

民族形式及其现代转型

——以壮族作家韦其麟的创作为例

单 昕

内容提要： 民族化与现代化两种倾向在中国少数民族文学内部纠葛缠绕，韦其麟的创作集中体现了民族文学基于文化身份自觉对民族形式的坚守，以及在意识形态影响下面对现代转型的焦虑。

关键词： 民族形式 现代性 文化身份 意识形态 转型

文学的民族形式问题贯穿于 20 世纪中国文学的发展过程，它源起于三四十年代那场声势浩大的关于“民族形式”的论争，被《在延安文艺座谈会上的讲话》总结和定性继而深刻影响了“十七年”时期的主流文学创作，而且仍提系着当下少数民族文学、乡土文学等文学类型。然而，与民族形式所呈现出的原生态表象相反，在其产生语境、操作方式与表现形态中，深刻地蕴涵着 20 世纪以来中国文学的现代性诉求。“民族形式”与“现代性”这两个看似互为悖论的理论视野，却在文本中交错形成了复杂而深邃的语义场，暴露出坚固的话语体系的缝隙，使对 20 世纪中国文学某些价值疑难的深入探讨成为可能。本文关于壮族作家韦其麟创作的评述，也将在这富有一张力的空间中展开，不仅关注他如何在诗作中化用民族形式，也探讨其作品中民族形式的现代转型，更试图拭亮那些被遮蔽的、在民族形式与现代性之间辗转腾挪的努力，为解读其创作提供另一种路径。

对民族文化的自觉守护

韦其麟被誉为“壮乡天籁之音的歌者”^①、“民族的朝圣者”^②、“居住中国境内的少数民族

① 雷锐：《壮族文学现代化的历程》，北京：民族出版社，2008 年，第 246 页。

② 杨长勋：《朝圣者的沉思：论壮族诗人韦其麟》，《民族文学研究》1992 年第 2 期。

中天才的代表人物”^①,是来自广西、并较早在全国范围内获得较高知名度的少数民族诗人。壮乡旖旎的自然风光、独特的民俗传统,特别是融历史、宗教、民俗与艺术为一体的浓厚民间文化氛围,形成了诗人关于民族文化的心理积淀,并在日后成为构筑其艺术素养、激发创作欲望的原初强劲的动力。韦其麟的作品《玫瑰花的故事》《百鸟衣》《凤凰歌》《寻找太阳的母亲》《莫戈之死》等均取材于壮族民间故事,并以鲜明的民族风格和独特的审美范式呈现,体现出作家明确的民族意识与对民族文化的独特感受与表达能力,这很大程度上归因于他对文学的民族形式的创造性运用。

长篇叙事诗《百鸟衣》以壮乡广为传颂的民间故事为蓝本,采用民歌体式,描写了一对勤劳勇敢的青年男女古卡和依婭用智慧破解了土司的诡计,勇敢地争取婚姻自由和生活权利,最终双双骑马远奔的故事。1955年,该诗在《长江文艺》发表,不久便被《人民文学》《新华月报》等重要报刊分别转载,1956年由中国青年出版社、人民文学出版社相继推出单行本且很快再版,并被译成俄、英、法、意、日等多国文字发表,在海内外产生很大影响,是少数民族诗人对民族、民间文学的古老命题做出精彩演绎的经典之作。“百鸟衣”的故事蓝本流传于广西横县一带的壮族地区,讲述一位名为张亚原的青年,出身贫苦家庭,为土司做工为生。某日打柴途中遇到一只大公鸡,于是带回家中饲养,半年后公鸡变成一位美如天仙的姑娘,张亚原与之结为连理。神仙变成的姑娘用法术使张亚原致富,土司因嫉妒使出各种阴谋刁难,甚至强行抢走姑娘。张亚原为救妻子,历尽千辛万苦做好百鸟衣呈给土司,并借机将其杀死。二人逃往远方,过上了美好生活。^②韦其麟对其进行了艺术化处理,更为凝炼和富于浪漫气息,却又不失壮族特有的风情。诗人笔下的自然风光、人物、生活场景、劳动场面、风俗习惯、伦理道德等都极具壮族生活实感,充满了人情味,体现出鲜明的民族色彩。

开篇伊始,诗人便以寥寥数语勾勒出壮族乡村的景貌。“绿绿山坡下,/清清溪水旁,/长棵大榕树,/像把大罗伞。”^③以“罗伞”喻榕树,这种对壮乡风物的诗意表达,和山坡、溪水、鹧鸪、斑鸠等四季美景共同构成了一幅田园风俗的美妙画卷。在古卡与依婭结合后,二人撒肥、插秧、打坑、点瓜、开山、采茶、收割、伐谷等一系列共同劳动,在劳动间歇对歌的场面,更是极为形象地呈现出壮乡生活的鲜活画面。在艺术手法上,作家常常运用那些从民歌中汲取的元素,使作品生动和明朗。“长大了的古卡呵,/善良的古卡呵!/像门前的大榕树——/那样雄

① [苏]奇施柯夫:《李准和韦其麟》,见周作秋编《周民震、韦其麟、莎红研究合集》,桂林:漓江出版社,1984年,第321页。

② 《南宁市非物质文化遗产代表作名录简介——壮族民间故事“百鸟衣”》,南宁市文化局官方网站,http://jy.nanning.gov.cn/159/2008_9_17/159_296670_1221641151200.html。

③ 韦其麟:《百鸟衣》,北京:人民文学出版社,1959年,第1页。

伟,那样繁茂。/像天空迎风的鹰——/那样沉着,那样英勇。/像壮黑的水牛——/那么勤劳,那么能干。”^①榕树、鹰和水牛的喻体展现出了浓厚的壮乡特色,复沓节奏又使诗歌呈现出民歌的别样精采,一个勤劳、勇敢、健硕的壮族青年形象跃然纸上。此类民歌化的叙事在长诗中比比皆是,例如表现古卡与依婭二人感情和睦时的比兴,“金银花开黄金金,/金银花开白灿灿,/金花银花开在一条藤,/古卡依婭两人一个心。”^②以壮族地区特产金银花喻情,以民歌的抒情方式来表现两人间的浓情蜜意。

在韦其麟同期创作的抒情诗中,也蕴含着丰富的民族元素。《柚子树》以乡野生活和童趣为主题,诗人深情地回忆起童年伙伴,以及二人共度的美好时光。“夏夜的田野一片蛙鸣,/亮着无数捉蛙的火把;/其中曾有一盏火篮,/常照着我俩的身影。//我咬着明亮的火篮,/你拿着长长的鱼钳,/夜游的黄鳝多么狡猾,/也逃不脱你灵快的双手。”^③诗中夏天田野的蛙鸣、捉蛙的火把、明亮的火篮、长长的鱼钳、夜游的黄鳝、金黄的柚子等意象,无不在营造意境的同时勾勒出一幅极具地域色彩的风景,展现了壮乡少年天真、敏感的心灵世界。

在这一时期的创作中,作家有着明确的地域和民族文化身份意识,并且在诗的情节、人物、意象等诸多方面均对此进行表现。在现代学术语境中,文化身份是指特定文化中的主体对自身文化归属和文化本质特征的确认。这虽然是一个因后殖民理论对族裔、身份和文化归属问题的讨论而引起广泛关注的研究视角,但实际上文化身份一直以来就是作家自我意识的一部分,在韦其麟这里,首先表现为来自于“人之常情”、“无可非议”的“对自己民族优秀的传统文化喜爱和继承”^④的文化自觉。他曾经在一篇文章中深情地回忆到:“无论春夏秋冬,人们单独在山野劳作或走路,大概是为了驱赶寂寞,也往往唱山歌。小时跟祖母或伯母到深山里去,总时不时听到不知从哪片山林里飘来几句山歌,悠然而深情,像在诉说什么,又像在询问什么,而这倾诉是没有对象的,这询问也不求回答。这歌声给我的感觉,如山顶飘逸的白云,如山间清莹的流泉,如带着草木和野花的芳菲和风,令人陶醉。这种情景,至今仍是我最美好的记忆之一。”^⑤在有“歌海”之称的广西,唱山歌是人们日常生活的重要组成部分,构成了壮族文化的底色,进而成为作家对民族文化最深切的记忆。这在很大程度上影响了作家的文学选择,民歌形式和题材成为创作时的最初借鉴,可以看作是韦其麟对地域民族文化心理积淀的自然回应。

韦其麟作为作家的文化身份意识,当然不仅仅来自于他对于民族文化传统无意识的传

① 韦其麟:《百鸟衣》,第16页。

② 同上,第26页。

③ 韦其麟:《寻找太阳的母亲》,南宁:广西民族出版社,1984年,第20页。

④ 韦其麟:《〈壮族歌墟研究〉序》,载潘其旭《壮族歌墟研究》,南宁:广西人民出版社,1991年,第2页。

⑤ 同上。

承,更源自他对这一传统的了解和珍视,以及在继承与阐扬时所呈现出的主体意识。“作为一个壮族人,又生活在广西这块壮族世代赖以生存的土地上,在创作中我总希望——也许是奢望,但恐怕亦是应该的理所当然的——多多少少能够表现我们民族的生活,反映我们民族的悲哀和欢乐,爱憎和向往,精神和命运,现实和追求。”^①韦其麟通过诗歌创作对民族文化身份进行有意识的建构,这也是他的作品具有鲜明民族色彩和审美价值的重要原因。此外,作家为建构找到了有效的途径——以民歌的形式来书写壮族人的生活景观、心灵世界、复杂情感。之所以选择民歌为体式,作家也是有着充分准备的:“家乡的山歌我会唱,以前也曾背过很多。这给我极大的方便。在民歌里,那大胆的带有浪漫色彩的夸张,和那丰富的比喻、起兴、重复,是那样形象、准确、生动和恰到好处。给人的印象是那样强烈、新鲜、明朗。”^②韦其麟的诗作因为有了对民歌元素的大量汲取,因而呈现出与山歌比肩的生动、新鲜和明朗。

民族形式转型的“现代”语境

一般来说,潜藏在民族文学机制内部的“民族本位”诉求是一把双刃剑,它一方面使民族文学呈现出鲜明的自身文化特质,但同时也以一种守护者的角色拒斥了更为丰富的可能性。然而中国的少数民族文学所呈现出的则是另外一种景观,20 世纪以来,它随汉族主流文学一起,在焦虑心态的催生下不断地进行着进化论意义上的现代转型。

刘禾曾详细地梳理了中国现代民俗学的发展历程,并指出“从某种意义上可以说,殖民地支配者与被支配者的关系在中国民俗学的语境里,被转换成了汉族主导文化与少数民族及区域方言文化的关系。”^③这种面对非我族类的“他者”时的优越感与五四时期的启蒙热情相结合,奠定了 20 世纪以来主流文学对少数民族文学的态度——一直试图对其进行影响、改造、同化与现代化。1939 至 1942 年间由延安文艺界发起、继而蔓延全国的“民族形式”论争是这一态度的集中表现。官方对“民族形式”或“民间形式”如何辅佐新文艺的态度已经很明确了,即把“民族的、民间的旧有艺术形式中的优良成份吸收到新文艺中来,给新文艺以清新刚健营养,使新文艺更加民族化、大众化,……逐渐输入到大众中去”^④。这场以“民族形式”为切入点的讨论,实则关乎文学与大众、文学与现代民族国家建设之关系,继毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》中对“民族形式”问题的总结与定性后成为当代文学的主要基调。20

① 韦其麟:《〈壮族歌墟研究〉序》,载潘其旭《壮族歌墟研究》,第 3 页。

② 韦其麟:《写〈百鸟衣〉的一些感受和体会》,见周作秋编《周民震、韦其麟、莎红研究合集》,第 250 页。

③ 刘禾:《一场难断的“山歌”案:民俗学与现代通俗文艺》,见王晓明主编《批评空间的开创:二十世纪中国文学研究》,上海:东方出版中心,1998 年,第 369 页。

④ 周扬:《对旧形式利用在文学上的一个看法》,见徐迺翔编《文学的“民族形式”讨论资料》,北京:知识产权出版社,2010 年,第 129 页。

世纪下半叶,民族文学也因此一直未能摆脱政治意识形态的纠缠。《刘三姐》《阿诗玛》等少数民族文学通过改写被纳入了主流通俗文艺体系,掀起“少数民族文艺热”;“新民歌运动”等诸多官方制定的具体创作方针规定了以民间形式写作叙事诗成为当代诗歌创作的新方向,仅五六十年代发表的长篇叙事诗就有近百部。艾青、郭小川、李季、田间等人都加入叙事诗的创作热潮,《王贵与李香香》《漳河水》《死不着》等作品,无不是作家在诗的“民族风格”中对“新的世界,新的人物”进行表现的产物。文学对于民族和民间元素的汲取本该源自文学发展的内部动力,而在20世纪50年代之后的中国,这种对民族文化的吸收和再创造的机制更为复杂化了,文学的民族形式被裹挟在政治意识形态、民族政策与官方文艺思潮之中,被纳入民族国家一体化话语系统的构建。

作为在此般语境中生长出来的少数民族文学,韦其麟诗作对民族形式的运用一方面基于其自身民族身份建构的自觉,同时也不能不受到来自强势的主流意识形态的引导和规训。韦其麟作品内部所呈现出的政治意识形态与民族身份建构、现代性探求之间的缝隙和冲突,不仅可以视为考察当代少数民族文学生态的切入点,同时也可视为管窥20世纪下半叶中国文学的一种视角。

作为彼岸的“现代性”

有论者认为韦其麟诗作中呈现出一种现代化的趋势,因为这些作品以人们争取自由和爱情、为民族献身、为追求光明而忍受重大牺牲为题材,并且这些内容本身也印刻着历史前进的脚步。^①这里我们首先要对“现代化”及“现代性”问题做一辨析。现代性自身含有两种彼此对抗的力量,一种是资本主义发展的一个阶段,即科技进步、工业革命、经济与社会急速发展的产物,是一种社会生活形式,即所谓的“世俗现代性”;另一种即现代主义文化和艺术,其中蕴含着一种强烈的否定情绪,即“审美现代性”,审美现代性对世俗现代性的对抗是现代主义根本的内在逻辑。^②文学本应作为审美现代性的承载物,具有一种颠覆和实验的精神,去表现对社会现代化的反思、批判,以及探求艺术自身的合法化。然而在20世纪中国,文学“现代性”实则则是以“启蒙”为目标的世俗现代性在文本中的呈现,有不止一位学者认为,“对于中国语境而言,‘现代性’意味着以西方话语为参照的‘启蒙’与‘救亡’的过程。”^③这种以启蒙和救亡为内驱力的文学“现代性”与主流意识形态具有同构性,与民族国家建构共享了某些理念

① 李建:《新时期壮族诗歌的现代化》,《广西社会科学》2007年第1期。

② 周宪:《现代性的张力》,北京:首都师范大学出版社,2001年,第9~11页。

③ 张颐武:《现代性的终结——一个无法回避的课题》,见罗岗、倪文尖编《90年代思想文选》(第一卷),南宁:广西人民出版社,2000年,第222页。

预设,在这种“现代性”支持下的中国文学,难以承担审美现代性的功能,反而成为美学与意识形态纠结关系的范本。

韦其麟曾在一篇文章中谈到《百鸟衣》的创作过程,“古卡成长过程的叙述,原来是很繁杂的:打柴、做小贩,几次受别人欺侮……这些情节是可有可无的,有些是不够合理的,结构是松散的,不集中的……作为一个后来成为英雄人物的基础是不够的。”^①这段话揭示了韦其麟对民间传说的改造,既源于作为文人的审美自律,亦受到主流文学叙事机制的规训,这两点决定了其创作在民族形式利用上的二重性:一方面,学院派教育规范下的美学理念使作家在筛选和利用民族资源时,自觉地扬弃其中结构松散、不合逻辑、粗糙的成份;一方面又向民族国家话语体系靠拢,将少数民族民间传说的生命精神转换为主流意识形态所期待的阶级斗争主题。为此,诗中增加了古卡作为英雄人物的性格、心理基础以及成长背景:古卡爹受到阶级压迫、为土司做工累死;古卡本人非凡的聪明勇敢,打死过五只老虎、十只豹子,会耍武艺、唱山歌,勇敢又英俊。这种具有英雄气概的高大全人物形象在十七年文学中并不罕见,是革命现实主义文学塑造人物的主要手段。作家在塑造另一主人公时也遵循这一准则,“依哩这个人物,在传说中也是由公鸡变的,但变成人后,她不是一个淳朴的劳动姑娘,而是一个善良的万能的漂亮的祖先,能要什么就有什么,能‘点土成金’,于是古卡就变成了一个大富翁……我认为,这些情节的基础是不健康的,也是不合乎传说本身发展的逻辑的,并在极大程度上损害了这两个善良的劳动人民的淳朴的形象,因此,需要作适当的删改和补充。”^②故此,依哩在作家笔下成为了美丽、勤劳、聪慧、勇敢的下层阶级劳动女性。这种对民族民间文化有意识的补充和改造到了长诗《凤凰歌》中愈加显明了。

《凤凰歌》是壮族女性达凤一生的写照,这首叙事诗就题材来看,与十七年革命历史小说无异,都遵循着“受剥削与迫害——奋起抗争——在革命中成长”这一逻辑,这种革命成长逻辑中深刻地回荡着政治意识形态话语的回声。《玫瑰花的故事》与《百鸟衣》中美好又凄楚的人伦情感至《凤凰歌》中“升华”为革命激情,“革命”是达凤的精神动力,她牺牲前这样表达心声:“炮楼大火熊熊起,/熊熊大火烧起来,/烧毁一个旧世界,/亮出一个新世界。”^③此处“火”作为革命的隐喻,呈现出势不可挡的魄力,在革命之火的烛照下,旧世界的崩塌、新世界的建立也成为历史发展唯一正确的方向。如果说《凤凰歌》借用了革命成长叙事模式来改编壮族民间文学,那么同时期韦其麟的其他创作则更为直接地加入了政治意识形态元素。如作于1960年的《红水河边的传说》讲述赤卫队与百姓的鱼水情谊,其中有这样的诗句:“革命风暴

① 韦其麟:《写〈百鸟衣〉的一些感受和体会》,见周作秋编《周民震、韦其麟、莎红研究合集》,第246页。

② 同上,第247页。

③ 韦其麟:《凤凰歌》,南宁:广西人民出版社,1979年,第96页。

漫山起,/穷人扬眉又吐气,/革命气势冲云霄,/恶霸劣绅齐打倒!”^①此前诗作中富有民族特色的重复、比兴,浪漫的抒情、生动的意象完全被带有戾气的政治话语所取代,长诗也变成了政治口号的文学演练。类似的还有《歌手》中歌手颂唱的不再是壮家山歌,而是“雄鸡一唱天下白”、“幸福日月党恩深”^②。

作者在 80 年代之后的创作,明显扭转了这种以主导性意识形态马首是瞻的倾向,开始关注自然,回溯历史,回到他所熟悉的壮乡人的山野世界中,试图探究他们心灵内在的秘密。《在深山里的一座森林》中,诗人已经消除了革命历史叙事中的紧张感,虚化了时间,要读者“且莫管是在什么年代,实在没有必要去弄清”^③,并虚化了背景与人物,采用拟人的方式借森林中的鸟类喻情。《莫戈之死》中的莫戈也是一位英雄,然而与古卡或达凤不同的是,他的“英雄事迹”既不是为父报仇,也不是勇斗恶霸,而是指向人类更深层次的诉求——“为了有广阔的土地栽种幸福,/为了壮家有更多肥沃的田园,/他要把家乡连绵不断的高山,/赶到大海里,淹埋在无边的波澜。”^④

填海造田的莫戈以盖世的武艺和无比的力气,追寻人类生存最本质的诉求,有更多的土地就有了更多收成,也就有了幸福。作家在这里关注的,既有人类现实生存层面最本质的需要——土地,更有人类生活的终极指向——幸福。由此可见,在这一时期的诗作中,作家对现实和人类生存的思考超越了意识形态的束缚,进一步指向人性深处。《岑逊的悲歌》中也有这样一位为人类谋福祉的悲情英雄。滔天洪水淹没了人的家园,岑逊不畏艰辛日夜挥动千斤大锄疏导洪水;毒蛇和猛兽相继出现,岑逊又为拯救人类除掉它们,因而犯了天条,被天帝用“阴谋的利剑”刺穿了他的胸膛。在诗的开篇处,诗人愤怒地指责天帝:“那持剑的胜利者呢,在哪里?在哪里?/为什么不敢露一露自己的面目?/为什么不敢现一现自己的影子?/是不是自己的胜利过于下流?/是不是自己的胜利太过卑鄙?”^⑤

将天帝所代表的权力者称为“下流”、“卑鄙”的代言人,这和之前歌颂红日、雄鸡的作家判若两人,从中折射出的不仅是意识形态话语的转换,同时也有作家对自身创作策略的调整及对“现代性”理解的转变。上述连续反问传达出的怀疑与反叛精神是审美现代性的经典表达,一方面质疑和反诘以天帝、天兵为代表的权力阶层,同时对底层人民的欢乐与哀痛、歌与哭表现了深切的关怀。在《我爱捻子树》一诗中,作家更为直接地发出这样的评论:“又高又大

① 韦其麟:《寻找太阳的母亲》,第 47 页。

② 同上,第 84 页。

③ 同上,第 98 页。

④ 同上,第 106 页。

⑤ 同上,第 160~161 页。

的木棉树就很英雄么? /那天, /山下不是有两颗又高又大的木棉树被台风连根拔起, /倒在地上吗? /而满山又矮又小的捻子树, 从来没有一棵被台风拔倒的!”^①这其中传达出的对权威的质疑、对秩序的反抗、对一切合理性的反省, 以及对宏大叙事意象的反思正是现代性意识在作家身上渐趋成熟与深刻的体现。

结 语

与众多当代作家一样, 韦其麟创作中所体现的民族文学现代转型的历史逻辑被深深地嵌入民族国家现代化建设的进程之中, 直到 80 年代之后, 才逐渐从中剥离出来, 开始成为独立的艺术上的审美现代性。与汉族作家相区别的是, 少数民族作家对于身份现代性的追求, 不仅受迫于主流意识形态, 亦源自心理学和人类学意义上的种族意识。简单地说, 人类普遍的一种心理倾向是把距离自己较远的族群归为低劣的种族, 而中国自秦汉以来的自我中心天下观更是将外族视为“番”、“蛮”、“夷”。这种种族中心论即便是在“民族大团结”的官方倡导下, 仍成为人们内隐的一种心理结构, 如韦其麟曾经回忆到因为壮族身份, 被同学唤以带有歧视色彩的绰号如“壮特”、“壮偶”、“壮牯佬”。身处汉族的强势文化之中, 加之主流意识形态的巨大压力, 生存于夹缝中的少数民族如何表现和保存自身的民族文化和文化身份, 是少数民族作家所面临的巨大困境。因而体现在韦其麟作品中的民族身份觉醒与建构不能不说是民族中心主义和文化中心主义的一种有意识、有意义的反拨。而至于他在审美现代性烛照下的对民族形式的挖掘与运用, 也绝非“好奇地搜猎某些‘奇风异俗’以点缀装饰自己作品”的“文化自恋”^②, 而是一种文化游弋中的自我救赎, 是面向人类灵魂的深刻反思, 也是通过民族化的叙事言说抵达普世价值的有效途径。

韦其麟的创作折射出了 20 世纪中国少数民族文学所走过的曲折历程: 它一度被意识形态话语高度整合, 失却了自身的主体性, 损害了艺术上的丰富与独异性, 却也借此机会在主流文学体系当中赢得自我表述的空间, 建构了自身的合法性, 进而成为中国多民族文学版图不可忽略的一支。

本文为 2013 年广东省学科建设专项资金优秀青年创新人才培养计划(育苗工程)项目“先锋小说与中国当代文学转型研究”(项目编号: 2013WYM0062)阶段性成果。

(单昕, 广东第二师范学院中文系)

【责任编辑: 周翔】

① 韦其麟:《童心集》, 桂林: 漓江出版社, 1987 年, 第 44 页。

② 韦其麟:《〈壮族歌墟研究〉序》, 见潘其旭《壮族歌墟研究》, 第 3 页。