

“執念”的當代化與當代的“執念”化 ——張曉琴《執念》讀札

吳 慮

摘 要：張曉琴教授《執念》中的“非遺”書寫，打開了“執念”內面的一組頗具辯證的想象力：現代性結構的攪動下，民間藝術的“執念”如何“去遺產化”而當代化；同時，這一“執念”所蘊含的穩定精神內核，又怎樣將當代生活“執念化”，重新編織起個體與各種社會狀況條件的情感連結。在敘述層面，本書經由“對話的隱沒”、主副文本交織互動等策略，潛移默化地形成了一種“成為他人”的書寫倫理，使“非遺”不再是靜態的遺產，而成為流動於當代生活的“有情”實踐。這一書寫實踐不僅記錄“非遺”的生存現狀，更致力於在當代語境中尋回原初“家園”，並為拓寬“新大眾文藝”的理解路徑提供新的視野與可能。

關鍵字：《執念》 “非遺”書寫 當代生活

The Contemporary Transformation of “Obsession” and the Obsessive Transformation of the Contemporary: Notes on Zhang Xiaoqin’s *Obsession*

WU Lv

Abstract: Professor Zhang Xiaoqin’s “obsessive” writing in *Obsession* unlocks a set of dialectical imaginings within the concept of “obsession”: how folk art’s “obsession” can be “de-heritage-ized” and contemporary-ized amidst the turbulence of modernity’s structures; simultaneously, how the stable spiritual core embedded within this “obsession” “obsessionizes” contemporary life, reweaving emotional connections between individuals and various social conditions. On the narrative level, through strategies such as the “subtle interweaving of dialogues” and the dynamic interplay between primary and secondary texts, the book subtly establishes an ethical framework of “becoming the other.” This process transforms intangible heritage from a static relic into a “sentient” practice flowing through contemporary life. This writing practice not only documents the current state of intangible

【作者簡介】吳慮（2000-），江西南昌人，北京大學中文系在讀博士，研究方向為中國當代文學。

cultural heritage but also strives to rediscover its original “homeland” within the contemporary context, offering fresh perspectives and possibilities for broadening the understanding of “new popular literature and art”.

Key words: Obsession; Intangible Cultural Heritage Writing; Contemporary Life

在不同的場合，張曉琴教授都強調了一個有關讀解整本書的起點性動機——“因為你的一句話，我就決定做非遺傳承人的採訪了”^{[1]36}。這一句話來自她與“金嗩吶”馬自剛的第一次交流。《執念》中，以馬自剛為原型的第一人稱敘述，是這麼表述的：

所以，當時好多地方的嗩吶藝人都無事可做了，我們慶陽的嗩吶藝人，尤其是年輕一些的嗩吶藝人卻在吹嗩吶的同時學習其他樂器的演奏技巧。正因為這樣，我們慶陽的嗩吶藝人才不像《百鳥朝鳳》中的嗩吶藝人那麼悲慘。^{[1]39}

《執念》確有一種動機。由引文可知，這一動機至少在自覺層面，可以從反思《百鳥朝鳳》的“非遺”書寫——即反思現代性衝擊下輓歌式非遺書寫——找到起點。有意味的是，若我們不能否認《百鳥朝鳳》中具有強烈精神氣質的嗩吶傳統與傳承當然是一種“執念”；那麼，《執念》中一以貫之的“執念”，或許與這一慣常的“執念”理解方式，發生著隱秘的對話以及變異。從馬自剛的表述中，我們大概能領會一些蛛絲馬跡——“尤其是年輕一些的嗩吶藝人卻在吹嗩吶的同時學習其他樂器的演奏技巧”。改革開放所催生的劇烈現代性衝擊，無疑構成了“非遺”如何自我理解又何以求生存的關鍵轉折。《百鳥朝鳳》的“執念”內置了一重二元對峙：若要參與“非遺”的傳承序列而成就“執念”，就必然至少在精神氣質上拒絕現代化進程。譬如，電影中有一個特別典型的衝突場面：在一次祝壽活動中，西洋樂隊、流行樂隊與嗩吶班在同一片場地，為了吸引觀眾賣力吹奏（場面顯然是向西洋樂隊、流行樂隊一邊倒的狀況），最後引發口角、鬥毆。

《執念》或許重述出了“執念”的別一版本，即“執念”的當代化如何既能進入傳承序列，又能更好把握現代化、城市化、全球化進程。此時，將精神上的“執念”與技術上的破“執念”剝離開來，尤為重要。進一步說，張曉琴教授所念茲在茲的起點裝置，與非物質文化遺產在改革開放以降的歷史洪流中“去遺產化”實踐，緊密相關。其內裡就是把非物質文化遺產的過去完成時，轉化進民間藝術形式的現在進行時；把求變的“執念”壓倒守成的“執念”。書中的例證有很多，請允許我引用一段馬路的自白：

日本的剪紙顏色很豐富，而我們的剪紙大多是一片紅。有位日本的剪紙藝人問我們：“你們為什麼不做彩色剪紙呢？”我想，用紅色剪紙這是我們傳統的剪紙觀念……剪紙也是一樣，剪紙最終的目的是傳播文化，只要文化傳播出去了，作品的顏色是紅色的還是彩色的，其實並不重要。^{[1]185-186}

—

在《百鳥朝鳳》電影的結束段落，一位姓傅的文化局局長對年輕的嘖嘖班班主游天鳴的造訪，為改革開放浪潮下潰不成軍的嘖嘖藝術，留下了一點光明的尾巴。政策將民間藝術收納進“非遺”名目、“非遺”的文化空間，進而開展管理與保護，構成了“非遺”現存的支撐性力量。或許可以說，在《百鳥朝鳳》結束的地方，《執念》講述的“非遺”人生開始浮出歷史地表。在“香包傳人 劉蘭芳”中，我們也能夠找到慶陽香包走出地方背後的政策力量，“2011年，文化部公佈了第一批‘國家級非物質文化遺產生產性保護示範基地’，其中有我們的香包繡製基地。基地授牌要去北京，授牌後要參加農展館的一個非遺成果大展。”^{[1]220}不過，接納政策性扶持而成為“非遺”的民間藝術，只是在整個現代化浪潮中“非遺”內在結構發生變化的一個表徵。在此基礎上，對“非遺”的“執念”就不僅是作為一種不合時宜出現，它甚至可以構成參與現代化浪潮下當代生活的某種出路。

“‘金剪刀’ 馬路”的一章中，這一出路別有意味。首先，在採訪者自述部分，我們能夠發現慶陽市文旅局的工作人員王瑩參與了本次非遺採訪的行程。其次，在受訪者馬路自白的部分，那個對剪紙藝術一以貫之熱愛（“執念”）之外，一種在地理空間變遷上的“執念”，在敘事中也勾勒了出來了。從“到西峰”“回鎮原”“再到西峰”，馬路在自白中說到：“我下定決心這次來西峰一定要幹成個事，不能一事無成回鎮原。”^{[1]178}熱愛之外，“執念”同樣指向了大城市生活——一種更良好的當代生活方式的想象。所以，從平面設計轉向剪紙事業，到在“非遺”中自我成就，自有一種吊詭的狀況：那個曾經作為現代性結構異見的、不合時宜的“非遺”，反而因為某種難以被替代（相較於平面設計）的技藝性與想象價值，更加適配於現代性結構——一種在迅疾的當代節奏中慢速的遐想。在本章結束處，採訪者的一段詩意遐想很能說明問題：

離開馬路剪紙工作室的時候，她送我們下樓，傍晚的西峰還是很熱，她的額上又一次沁出汗珠，我卻想起了她無處可去的那個寒冬夜。或許她只有不停地剪下去，才能讓那把剪刀

的光芒照亮那些寒冷的夜晚，照亮她的人生。^{[1]190}

“不斷地剪下去”的反復，構成了理解當代生活的別一種方式。它將“執念”融入了精神機制、藝術機制、生產機制的多重面向。盧茨·科普尼克在一系列關於“慢速的現代性”的短文中，有這麼一段表述，“慢下來，意味著反對運動的快樂和時間的流逝……慢下來，意味著重新回到主體的感覺體系中心，恢復主體作為自身感覺的自動中介，以這種方式拒絕現代主義以最明顯的方式把時間位移的探險轉變成新的藝術形式。”^[2]那把最終聚焦著光芒的剪刀，正是“回到主體的感覺體系中心”在技術物上的延伸。“執念”所生成的某種更為聚焦的主體感覺，才能將持之以恆的堅守與渴求新生活的辯證，帶入反思現代性的現代性生產結構之中。

相較於馬路，劉蘭芳的“非遺”人生，更可以放置在改革開放下“中國故事”的大敘事中加以討論。劉蘭芳的自白中，我們大概都會注意到改革開放前史中的那次震悚體驗：

父親說：“記得。那一天我差點做了一件大錯事。為給你母親看病，我背的債太多了。你母親走後，我覺得活不下去了。我一個殘疾人，很難養活你們幾個，就想把你們幾個先扔下山崖，自己再跳下去。那個地方是我之前就看好的。”

父親說的時候很平靜，我也什麼都沒有說。我知道那天父親在崖上唱的是《二堂捨子》中的戲文，情節不同，失去妻子的淒惶和準備捨子的心情卻是一樣的。^{[1]199}

在平靜的陳述中，《二堂捨子》的藝術場面與殘酷的現實場景互為呼應。不堪回憶的生存絕境與求生存的意志，構成了劉蘭芳在改革開放後，將香包作為事業、講好香包的“中國故事”的隱秘動力。她是這麼說的，“家裡有那麼多人眼巴巴等著我們要生活。我和仁民做過很多努力，嘗試過一些路子，最終還是走上了香包繡制和香包文化傳播的道路。”^{[1]206}從“獨赴民博會”到註冊公司到走向海外，劉蘭芳與其他十一位傳承人相比更為精彩的地方在於，她積極參與進了依託改革開放而出現的全球資本市場的浪潮之中。香包既是一種文化產品，也是一種文化媒介——“我來到美國後，發現你們（筆者注：美國人）就是我們對面的人，我們有時差，但我們應該聽到彼此的聲音，耳枕就起這麼個作用。”^{[1]224}

當香包參與進了“中國故事”的講述，“非遺”一方面脫胎為了其所不是的東西——它成為了改革開放所發明的創業史、文化名片、致富經；一方面又更深地成為了其所是的東西，它經由“聽到彼此聲音”，更深地確證了在全球化視野中獨屬於“中國性”的、民族形式的精神血脈。

二

重述別一種“執念”，其實比記錄“非遺”，更構成了本書寫作上的難度。我們從第一篇“唐卡傳人 交巴加布”就能清晰地感知，整本書內容是由一次次訪談整理而成。但有意味的是，如果說本書每一個章節的基本結構是由採訪者的第一人稱敘述（小字、更寬的頁邊距，可以稱之為副文本）與受訪者的第一人稱敘述（大字，更窄的頁邊距，可以稱之為主文本）構成，那麼採訪的對話感，幾乎在進入受訪者的自白時，就消失了。

對話的隱沒，將敘述的主導權，讓渡給了受訪者。受訪者的“非遺”人生，從對話的那種零散的、斷續的湧現，被整合進了一種充斥著自我領會的線性—自傳的敘事當中。同樣，經由敘述腔調的變化、節奏的變化，採訪者的導向性和理解力也盡力隱匿起來，貼身、貼心於受訪者，進而將十二種人生的人性、人情、人心帶到一種臨場之中。由採訪—受訪而轉述的心靈，逆轉進一種更加整體而直接的心靈自白。其中當然存在著一種敘事策略——如何讓讀者獲得臨場感？但我想更重要的是，這裡體現了一種在當代寫作中日漸式微的欲求：即找到一種寫作方式，去真的能理解他人、表述他人、成為他人。朱朱對此有過相當精彩的表述：“成為他人……它幫助我走出狹隘的自我中心主義，走出一時一地，乃至走出一種趨於僵滯的文化內部。”^[3]

從最直觀的形式層面來看，對話的隱沒，就是把敘事的斷點給藏匿了起來。斷點的藏匿在“‘花兒皇后’ 汪蓮蓮”一章，由一句強勁的表白紐結在了一起：“不死就是這個唱法”。這句話在文中反復出現，其作為結構的錨點意義，大概要勝過其作為講述的意義。正是“不死就是這個唱法”這一富有力量感的口語短句，以及其在關鍵段落上對敘事的推動，使我們能夠窺見花兒超出“非遺”（官方定位）的承載能量。花兒是不死的，它持續構成某種精神的、行動的現在進行時。在特殊時期，對花兒的“執念”需一分为二來看待：一方面“執念”是一種在“民間厚土”上近乎本能的熱愛——“不讓一個愛花兒的人唱花兒，是一種折磨”^{[1][8]}；另一方面，“執念”也可以被看作面對彼時政治性壓力的一種壓抑性反饋（或許反饋中很重要的一部分就是對“自由”的渴求）。

處在人物內視角中的汪蓮蓮是這麼說的：

他們說，現在還“破四舊”著呢，不讓人唱花兒了，有民兵擋著不讓唱。有人提議說，那咱們爬到山尖尖上去唱。一呼百應，大家就往山尖尖上走，還故意走得散一些，為的是不讓民兵發現。我那時候年輕，一下子就爬到山尖尖上了。我放開唱了一嗓子，一首花兒還沒

有唱完，就聽見有人大聲喊，別唱了，趕緊別唱了，民兵來了，快下山吧。我就沒敢再唱，趕緊下山。下山的時候，大家看見一個男的，不認識，躺在路邊，明顯受了傷。民兵喊著讓大家下山，大家也不敢往那個人跟前去，只是順著山路往下走。^{[1]83}

“不讓唱”到“放開唱一嗓子”，再到“別唱了”這一行動過程特別重要。它其實展現著“執念”的一種自我鍛造的機制：即在抑制、釋放、抑制中，反復經受著“愛花兒”而不得的情緒上的磨礪。同時，“不死就是這個唱法”似乎又變成了某種行動宣言、行動綱領。在花兒的感召下，一次浩大的、自發的民間行動被組織了起來，儘管這次非官方行動存在著諸多危險。譬如，有人在民兵的逼趕中受傷——“大家看見一個男的，不認識，躺在路邊，明顯受了傷”。但唱花兒的“執念”，確乎成為“民間厚土”上民族共同體想象力的交集，其中既有自我療癒的功效，又是一次政治無意識的象徵性抗爭。

在汪蓮蓮自白的文末，有一段頗具詩意的表述——“大家因為花兒千里萬里來找我，家裡沒有什麼好東西招待，就是粗茶淡飯。不過我們蓮花山涼快，天熱了，你們有時間就過來吧。你們想聽我那首《蓮花令》，唱就唱吧”^{[1]89}，全文的收束在《蓮花令》唱詞。如果我們清楚採訪者的副文本（開篇段落）寫下：

汪蓮蓮唱離別的花兒也像刀子一樣扎在了我心上，走在異鄉的路上，我時常會想起那首花兒，想起最後一句：“花啊，兩蓮葉啊。”^{[1]75}

文章前後結構上的呼應，或許說明《蓮花令》的收束、強調，摻雜了比重更大的是採訪者的意志。但無論如何，其中呈現出了花兒在更廣闊的空間和人心中，流露的“有情”的共鳴。花兒作為“有情”鏈條在生命與生命之間的橋梁，挪用沈從文在《抽象的抒情》中的判斷，可以做一個較為精準的把握：“轉化為文字，為形象，為音符，為節奏，可望將生命某一種形式，某一種狀態，凝固下來，形成生命另外一種存在和延續，通過長長的時間，通過遙遙的空間，讓另外一時另一地生存的人，彼此生命流注，無有阻隔。”^[4]“花啊，兩蓮葉啊”的呼喚，構成了“不死就是這個唱法”這一濃烈情緒的弱拍和綿延。在弱拍和綿延中，花兒轉換了被機械化的當代人的思考方式，進而變成一段輕盈的唱詞、一個局部的空鏡，將生命與生命無有阻礙地流動起來。

我想可以進一步判斷的是，《執念》之“執念”在各個篇目中，都在試圖恢復“非遺”作為“有情”史觀的當代能量。如何恢復？這是作者書寫時的大哉問。“偶戲傳人 徐寧”一章中，承擔這一有情形式一狀態的是“遠處的天空中飛過一隻黑頂鶴”^{[1]105}。這只“黑頂鶴”是徐寧童

年時的一段回憶，但卻在自白中首先作為成人後的幻夢出現。如是，徐寧與小號的連接、與木偶戲的現實連接之外，始終生長著“生命另外一種存在延續”的“有情”、夢幻的想象力。同時，“黑頂鶴”本身也構成對木偶戲靈動的身姿的聯想。徐寧的“執念”具有了雙重意味，一面因為愛“非遺”而在現實狀況中掙扎；一面，在“黑頂鶴”意象的統合中，顯現出了傳奇的、“有情”的質地。

三

對話的隱沒，並沒有讓受訪者的自白陷入自說自話，張曉琴教授善用副文本進行一些短對話，利用一些第一、第二人稱的互動（譬如，“你說的那個姓陳的製片人叫陳少虹，是電影《流浪地球》的策劃之一嗎？”^{[1]38}），增強自白的呼吸感。換言之，受訪者的自白，在敘述節奏提示中，始終圍繞著一位或者多位訴說對象（即使他們在主文本中缺席）展開。當採訪者隱匿，這個訴說對象的位置就把讀者拉入其中，聯通起更闊大的“有情”流動的網絡。我想這其中除了“執念”的當代化之外，同樣存在著一層當代的“執念”化的辯證向度。張曉琴教授在很多進入到人物內心之前的副文本寫得特別精彩。譬如，在“唐卡大師 交巴加布”一章中她這麼寫道：

大清早，沿著桑曲西路往西南走，幾百米後過橋，就到了拉卜楞寺。

夏河的水面不是那麼寬闊，水流卻很湍急，好像生怕落在朝聖轉經的人後面。這是立秋的第二天，天很藍，雲不多，但是很低。儘管是清晨，陽光中已經有了青藏高原才有的浩烈之感，也似乎只有這樣的陽光才配得上寺廟的白塔和金頂。^[1]

當非遺向當代敞開時，我們不要忘了此時從現代化經驗回身向非遺空間，那種異質性的有情力量會更為凸顯。一種特定的地理空間，某種意義上塑造了非遺。這意味著非遺內面那種基本結構上的“執念”難以被改變。它的韌性與硬度甚至會迫使現代性的目光變形以適應。海德格爾在《荷爾德林詩的闡釋》有一段詩學闡釋特別精彩：“‘清明的空曠’在其空間性中得到了敞開、澄明、和諧。唯有明朗者，即清明的空曠，才能使它物適得其所。喜悅在朗照著的明朗者中有其本質。明朗者本身又首先在令人歡樂的東西中顯示自身。”^[5]這一浩烈的陽光灑向寺廟的白塔和金頂，何曾不是在朗照中使明朗者敞開、澄明一種喜悅呢？“非遺”在走進其地理、文化地貌時，就已經將其自身的空間性呈現了出來。從不止一次見證“廟、經幡、經輪、活佛和僧人，雪山、草原、河流和月光”的震撼，到“離他已經很近了”。走向非遺空間中心的旅

途，同樣可以視作採訪者的心靈從壓抑到敞開的“執念”化的過程。

所以，副文本與正文的交織，以及第一人稱內視角貼身、貼心的文本結構，內涵一重重要考量：就是在個體與個體之間“執念”引力場的相互作用下，《執念》如何找到一種特別微妙的距離分寸，可以或平衡或共享非遺人的時空感知，進而找到一種將“執念”操作為更恰切的、更能安頓身心的生活方案。

在這個意義上，澄明著喜悅的非遺空間中，採訪者與受訪者的關係，就不再僅僅是面對面對話的採訪關係，而是由一個生命進入另一個生命的“成為”關係，也就是我上文提及的“成為他人”的寫作。“非遺”空間的敞開，模糊了主體與主體之間的界限，使非遺人生變成了關於更本己的事情。“執念”作為這個空間的向心力，將無處不在的流動的現代性拖入其中，並獲得一種重述當代生活的理解力。

在我細讀文本的過程中，一類不斷復現的細節，引發了我的遐思。還是在交巴加布這一章中，有這樣一段表述：

我看看交巴加布，他一臉嚴肅地看著我，說，要換民族服嗎？

我笑著對他說，看您方便。民族服當然更好，如果不麻煩的話。

他再次進來，白色的藏式上衣，滾著紅黃兩色的雲錦邊，外搭一件青色的藏袍，右邊的袖子別在腰帶上，有一種莊嚴華美之氣，彷彿換了個人。我心想，這才是那個唐卡大師。^[14]

穿衣這個舉動，構成了這個非遺空間自我呈現的一部分。穿民族服飾使交巴加布“有一種莊嚴華美之氣，彷彿換了個人。我心想，這才是那個唐卡大師。”其中或許更重要的問題是，穿衣這一舉動如何變成一種儀式？一種關於非遺傳人的想象，只有經由一些看似與技藝本身無關的符號、看似與技藝本身無關的儀式一氛圍，才得以澄明。我們萬不能忽視這儀式一氛圍的重要性，儀式一氛圍將採訪者、受訪者、讀者都帶入了“非遺”朗照的傳統中，經由儀式一氛圍對傳統的回魂，訴諸了有關對“非遺”的“執念”中最關鍵的部分——即回到最初的時刻在場、在地的“家園”。“執念”即使在當代化之後，也是為了在當代一次又一次的“返鄉”。返回“家園”——還原非遺空間中地景與儀式，採訪者、受訪者、讀者收穫深植於“執念”心中的大喜悅。所以，在之後的董永虎、馬路等非遺人生的講述中，服飾的出現，採訪者都會特別關注，並仔細描繪。譬如，董永虎說“我換一下服裝。佛靠金裝，人靠衣裝，咱唱賢孝還是穿上服裝好一些。”^[192]再譬如，在第一次見到馬路時，採訪者寫道“路口的蔭涼處站著一個女人，中等個子，短頭髮，穿一件藏藍底白色小碎花的中式長裙，牛仔藍的平底布鞋，很清爽的

樣子。” [1]169

四

總之，在“執念”遭遇現代性衝擊不得不當代化的同時，其自有一種穩定的內核，不斷回收並回應著瀰漫在當代的某種失落情緒。就像張曉琴教授在後記中寫道：“對十二位非物質文化遺產傳承奇人的採訪和書寫，讓我重新回到了民間文化的寬廣懷抱，即使走在都市的路上，那些遙遠的來自民間的聲音總會在不經意間響起” [1]247。在這個意義上，《執念》的“非遺”書寫，溢出了一種政策性的保護舉措，並且真的企圖探尋一種當代“有情”的生活方式、尋回原初“家園”的喜悅之所在。從去遺產化的“非遺”——即正在進行時的民間藝術——內面生長出來的“執念”，必然成為一種方法。尤其在過分提倡媒介轉化的“新大眾文藝”的語境中，這一“非遺”書寫中的“執念”，或可為此提供一處更為多元、更具質感的精神支點。

【參考文獻】

- [1]張曉琴.執念[M].北京:人民文學出版社,2025.
- [2]盧茨·科普尼克,石甜.慢下來——慢速的現代性[J].上海藝術評論,2017(1).
- [3]朱朱.創作談:候鳥[J].鍾山,2017(1).
- [4]沈從文.沈從文全集:16(修訂本)[M].太原:北嶽文藝出版社,2009:527.
- [5]海德格爾.荷爾德林詩的闡釋[M].孫周興,譯.北京:商務印書館,2014:14.