亡,不正是21世纪的闰土吗?只不过

新时代对小柱的戕害更加显豁,这种显豁不仅仅表现在精神上,更表现在身体上,小柱这一“无名农民的无名死亡”,暗含了更加丰富的历史内涵与精神伤痛。贾樟柯在《二十四城记》中,充分调动镜头的影像功能,言说者讲述时无意识的动作、表情,都彰显了作者深沉的人文观照。影片开头何锡昆的哽咽以及喉结的颤动,厂花顾敏华言说自己经历时双手一直在无意识地揉搓,还有那些工人麻木的表情,以及他们中的大多数在言说过程中不自觉的哭泣,都表达了作者在进行“群像”展示时所渗透的人文观照。

两部作品精准地展示了在中国飞速现代化的道路上被甩出轨道的那些人的生活。它们善于展示“现代性”的“转型期”背后的东西。一个很明显的共同点就是对“凋敝景观”的展示,梁鸿在书中一次次提及老屋的凋敝、乡村的荒凉,并且用大量的照片进行直观展示。《二十四城记》通过长镜头对“成发集团”旧址、宿舍区的残破与凋敝进行展示。这些景观其实是一种“无声的语言”,它们和那些被采访者一起,共同讲出了腾飞中的中国背后的故事。而所有这些景观,又是和作者的记忆相联系的,这些景观已经变成他们“触不到的记忆”,对它们的展示,是一种讲述,更是一种寻找,一种担当:“梁鸿用《中国在梁庄》和《出梁庄记》,再次验证了‘中国经验’作为人类历史上规模空前的现代转型的重要性,也召唤着中国知识分子独有的担当。”^[6]

著名学者陈平原在一次关于20世纪“八十年代”的访谈中,谈到了1990年代至今“人文科学”的隐遁和“社会科学”的勃兴^[7],并对其作出了肯定。这暗含了一种很敏锐的警示。当代中国的经济转型,使得以经济学为代表的社会科学被置于前台,经济社会取得突飞猛进的发展,但正是在这一过程中,产生了更多的社会问题。影片中的一个细节可以为说明这一问题,1994年是中国经济发展中很重要的一年,正是这一年,影片中的侯丽君下岗了,她的苦难生活从此开始。实际上,以经济社会发展为主导的“宏大叙事”在一定程度上严重遮蔽了相当大一部分普通民众的“日常生活”,他们的世界与经济腾飞无关,而是人生厄运的开始。社会的发展需要“人文关怀”,但在一些重要的历史发展时期,大量社会问题的出现,靠的是社会学的解决。文学、电影等艺术通过艺术形式展现一些社会问题,它最终要得到的是社会学的解决。历史的某个时期,往往是“人文思潮”催发了社会活力,迎来的是扎扎实实的科学研究和社会学“田野作业”。“人文”学科和

“社会”学科有良性互动的社会,才是一个健康的、良性的社会有机体。但进入新世纪以来,我们日益变成一个“娱乐至死”的社会,畅销的、娱乐性的小说处于文学的正宗,电影艺术和商业、娱乐业联姻,须臾不可分离,即便是这些年过热的“国学”也迅速在电视上、在畅销书中被娱乐化,艺术正日益失去它介入现实、批判匡正现实的“及物性”。而“社会学”也日益变得急功近利,甚至变得“势利”,它被牵制着关注那些所谓的社会“热点”,而逐渐失去关涉最底层、最急迫现实的勇气和能力。少数的、上层的话语权正日益遮蔽多数的、下层的生存现实。

两位70后艺术创作者用他们独特的文本为我们展示了当下中国的一个侧影,我们应该展开更深入的思考。处于转型期的中国,在经济获得一定发展以后,怎样真正地在日常生活中将“人文观照”和“社会救赎”有机地融合在一起,这可能正是他们创作的内部动因,也可能是潜意识里祈求获得的社会回应。

注释:

- ①《说文》言,记,疏也,即分条记录或分条陈述的意思。《广雅》言,记,识也。刘勰在《文心雕龙·书记第二十五》中记载“记之言志,进己志也”,即是说,记就是把言语记下来,是为了向上进献自己的意志。
- ②“记”在当代成为一种具有极大包容性的文体,诗歌、小说、散文以及电影文学以“记”的方式大量出现,从某种程

度上昭示了它的文体张力以及融合“现实”与“虚构”的黏合力。

- ③贾樟柯生于1970年,梁鸿生于1973年,目前学界对70后研究颇多,这种以“代际”视角切入的研究虽然存在诸多争议,但却一定程度上揭示了这一代人在特定时代语境下的审美共性。
- ④“呼愁”是土耳其作家帕慕克作品中“huzn”一词的中文翻译,梁鸿在她的书中借用了这个词语。

[参考文献]

- [1] 梁鸿. 出梁庄记——中国的细节与经验[M]. 广州:花城出版社,2013.
- [2] 霍俊明. 尴尬的一代——70后诗歌研究[M]. 桂林:广西师范大学出版社,2009:9.
- [3] 洪治纲. 再论新时期作家的代际差别及划分依据[J]. 当代文坛,2013(1).
- [4] 贺仲明. 如何让乡村说出自己的声音——读梁鸿《中国在梁庄》、《出梁庄记》有感[J]. 文艺争鸣,2013(7):101.
- [5] 梁鸿. 中国在梁庄[M]. 北京:中信出版社,2014:6.
- [6] 房伟. 梁庄与中国:无法终结的意义——评梁鸿的长篇非虚构文学作品《出梁庄记》[J]. 文艺争鸣,2013(7):109.
- [7] 查建英. 八十年代:访谈录[M]. 北京:三联书店,2006:141.

[责任编辑:夏畅兰]

Remembering Desolately and Homecoming Hopelessly: An Intertextual Reading of 24 City and Chu Liang Zhuang Ji

MA Chunguang

(School of Literature & Journalism, Shandong University, Jinan, Shandong 250100, China)

Abstract: With different art forms and different subjects, 24 city and Chu Liang Zhuang Ji expressed the same spirit and artistic thinking. The different artistic texts were intertextual in mental and verbal forms, witnessed China's experiences of the 1970s in remembering desolately and homecoming hopelessly, implying one generation's experiences in the above respect. In the transition period of China, after the economy had gained a certain development, how to truly fuse in "humanistic view" and "social salvation" together organically in the daily life was the internal cause of the two artists, subconsciously hoping for social response.

Key words: 24 City; Chu Liang Zhuang Ji; after the 1970s; humanistic view; China's experience