

从身体书写到实验精神

——海勒根那、娜仁高娃、渡澜小说中的审美革命

◆ 孟言 包丽日

[摘要] 在内蒙古文学近十年的发展历程中,海勒根那、娜仁高娃、渡澜三人的小说创作改变了以往蒙古族作家立足社会历史的现实主义创作方法,添加了一股关注个体精神生存的现代主义的创作气息。其中身体书写集中体现了他们创作中的审美现代性。三人的小说中存在六类身体书写,分别是动物特征的身体书写、抽象化身体书写、残缺身体书写、凸显性别特征的身体书写、怪物身体书写和动态身体书写。这些身体书写分别从生命形态的非再现性和跨媒介性上体现出了鲜明的实验精神,说明 70 后、80 后、90 后蒙古族作家的汉语书写中已经具有鲜明的审美革命意识。

[关键词] 蒙古族作家; 身体书写; 实验精神; 审美革命

海勒根那、娜仁高娃、渡澜分别代表着 70 后、80 后、90 后蒙古族作家汉语写作的创作风貌。他们的小说创作一改以往蒙古族作家汉语写作的现实主义传统,表现出了很强的先锋性和实验性,其中最具有代表性的是他们小说中的身体书写部分。

在西方左翼美学中,将身体符号从再现秩序中解放出来是审美革命的重要内容。身体的承载力是多样的。身体是欲望的载体,是行动的载体,也是人与周遭世界产生链接的直接主体性所在。身体与心灵也互为表里,心灵的认识能力首先源于身体的变化,身体特征的变化反映着心灵对生命的认识。王安忆认为,小说是“心灵世界”,现实世界只是构筑心灵世界

的材料,“小说的价值是开拓一个人类的神界”^[1]。海勒根那、娜仁高娃、渡澜三人小说中存在大量具有特色的身体书写,本质上也是对草原空间中独特的心灵世界的开拓。这些身体书写借助草原空间遗留的前现代性和神秘色彩,巧妙地与叙事结构和意象塑造相结合,给读者带来了陌生化印象。这些对独特身体形态的塑造,或是有意识的,或是无意识的,或源于民族集体无意识,或源于作者的想象。对超出日常经验的身体书写,体现出三人创作由现实主义对生产关系的关注转变为对生命形态的关注,使作品表达出更多人文关怀。

[作者简介] 孟言,内蒙古大学文学与新闻传播学院硕士研究生;

包丽日,内蒙古大学文学与新闻传播学院硕士研究生。

一、丰富的身体书写表现出

蒙古族文学独特的生命体验

海勒根那、娜仁高娃、渡澜小说中的身体书写大体上可以分为六类。

第一类,人与动物身体特征的交织、互换,此类身体书写的目的是表明游牧空间中人与自然的精神同构性。海勒根那的马、娜仁高娃的羊和渡澜的鸟,都在人与动物身体特征的相互转化中实现着心灵的共享。海勒根那的《放生马》中,云青马昂阿有了人的社会角色,这种角色填补了祖父心中一个必需的位置,也印证了人兽之间共享着一个神性大他者的精神结构。昂阿的身体消失后,它的心灵转移到了“我”身上,使“我”的身体也具有云青马的特征,“我”两眼间距宽、鼻孔奇大、笑声像小马驹、视力好、四肢发达、善跑跳。这些转移到人的身体上的马的特征,也意味着精神结构和文化记忆的共享与传承。娜仁高娃的《醉阳》中暗示了东茹布老人的灵魂转移至了公羊莫七身上。这个灵魂是米都格老人的情感寄托,也是人迹罕至的沙窝子地带生存条件下必要的情感填补,一个人的生存期待着另一个人的灵魂的存在。这个灵魂需要有一个可见可感的身体作为其载体,于是东茹布的身体消失后,公羊莫七的身体承载了这个灵魂。嗜酒是这个灵魂的感性显现,当嗜酒的特征从一个人的身体转移到一个羊的身体上时,意味着灵魂得到了保存和永生,精神结构得到了支撑和巩固。

《七角羊》更为典型地体现出此类身体书写。在该小说中,胡庆图与长鼻子由于吃了七角羊的肉,于是头上长出了羊角。兽性的身体特征移植到了人性之上,人性的行动动机摆脱了理性经济人的假设,而呈现出原始生命能量的释放。这种原始生命能量的释放证明着人与兽之间的生命意义、生命历

程实现了某种互文性。小说末尾,人兽互换的身体秘密被揭开,红毛公牛没有得到花母牛的青睐,转而与主人胡庆图进行了一场力量的较量。这时的胡庆图的身体已是融入兽性生命动机的力量载体,而红毛公牛仿佛也拥有了人类的性情,一种争夺交配权而产生的嫉妒情感在人与兽之间展开。胡庆图对红毛公牛挑战的接受,证明了文明世界的价值仿佛早已被悬置,抑或是被人与兽所共享的更本真的自然倾向所征服,文明对原始生命能量的奴役此时也转化为了兽性生命本能的竞争。而人的身体符号逐渐从文明世界的意义文本的规定性中脱离,胡庆图与红毛公牛实现了双重解放。

渡澜小说中许多人物身上出现了鸟的特征。《三丹姐姐的羽毛》中扎那的姐姐生病后身上开始长羽毛,《傻子乌尼戈消失了》中的柳泽真由娜则是一个“雌性乌鸦”所生,身上充满了乌鸦的习性。《美好的一天》中,鸟标本和丢失了呼吸的哈鲁娜仿佛是同一个身体拆解出的两个不同的交往主体。此外,海勒根那的《我的叔叔以勒》中,以勒叔叔最终也变为了大鸟的身体,拥有了鸟的习性,保护鸟类的利益。《羊群里的弟弟》则因社会的排斥而与羊生活在了一起,拥有了羊的习性,保护羊类的利益。娜仁高娃的《热恋中的巴岱》中的牛犊脸的男人和《苍青色长焦羊》中的羊脸的女人,都属于此类身体书写。

第二,身体特征的抽象化。这类身体书写将非人元素在人的角色上加以拼贴、组合。这种抽象意象往往可被意向为一个对象,却无法被想象为一个成形的、确定的视觉经验。尽管没有具体的可再现性,但这类形象在故事中是诸多事件、细节串联起来的同一性因素,在小说的文本叙事中占据一个索引的位置,成为连接叙事纽带必不可少的

节点。

此类非再现性身体书写多出现于渡澜的小说当中。渡澜的小说中有着鲜明的身体意识,乃至身体焦虑。《傻子乌尼戈消失了》中的乌尼戈身体特征变化无常,其中最显著的一个特点就是他的年龄是游移的,可以在 20 分钟里长 10 岁,又可以在短短两天里从 20 岁长到 120 岁。小说开篇,躺在地上的乌尼戈是一个十四五岁的男孩形象,“浑身散发出孩子和少女的气息”。而小说末尾,乌尼戈被镇民们烧成灰之后,“他依旧是初次见面时的‘漂亮男孩’,这种去而复返后已有所改变的音乐般的美丽仿佛在告诉我——生命仍然一如既往地缓缓前行”。乌尼戈年龄的游移使他成为一个不可被经验的身体,这样的身体成为一个观念化的意象,意象的内涵十分丰富,但可经验性和被具体化的潜能十分低。乌尼戈的身体是一些重要“特征”的载体,而不是一个“典型”,这些特征是不可再现的,但却表达着渡澜的一些理想。

《去看乌嘎跳舞》中的身体书写表现了局部身体特征的异化。索布德在烧伤后用桃子皮充当自己的皮肤,而吉达的皮肤则是坚硬的、如陶瓷般的大马坎矿。两人的身体整体上是人的形象,但局部构成材料是非人的。这些局部的抽象特征构成了小说中的一种隐喻:社会角色特征已经内化在身体特征之上。皮肤特征暗示了利害关系在交往主体心中的占比,桃子皮肤暗示了一种利害关系淡薄的交往主体,而大马坎矿皮肤暗示一种有着鲜明利害意识的主体。吉达的利害关系占据了心灵的全部,心灵的注意力趋向于将生命的全部意义构建为一个“收益—防御”模式,这个模式坚如磐石地吸引、整合着一切经验材料,使吉达的意识坚定不移地将所有经验材料想象为“利益”这一单一的

对象。而小说末尾,吉达的身体破裂,飞出成千上万只鸭子,鸭子是谎言的象征,坚硬的外在包裹着以谎言组成的内在,吉达的非再现性身体特征隐喻了一种谎言与利益构成的坚不可摧的精神结构,也是渡澜所隐隐抗议的价值取向。《昧火》中的嘎乐是一个从公羊肚子里剖出的怪物形象,“它手背上厚厚一层辣椒色的绒毛,小小的方指甲是耀眼的人工化的白……脖子又粗又短、肌肉发达,这理应是动物的脖子……”婴儿嘎乐的身体上有羊的特征,也有火的特征,是一个寄托着自然生命能量的客体,这个客体除了扮演甘狄克孩子的角色以外,不能在人类社会中找到任何身份意义和符号意义。出于母性的本能,甘狄克充满了对孩子的渴望,小说也证明这种母性的爱是自然的爱,无须通过任何审美价值或符号特征在文明社会的意义系统找进行确证。《圆形与三角形》中可怜的三角形和湿漉漉的圆形皆为抽象的身体形象,分别隐喻了两种不能满足社会期待的男性性格特征和生命形态。《油壶人》中的葡萄枝“我”和油滴“哈金”,《凿子》中的外星人,《简阳》中的骨姑娘,都属于此类非再现性身体书写。娜仁高娃的《玛楠河礼物》则更加具有超现实性,光棍艾琳戈在河边捡到一个塑料娃娃,并对它产生了爱情,从此再也没有接触过一个真正的女人。此时,情欲与肉体结合的必然性被打破,肉体的可替换性证明了情欲的独立性,爱情从肉体的资本化中解放出来。三次将娃娃埋葬,还把自己珍贵的皮毛大氅作为陪葬,又三次忍不住掘开坟墓,艾琳戈情欲的挣扎实则他内心深处的孤独相抗衡过程的外化,最终他悟得“在这片茫茫天地间,他是一颗与整个荒野、沙丘、河流擦肩而过的尘粒”,与孤独和解是艾琳戈的人生感悟,也是现代社会属于每个人的人生课题。

第三类,身体形象是残缺的身体和丑陋的身体,这类身体书写更加突出现实性,但在描写的过程中进行了夸张变形,突出了形象在社会审美中的弱势地位。在海勒根那的《巴桑的大海》中,巴桑早年被废弃的炸弹炸掉了双腿,由于这一身体缺陷,巴桑的身体在文明社会“追求优势”的价值观中几乎是被弃绝的。尽管他仍保持着一种草原上固有的野性,与正常人一起进行肢体上的竞技,但他自然是处于失败者的地位。直到他莫名失踪以后,他的身体像一条搁浅的黑鱼一样在村旁的哈拉哈河下游被找到,浑身发烫,脸黑得像木炭,掌心和手中的石块被血痂粘到了一块,躯体的审美价值自暴自弃般地下降,但心灵美从巴桑的行动中诞生。巴桑坚信死去的父亲达里仍住在大海,他执着于寻找大海。他坚持萨满教万物有灵的信条,对同样身体残缺的动物抱有怜悯,赋予他们在社会文本中“被选择”的资格。达里的嗜酒和缺乏家庭责任,巴桑残缺的身体,以及陪伴在巴桑身边的三条腿的狗、摔断腿的老马班克、独臂的杉蔻、被他们收养的残疾儿童,这些都是被社会文本边缘化的身体,是被社会语法排除在意义之外的“词汇”。但是巴桑的心灵世界却赋予了这些身体形象被爱的资格。他首先尊重残缺的自己,没有因肉体的弃绝而选择灵魂的堕落,其后他尊重一切与他具有同样身体处境的生命。《125号公马》讲述病入膏肓的毕力格老阿爸用自己的救命钱外加珍藏一生的银马鞍从马贩子手中救下125号公马的故事。“它不会老去的,它的生命力旺盛着呢……明年这个时候,它的种还会在冬天出生,那才是我想要的……”当传统的生活方式受到现代化进程浪潮的不断侵袭时,出生在冬天的公马成为老牧民毕力格阿爸内心的希望,尽管这匹马羸弱且残耳,恰如老阿

爸的希望之渺茫,但坚守本身就是意义。对残缺身体的书写,本质上是将被社会认为不美的、不该被突出、不被再现、甚至是该被隐藏的特征突出、表现出来,这是对社会既有的审美趣味以及依附于其上的生命等级秩序的冲击与挑战。

渡澜的小说中也常有对大众审美趣味的故意悬置,在一种淡忘社会审美偏见中,建立起对身体价值秩序无知的童话视角。《凉宥》中,渡澜刻意书写了哈斯娜布其的丑,“两片生牛肉色的嘴唇,在饥饿的清晨肿成橡皮”,哥哥其日麦拉图与她的互动也是对丑的特写,他将鼻涕“全部抹在妹妹的头发上。他骂着自己丑陋讨厌的妹妹,不再牵她的手,用半米的空气将彼此睽隔”。布特根的额吉钦达木尼“比赛罕吉日嘎拉叔叔大了整整二十岁,是个矮小的,脸上爬满核桃皮一样皱纹的老妇人。她没有头发,长着红色的眉毛和一个男性化的大鼻子”。这些身体书写皆是对厌恶感和低价值感的突出,与社会再现体系对女性“吸引力”的要求背道而驰。事实上,渡澜的身体书写不是在刻意突出丑,而是力图达到对身体感性呈现的现象学还原,悬置社会审美价值系统对身体感性符号的外在赋予性,改变人们对形象意义的惯常想象,将想象力中的社会评判标准剔除,在身体形象及其故事本身中建立一种新的观察。

第四类,对性别特征的夸张描写。这类身体书写往往是正面的,具有肯定性的,是对生命能量的突出和对真性情的突出,使性别因素成为构成小说精神世界的一个重要触发点。海勒根那的《过路人,欢迎你来哈吐布其》中,异乡人“哈哈”个头高大,站在人群里像一头骆驼站在羊群之中,说话声音瓮声瓮气,一屁股可以将塑料板凳坐成麻花。“哈哈”身体的“大”被夸张地凸显出来。屠

夫“朗赫尔”也拥有很大的身躯,他是个“敦敦实实的车轴汉子,脖子和身体一般粗,毫发如黑熊般粗重”。娜仁高娃的《乳山》中,裸嫂子双乳出奇的丰腴,“她的两个乳房‘恣肆地活着’”,不断地涌着奶水,“裸嫂子的奶水好,涨得裸嫂子都直不起腰来”。《苍青色长角羊》中,“姑姑抱起怀,将两枚可以切出半盆肉馅的大乳房挤成一上一下的”。夸张的性别特征一方面展现出旺盛的生命能量,这种自然的生命能量是草原空间所提倡的独特价值,另一方面淋漓地展现出身体未被纳入文明的聚合组合系统中的原本面貌,有意识地将读者对身体的体验从文明世界的文本意义中抽离出来。

第五类,关于怪物的身体书写,这类身体书写表现出了游牧民族独特的文化记忆和集体无意识,这些文化记忆和集体无意识往往成为推动情节发展的观念力量,也表现出观念因素对于游牧民族生活实践的直接影响。娜仁高娃小说中的阿拉姆斯(阿拉穆斯)是一个传说中的怪物,是神秘邪恶力量的化身。《七角羊》中对阿拉姆斯形象的描述是“能和人一样支起身子来,雌雄同体,腿很短,胳膊却很长,能拖到地上。还有一双硕大而面袋似的垂乳,能甩过肩。每年开春后需要与男人交媾,如果找不到男人就会与母羊交配”。《雌性的原野》中,阿拉穆斯“蓬头垢面、浑身鬃毛、乳房硕大,前臂过膝、尖嘴窄眼”,是一个有着成人身高的女妖,他与马囊图沙窝地的三十多个光棍交媾。阿拉姆斯的身体特征亦人亦兽、亦雌亦雄,成为草原空间中的乱伦禁忌,破坏了社会文本中身体能量的分配规则。人们恐惧阿拉姆斯,因为它打破了性欲与社会关系的正常组合模式,使错误的性欲指向造成生命的毁灭。阿拉姆斯的身体特征组合了多种元素,构成了一种禁忌隐喻。

渡澜《凉宥》中的怪物莫德勒图则是一个憨态可掬的形象,“莫德勒图足足有成年双峰驼那么大,看起来像个对半切的葫芦,中间缢细,下部和上部膨大。它通身洁白,体壳坚硬,表面光滑,全身泛着金属的光泽”。“经常有比它体积小很多的虫子在它身上产卵,莫德勒图也因此背着很多很多珍奇昆虫的五彩斑斓的卵。它的温情和善良像一棵大树的树根一样被埋藏在地里,以极其隐秘的方式喂养着其他生命。”莫德勒图本身是宽容和凉宥的象征,它不像阿拉姆斯那样代表草原民族集体文化心理,而是代表着孩童纯真的心理。这也是渡澜与娜仁高娃的不同之处,娜仁高娃的小说更倾向于表达民族文化记忆以及民族文化心理,而渡澜的小说本身隐含着都市意识和代际意识,草原文化下的生命形态本身不是她要表现的内容,而是用来抗议都市意识形态和代际冲突的一个工具。

第六类,动态的身体书写,侧重于表现诸如扭打、集体狂奔、性交等生命能量的非理性释放,充满了酒神狂欢的色彩,使小说将生命的活动能量视为精神生存的核心,打破了传统现实主义将生产关系视作精神生存的核心视角。《昧火》末尾,救火的人群如疯子一般狂奔,“他们除了眼前的深林什么都看不见了,除了奔向那里什么都不管了”。疯癫中的肉体成为毁灭生命的强大能量,最终导致了甘狄克的死。《七角羊》中,胡庆图和长鼻子两个身体在沙地里互相扭打,发现各自长了角以后,他们又像公羊一样互相顶撞。青年胡庆图感到自己与女人的目光接触时,会紧张地说不出话,而当他的身体与女人的身体接触时,他对一阵滚烫一阵冰凉的感觉感到好奇。此类身体书写中,身体是行动的载体,是欲望的载体,欲望与行动紧密结合,体现出 70、80、90 后三代

作家的草原书写不再是现实主义实践美学的立场,而转变为“尼采—福柯”一脉的生命美学立场。

六类身体书写虽然针对不同的对象和不同的功能,但总体而言,它们的共同特征在于经验的开放性。这些身体形象的生成,并非源于社会共识的观念,而是源于作者个人的观念,而且这些形象提供了阐释的多种可能性。现实主义文学的根本目的在于认识论,通过典型的塑造,使读者认识个体性格的多样性如何被综合进先进(或落后)的生产关系和社会结构当中。现实主义文学具有很强的社会功能,它拒绝不确定、无主题的形象,要求经验的丰富性纳入主题的单一性之中。而审美现代性要求经验的开放性,“‘美学’区分了审美经验与科学认知经验以及实用功利经验”^[2]。不去用一个统一的审美标准整合经验,而是用创造性的眼光在任何经验中发现美,这样可以使任何个体依据自身确立其存在的合法性。这六类身体书写,将传统现实主义中认为不美的形象表现出来,通过一定的艺术形式将他们表达为美的,归根到底,是想告诉读者社会主流价值观之外仍有一些可被尊重的精神力量。六类身体书写通过审美经验的开放性寻找精神力量的开放性,发现不同种类的精神生存的过程,也是在生产关系以外发现“人”的不同定义。

二、独特的身体书写折射出

蒙古族作家的实验精神

(一)实验精神与生命形态的非再现性

海勒根那、娜仁高娃、渡澜三人小说的实验精神正体现在身体书写之上,他们的身体书写有着鲜明的符号意识,力图赋予身体经验以开放性,改变现代性思维对再现逻辑的认可,悬置再现秩序对身体特征所施加的评判与规定。

三人身体书写所体现出来的先锋性并不是与以往草原文学中所反映的现实相对立,而是与另一种隐含的现实相对立——都市意识形态所叙述的现实。列斐伏尔在《都市革命》一书中提出“都市意识形态”,工业时代的城市实践转变为后工业时代的都市实践。都市实践是现代化的进一步升级,其生产资料转变为符号,产品转变为文本效果,进而对人的心理反应和激情施加影响。以往现实主义草原文学所写的现实是工业化的现代性,而三人小说中审美革命所对立的现实是都市化的现代性。与都市意识形态的对立,从海勒根那到娜仁高娃再到渡澜逐渐加强。三人小说中所谓的“文明”,是那个作为大他者的遥远都市偶尔传递下来的价值观碎片,逐渐从生产力霸权转变为符号霸权,是话语实践中不得不参照的无意识结构。在现实主义草原文学中,草原人民早已融入工业现代化的进程,而70后、80后、90后为什么又将草原书写退回到一种神秘、原始的叙事当中?其原因在于,这三代人的实验写作所面对的大他者已经改变了——从改造自然的现代性变为改造符号的现代性。他们身体书写所展现出来的审美革命不是对工业化的反思,而是对都市化的反思。海勒根那、娜仁高娃、渡澜三人的生活经历逐渐向都市空间突入,尤其在以渡澜为代表的90后一代中,都市意识形态已成为生活的底色。《傻子乌尼戈消失了》中的柳泽真由娜、《油壶人》中的姆西耶勒、《简阳》《凿子》中的“我”,几乎都是都市意识形态下的独立女性形象,她们践行着一种都市文化所提倡的精致生活方式。可见,“都市总问题”已经是渡澜小说反思性所生长的土壤。

身体书写其实是生命形态的书写,三人小说的实验精神最终体现在将生命形态从审美资本主义的再现秩序中解放出来。审

美资本主义与审美革命是两股对立的力量。前者是一套从宫廷社会的交往形式中发展出来的再现秩序,身体承载的感性符号与社会位阶须呈对应关系,将形象诱惑力的分配与社会资源的分配联系起来,身体文本的表达内容、表达主题、表达效果须反映出社会地位。后者则是将身体特征从再现秩序中解放出来,并将再现秩序中不建议表达、不建议突出、不建议肯定的身体特征,以某种新的意义表现出来。在旧的再现秩序中,这些占弱势地位的身体特征在新的意义结构中会被召唤为组成审美愉快的元素。审美革命下的意义构成中,这些在世俗价值观不占优势的生命形态,将在新的故事架构中生产出人情美、人性美。海勒根那、娜仁高娃、渡澜小说中的身体书写,都体现出一种生命形态的非再现性,即与现实主义对先进生产关系的再现背道而驰。传统现实主义在“社会关系”这一一元决定论下构建宏大叙事,试图用故事中的经验世界去印证一个理想化、规范化的社会关系的合理性。审美的鉴赏判断也要求是一种能反映这种社会关系合理性的趣味。而海勒根那、娜仁高娃、渡澜的小说则打破了现代性对趣味鉴赏的束缚,打破了“先进性”“优势性”这一对生命形态的单一态度,使人们对任何形态下的生命都有所尊重,并赋予其鉴赏价值。在这样的情况下,三人的小说建立起对都市价值观的新批判、新对立,意在恢复一种人文关怀,对传统现实主义的草原书写进行增补。

(二)实验精神与意象塑造的跨媒介性

海勒根那、娜仁高娃和渡澜小说身体书写的实验性还表现为跨媒介性。跨媒介性是一种媒介中的元素进入另一种媒介中,并以这个元素为本,发生了变形和转译的现象。美国学者亨利·詹金斯首次提出“跨媒介叙事”概念,即“一个跨媒体故事横跨多种

媒体平台展现出来,其中每一个新文本都对整个故事做出了独特而有价值的贡献”^[3]。跨媒介性以不同的媒介为视角,试图从一个文本中析出另一个文本。

从外部对作品做整体性把握,三人的身体书写均呈现出含混、神秘、流动的风格特质,具有强烈的视觉特色,身体画面的拼贴与断裂式组接也形成蒙太奇效果。这些先锋性的文字表达和无意识的镜头感语言,令三人的小说作品呈现出浓郁的超现实主义和抽象主义风格。在小说叙事中注重心灵观念的抒发,作品中充斥大量“我”视角下的描写,由“我”之眼凝视、经“我”之耳聆听,这些画面和声音不是直接挪移,而是经过“我”的转述再进入故事情境中。譬如海勒根那《小黄马》中,由“我”讲述了关于蒙古族长调《小黄马》的传说,歌词出现在开篇和结尾首尾呼应、文中描写两段唱歌的情节,对声音的叙述仅有这四处,但通过“我”的描述让这首长调宛如背景音乐般响彻全文始终。对身体画面的处理同样赋予小说以影像化气质,画面段落或长镜头式连贯,或蒙太奇式组接,带来视觉感官的冲击,让读者在阅读的过程中由对文字的想象转为对画面的想象。

海勒根那《伯父特木热的墓地》写伯父去世后坟墓频频被掘的离奇事是从记忆里故乡的自然景色写起。由远处的草原、丘陵写到近处的艾敏河,空间距离的拉近恰如镜头完成一组远景到近景的切换,风景勾勒之后紧跟族人吃牛羊的描写,从宰羊到吃肉,“大拇指按住刀背,内里一削,顺势就入了嘴里,大块地吃大口地嚼,在嘴里发出的咯吱、咯吱声响,听了就解馋过瘾。”是一组特写镜头,在流动画面中,景物画面是构成身体画面的重要背景,蒙太奇式的切换留下无限的遐想空间,也是实验影像常见的镜头组接方

式。娜仁高娃作品中的奇幻想象突破则更进一步,其作品更加具有超现实主义的表现风格。《背石头的女人》以一颗石头的口吻讲故事,因为张了胎眼而被人捡回家里,没有生命意识的石头在凝视人的生活过程中逐渐被“人化”,直到最后竟有了人的情感,迸发出“额吉”的叫喊。这是非人身体与人的灵魂的结合。大段内心独白配合石头视角下碎片式的故事线,让小说具有心理现实主义气质的实验影像风格特征。英格玛·伯格曼导演的作品《野草莓》是此类型影片的杰出代表,影片表现主人公的六场梦境,运用大量闪回手法抒发内心情感。《背石头的女人》同样有类似闪回的写作方式,开篇为一个女人背着我在沙丘间行走,进而分别闪回石头被年轻男人发现之初、夏日午后与女人亲密接触的七天、被老额吉带走等事件,这一系列身体画面组成并不完整的时间线,却是石头“人化”的连贯的心理变化线索。可以说,渡澜将这种超现实主义风格写作发挥到了极致,正如有些学者指出“将其小说当作诗来阅读”那样,渡澜作品的抽象表达以及对传统叙事的解构,让其作品颇具实验电影气质。《昧火》中嘎乐的身体画面,《凉亭》中布特根和莫德勒图的身体画面,是对非人形角色人化想象的又一大胆尝试与突破,对形象特征的描绘赋予小说强烈的视觉性。

从内部对作品做细节性剖析,三人身体书写的跨媒介性还具体表现为意象内涵的构成上。在海勒根那、娜仁高娃、渡澜三人的小说中的身体画面,可从小说事象中单独析出视觉意象,具有很强的诗性价值。其隐喻意义可以独立于小说的叙事结构,单独成为一层意向性客体。一些独立的身体特征在叙事中往往并没有触发情节的作用,但一些奇异的特征形变而质不变,其背后透

射出的生命美学观念得以在小说文体中流转传承。马是海勒根那小说重要的意象,在《骑马周游世界》一书收录的24篇小说中,有8篇都以人与马为主题,他笔下的马,与人心灵相通,往往是希望与信仰的象征。在这些故事中,作为意象的马已不再是单纯的叙事元素,它们植根于悠远的历史传说,是地域精神的象征、游牧文明的符号,他们的视觉形象可以独立表达意义,不需要在叙事结构中形成意义。此外,作家在小说中提炼并重构马意象,使其意象的内涵更加深厚,它们既是传统的马,亦是现代的马,是口传媒介时代、书写媒介时代、影像媒介时代的共同缩影,形象的跨媒介浓缩了历史的跨媒介,历史的流变凝结在此时此刻的马的身体上,使意象具有了深厚的历时性蕴含。娜仁高娃笔下的人与物关系更加微妙,《背石头的女人》中石头是人类行为的凝视者,《天边的肩胛骨》里羊是通行的伙伴,《神的水槽》中天空中反复出现的奇异冰云被扎桑扎布老人击落在地,成冰却不化,直到扎桑扎布老人去世,天空下起暴雨。“一辈子守了沙窝子地,最后,终于把苍天的心脏给沙窝子地打下来了”,冰云是沙窝子地的心脏,更是老人的真情。这些物不论站在怎样的视角,都保持了同人类一定的距离,这恰好是审视与反思的距离,也是给作品带来陌生化阅读体验之所在。渡澜小说中《傻子乌尼戈消失了》的主人公是两只鸟,《威风老虎》的主人公是老虎,《三丹姐姐的羽毛》的主人公姐姐由长出羽毛最后变成了羽毛,《金甲虫》的主人公是蓝蜻蜓和金甲虫,这些将动物身体作为人的身体的做法对于叙事结构来说都是非必然的,但这些奇异意象可以独立表达隐喻意义,彰显出渡澜作品背后的生命意识和人文关怀。视觉意义与叙事意义的相对独立性,正是三人创作中身体意象实验性的一

种体现。

三、结 语

2008年,策·杰尔嘎拉在《再论“草原文学”》中指出:“蒙古族当代小说,一直沿着现实主义创作道路稳步前进。玛拉沁夫、敖德斯尔、扎拉嘎胡等著名作家创作的优秀小说,描绘草原特有的社会背景,自然风光、生活方式、生活习惯和宗教信仰,开挖蒙古族人民生活中特有的矛盾和斗争,充满浓郁的生活气息,具有鲜明的民族特点组成一幅草原人民生活的绚丽多彩的画卷。”^[4]而后的十年间,以海勒根那、娜仁高娃、渡澜为代表的70、80、90后作家为蒙古族当代小说注入了一股新的现代主义气息。他们并没有脱离生活,也没有脱离草原人民生活中特有的矛盾,而是更多地开拓个体的心灵空间,将民族的文化元素与个体的心理发展融为一体,为蒙古族当代文学增加了更深层次的人文价值。这种新的创作风貌是蒙古族汉语

写作的一个新的发展,勇敢地将中西结合,将民间和正统结合,尝试着去创作,最终形成了对反思现代性的审美革命。这不啻是将蒙古族写作纳入世界现代化浪潮中的一种尝试,成为世界文学对现代性反思的一部分。草原空间与都市空间的潜在对话关系,也改变了以往现实主义对历史进程的理解,对个体精神生存进行了别开生面的剖析。

【参考文献】

- [1]王安忆. 心灵世界,王安忆小说讲稿[M]. 上海:复旦大学出版社,1997:1.
- [2]余虹. 从工具性到自主性:西方艺术之思的现代转向[M]//革命·审美·解构——20世纪中国文学理论的现代性与后现代性:附录. 桂林:广西师范大学出版社,2001:297.
- [3]亨利·詹金斯. 融合文化:新媒体与旧媒体的冲突地带[M]. 杜永明,译. 北京:商务印书馆,2012:157.
- [4]策·杰尔嘎拉. 策·杰尔嘎拉文集:文艺评论卷:上卷[M]. 呼和浩特:内蒙古大学出版社,2014:226.

— 策·杰尔嘎拉 著 —
《再论“草原文学”》

结 语

2008年,策·杰尔嘎拉在《再论“草原文学”》中指出:“蒙古族当代小说,一直沿着现实主义创作道路稳步前进。玛拉沁夫、敖德斯尔、扎拉嘎胡等著名作家创作的优秀小说,描绘草原特有的社会背景,自然风光、生活方式、生活习惯和宗教信仰,开挖蒙古族人民生活中特有的矛盾和斗争,充满浓郁的生活气息,具有鲜明的民族特点组成一幅草原人民生活的绚丽多彩的画卷。”^[4]而后的十年间,以海勒根那、娜仁高娃、渡澜为代表的70、80、90后作家为蒙古族当代小说注入了一股新的现代主义气息。他们并没有脱离生活,也没有脱离草原人民生活中特有的矛盾,而是更多地开拓个体的心灵空间,将民族的文化元素与个体的心理发展融为一体,为蒙古族当代文学增加了更深层次的人文价值。这种新的创作风貌是蒙古族汉语