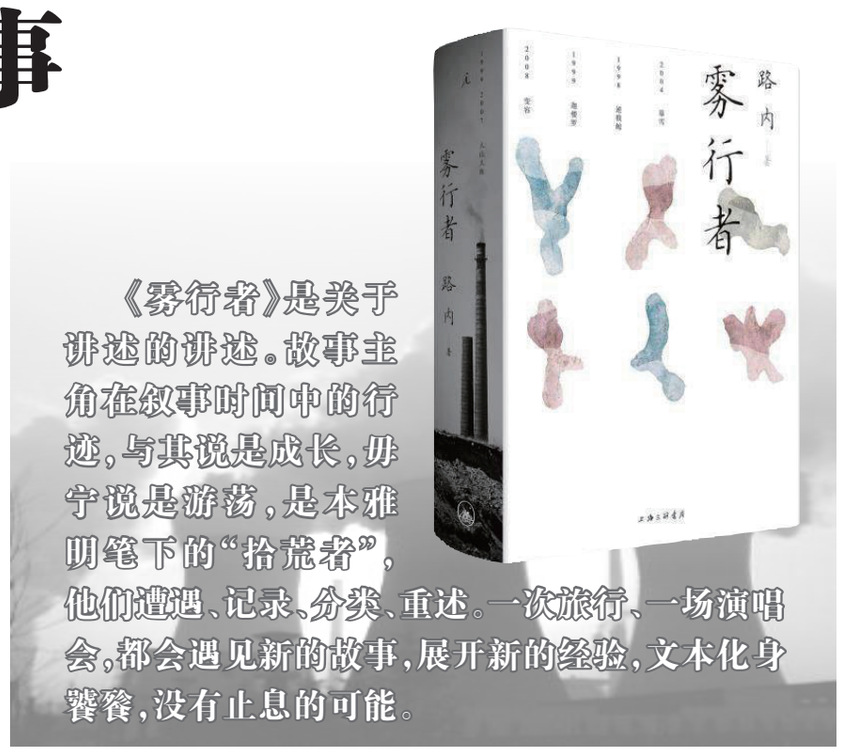
■新作聚焦

路内长篇小说《雾行者》：走吧，故事

□康　凌



在以《十七岁的轻骑兵》告别路小路之后，路内重新出发，走入雾中。路途在哪？不知道，也不重要，重要的是开始行走，行走会遇到故事，行走本身也是故事。《雾行者》是关于流动的小说，人在动，时间在动，并且都没有方向，小说则记下那些“被道路的尘埃所掩盖的光芒”，以及光芒投下的阴影。文本开头，美仙公司外仓管理员周劭接到调令，要从K市调往H市，在那里，一桩车祸正等着他去清理后事。意外或是凶杀，并不清楚，但无论如何，读者知道，那里将有故事。

或是曾有故事。在小说内部的叙事时间中，第一章开头的2004年并非起点，小说所描述的主要内容，大约发生在1995–2008年。而在1995年，故事的主角周劭和端木云都还是文学青年。文学青年或外仓管理员，这些身份给了他们充分的理由，在世纪末前后几年中流窜四方。这一过程既构造出一种主体位置，又带来了叙事的可能。事实上不仅是主角，《雾行者》中的所有人物几乎都在流动，或是因为生存，或是因为职业，从上海到重庆，从傻子镇到铁井镇，从H市到C市，每一次流动都遇到新的人群，每一次相遇都带出新的故事。

更重要的是，每一个人都滔滔不绝。仿佛不是他们讲述故事，而是故事借他们讲述自身。两人独处时的互相倾诉，多人在场时的轮流讲述，乃至危难时刻的长篇自供。说话，成了这部小说的基本语法。对话不仅推动情节，自身更直接构成情节，填充人物。人们不知疲倦彻夜长谈，从文学编辑到假药贩子，从外来打工的司机到本地小镇的姑娘，从小说主角到不知名的护士，他们彼此欣赏或憎恶，带着不可一世或虚张声势的样子东奔西走，然而在交错的时刻，每个人都有漫长的经历等待讲述。语言的洪流泥沙俱下，《雾行者》是关于讲述的讲述。

正是在这样的讲述中，一个关于“十兄弟”的传说逐渐显出轮廓，江湖儿女的恩仇大戏若隐若现，而对这个轮廓的拼接，则为小说提供了一条似有似无的主线，也制造出一种侦探小说的黑色氛围，成为阅读快感的要素。但在另一方面，细数他们的形迹，却也无非社会边缘的萍水相逢，反倒是其中成员各自的经历、动机与个性，更值得讲述与聆听。依此而言，“十兄弟”与其说构成了一个完整故事，毋宁说更像是一种叙事机关，一种收集故事的装置，把本无关联的不同人的故事扭结在了一起。“十兄弟”的设计所指向的，或许恰恰是这种无关联性，它们各自野蛮生长，身世不明，因为偶然的际遇才得以交汇。

这样的交汇在世纪末前后时时刻刻都在发生，正如小说所言，每个人都可能是“十兄弟”，后者已经成为一种特定的社会关系的隐喻。其背后的社会学内容，则是伴随海量外资的引入，伴随中国成为世界工厂的过程而发生的人类历史上规模最大的人口流动之一。数以亿计的人口从本乡本土被连根拔起，涌入以铁井镇为代表的大规模制造业生产基地，隐入工厂流水线与单位科层体系的单调运转，以及随之展开的城镇化带来的各种行当里。这种迁徙不仅将他们作为生产力组织进入经济过程，同时也彻底重建了他们所身处的社会关系。对很多人而言，从这一刻起，乡土中国解体了，他们将作为原子化的个体进入一个庞大而匿名的陌生人社会，由此引发了前所未有的未知与危险。

《雾行者》无意再现或反思这一宏观进程，更无意铺陈营造关于工业文明、关于资本进程中主体的“漂泊”与“孤独”的陈词滥调，它向我们提出的问题要谦逊得多：这样的流动与社会重建，对小说而言意味着什么？

一个简单的回答或许是，正是流动、正是陌生人社会，使得每个人的经历成为了可能被讲述、也需要被讲述的故事。人口的迁徙带来故事的迁徙，不论是原乡的经验还是流动中的际遇，故事与故事相遇，汇聚到车间、宿舍、街头、旅店、甚至长途货车里，讲述的欲望被一再挑起也一再满足，语言成为人们互相连接或是隔绝的中介。更进一步说，由这些讲述所衍生的，不正是文学虚构的莫大可能吗？不正是陌生人社会所给予的缝隙，使得小说里那些“假人”们的自造身世，有了转圜的空间吗？虚构成为一种功能性的社会实践，每个讲故事的人都是大说谎家，正如在《雾行者》里，每个打工仔一开口，听起来都带着文学青年的声腔。

本雅明说，讲故事的人行将消亡，因为“经验”正在贬值，因为交流经验的能力正在被剥夺，取而代之的则是“消息”，是在新闻媒体中快速流转的讯息，“经验”的讲述总是试图避免诠释，而“消息”在传到人们耳边时，“早被解释得通体清澈”。借用这个区分，我们在这部小说中看到的世纪末风景，或许正是一个故事与经验的时代的落日余晖或回光返照。在那之前，是狂飙突进的短20世纪留下的革命与后革命叙事，之后，则是大国崛起的高歌猛进或百转千回，前后两种宏大叙事构成强大的认知坐标，为其中的种种故事提供定位。如果说《十七岁的轻骑兵》将老调的最后一个音符弹成了一曲略显喑哑的挽歌，那么《雾行者》则记下了老调换新曲期间的短暂空白，以及空白衬出的嘈杂。之后，时代将像火车隆隆碾过，留下一地无用的故事，标记出当代中国历史的转折时期。

更何况，“人人拥有手机的时代已经到来了”。手机杀死交谈，正如二代身份证即将取消匿名与虚构。脱离乡土的个人结束漂浮，被重新锚定在信息网络中。在那里，失控的同步性正要将一切变得扁平与均质，经验将以“非虚构”之类的名义被改造成通体清澈的消息，所有的细节都将被明确的意义与诠释所捕获，急不可耐地成为隐喻。故事成为消息，消息成为商品，商品则将彻底废除经验。

那么，小说如何拯救故事？如何将那些无关联的、个人的、异质的、无法为特定的宏大叙事所捕获的故事安放其中？如何“捡拾”那些“破碎之物”？《雾行者》的形式特征，正可视为小说这一体裁尝试将故事容纳于己的过程中留下的痕迹甚至症候。为了记下路途中的故事，小说也只能开始不歇行走。在一个“去过很多地方，但从没和任何一个地方发生过有效的关系”的全知叙事者的引领下，读者不断遭遇各色人等，聆听他们的讲述。这些讲述自具章表，如短篇一般形神完足，彼此之间最多仅有某种提喻关系，而无意于相互支撑，去组成某种更大的命题的结构性环节。《雾行者》否弃成长小说式的线性律令与意义法则，赋予文本在一次次的遭遇中无休无止地拓展的可能。故事主角在叙事时间中的行迹，与其说是成长，毋宁说是游荡，是本雅明笔下的“拾荒者”，他们遭遇、记录、分类、重述。一次旅行、一场演唱会，都会遇见新的故事，展开新的经验，文本化身饕餮，没有止息的可能。小说结尾处的西藏之旅也因此显现出一种刻意，一种属于小说的无奈：故事无穷无尽，但小说终要结尾。如何结束相遇？电影散场之后的演员表上，每个人物都还有戏可演，作者知道，读者也知道，那么，倒不如虚构路途尽头，列出群山的名字。

当然，面对这样的文本，我们大可批评叙事者过于强势的在场与控制欲，批评叙事者的语言对人物的浸染，但这样的写法本身不也给我们以机会，去反思自身关于何谓“人物”，何谓现代小说的定见吗？事实上，阅读《雾行者》确实常常令我想起《儒林外史》以及由此“脱化出来”的《海上花列传》。“虽云长篇，颇同短制”的评语移用此处，岂曰不宜？“穿插”“藏闪”之法，不正是《雾行者》的结构方式？“此书正面文章如是如是；尚有一半反面文章，藏在字句之间，令人意会，直须阅至数十回后方能明白。……此外每出一人，即核定其生平事实，句句照应，并无落空。”如是描述，放在《雾行者》前，似也分毫不差。

这样的联结，或许并非纯粹的臆测。《海上花列传》的成书背后，自有一段上海都市兴起带来的人口集聚史事，张爱玲一生痴迷《海上花》，或者也映射战争与离散带来的迁徙经验？世纪末前后的人口流动，不意再度召唤出一种绵延百年的书写形制，为说部与小说的古今之辨以及叙事声口的重新定位，提供更为细微的观察通道——不过对此，我们必须打住，因为这一点，早已超出对《雾行者》的讨论所应涉及的范围了。回到作品，抛开人流聚散的宏大图景，抛开文本结构的新旧迁沿，这部小说用它近六百页的篇幅所记录的，或许是对一个忽忽而过的说话的时代的乡愁，那时我们穷得要死，不眠不休夸夸其谈，在陌生的城市街道彻夜闲逛与争执。那时我们没有那么多的表达管道，在相遇以前，每个人都背负着自己的半生经验行色匆匆，路过月色和铁轨。那时我们两手空空，对一切都还没有答案。

■创作谈

关于写作与生活的随想

□路　内

一个人对异常事件的敏感（过敏），可能属于隐秘的能力。曾经目睹客机坠落的农村青年，多年后向我讲述他的经验，除了巨响和火光，还有四处弥漫的汽油味，天上落下的人民币和外汇券、钢铁和肉体。他反复问自己（也是问我），遇难的人在最终时刻到来前是怎么想的。这个问题从他10岁萦绕至20岁，想必会更为长久，他说如果有钱了他愿意去坐一坐飞机（灾异吓不倒他，他不怎么怕死），体验一下那种感觉。我当时才25岁，没坐过飞机。后来我只要坐上飞机就会想到他提到的那种感觉，挺要命的。

那个朋友还对我说，锻炼一种对灾异的敏感，就像学习围棋，必须从童年开始。他没有高学历，业余时间看地摊法制文学（在没有互联网的年代），这些故事往往品质低劣，他也知道，但在他的认知范围内。他向我提出个观点：如果你长时间大量地看低劣小说，你会变得比偶然看“名著”的人更加“厉害”。他相信一个人经历的生活也是如此。

异常事件遍布人类历史和世界角落。不管你怎么书写或报道，人类世界都不会因此获得教益，他又给我讲了另一种理论：每一个因为灾难而死的人，都是在替其他人死，因为概率如此；每一个像我和你这样在聊天的人，都是躲过了这一分钟里地球上的（至少是地球）所有事故。此后那些年，我再也没见过他。倒是一直想起他说的对灾异的敏感，好像学不会这一手就会像达尔文奖获得者一样，最终被判为没有资格将基因延续下去。让我试着讲述一两次真实发生的事件。

大约10年前，我搬到一所新房子里，换了全新的厨具。有一天给孩子煮汤溢了出来，煤气灶堵了。钟点工自告奋勇找了一位老乡来通煤气灶，说是专业做这行的。煤气灶挺贵，新的，我需要专业人士。这位老乡在厨房干了一个小时，敲敲打打，发出巨响，最后他对钟点工说修好了。我一直在书房看小说，没出来搭理（对，像所有的懒汉宅男、甩手掌柜）。老乡走了以后，煤气灶摆在那里，很安静。

晚饭时，又要煮汤。我对家里人说，把煤气总阀的开关拧到很小，然后慢速拧开煤气灶按钮。她们照做以后，两个煤气灶的旋钮（不是灶眼！）上同时喷出火苗。这位老乡把整个煤气灶给捅穿了。如果总阀再开大些，钟点工的右手可能会炸没。

事后她们当然觉得我有一种对于灾异的洞悉能力，甚至掌控能力。我自己好像也沉迷于此，就像我曾经认识的那位灾异有灵论者。不过仔细想想，曾经在工厂里做过几年的我，应该还记得工人师傅教诲的话，大意是：一个人干活时发出的动静超过正常值，他多半正在酿成大祸。（后半句话是一个人要是干活干得没了动静，你也最好赶紧去看看，不要凑太近）我当时在书房的感受，老乡不是在通煤气，而是在拆房子。

依靠听觉和嗅觉确实可以躲过事故，我的父亲，一位曾经的化工工程师，他在实验室和车间里闻到任何异味都会立即警惕，这种习惯也带到生活中。当然他闻不出自己身上的香烟味。严格说来，他不是先验主义者，而是经验主义者。

此后过了些年，一场太太娘家的大型聚餐，由于点的菜太多，导致必须打包带走一半。服务员精心包裹出了八个大塑料袋，整桌人似乎只有我无需扶老携幼，我接过了它们。当时我意识到双手拎八个打包袋子是相当过分的事，在其他食客眼里，我像个动静很大的吃货，既不能在优美的餐厅环境里消化掉美食，也不能潇洒地抹嘴走人。我走得快了些，悲惨地摔倒于手扶电梯上，两块髌骨砸在90度角的钢制台阶上，双手还紧紧地捏着八个打包袋。部分食客或许会像我的工人师傅一样宣称：“我早就知道这个白痴会摔残在手扶电梯上。”

在漫长的两个月里，我躺在床上，想起那位谈论灾异的朋友。我渐渐理解了他说的，长时间阅读低劣故事而生成的哲学感，差不多就像一个脑科手术医生，此类手术固定的意外死亡率将导致医生变成哲学的人，或心理学的研究对象。频频发生的灾异、阶段性发生的灾异、关键时刻的灾异、最初与最后的灾异、被他人和历史所领受的灾异，种种一切，都是地摊小报的趣味，但当你巨量阅读的时候，总有一些征兆（或所有的征兆）会带来灾异的概率。

2020年1月7日我在北京做《雾行者》的首发式，对编辑说了两件事：第一是“一种不知名的肺炎”这个用词出现在报纸上，请尽快取消大型活动，参照2003年；第二是你走路磕磕绊绊的，当心摔一跤。戴锦华老师在旁边说我乌鸦嘴。当天没事。第二天编辑在小酒馆门口因为过于开心摔了个四仰八叉，还好没事。我决定结束这个长达20年的关于灾异的先验游戏，以后做个只看不说的人。

■第一感受

时光流逝中的坚守与思考

——读《一厘米国境线》　□侯　磊

有时想起来，大量的传统名著都是军事文学的范畴，就像从前的男孩子对欣赏作品最初的印象：爱看“打仗的”。从《战争与和平》《西线无战事》到《永别了，武器》，再到浩如烟海的前苏联革命文艺、“十七年”红色文艺，都是“打仗的”。那么在和平的年代该如何创作战争文学，或者如何看待战争的影子？

侯珏的长篇小说《一厘米国境线》，书写的是在战争日渐远去的背景下，我国边防军人在西南哨所用一生守卫国土的故事。小说中的主人公老零16岁那年战争爆发，被列入民兵特种小分队去搜寻失踪的战士。3年后，他正式成为一名哨所民兵，在哨所上一干就是几十年。在这几十年里，他制止村民破坏军事设施、填埋堑壕，拒绝社会上的老板花大价钱承包哨所搞“共建”，他还两次放弃了民兵转人武部干部的名额，并动员年轻人像他一样到哨所当哨员。直至他的女儿生产时不幸难产，而已经转为城镇干部的老零，还和公安在边防线上围捕着一个走私团伙。

值得我们注意的是，老零经历战争的场景，仅仅是本书的一个开篇，作品更多的篇幅是在写老零如何在哨所上班、下班，往返边地居家过日子。此时战争早已结束，仅仅是一片模糊的远山。老零的三个姐姐为了减轻家里的经济负担，陆续出嫁外地。哥哥是民兵预备役士兵，在排雷中不幸壮烈牺牲，而嫂子却跟别人跑了，为此他收养了哥哥的两个不成器的儿子。他的妻弟从小辍学，参军后又做了逃兵，并离家出走气死了老人。女儿上学后受男同学欺负，因为长期两地分居，妻子总是对他有所抱怨。而为了守卫哨所，他在自己父亲去世时也没来得及去看上一眼。我们能猜想战场上的冲锋陷阵、血腥杀戮，但很难还原出边疆人的日常生活。是《一厘米国境线》里那种十足的年代感和人间烟火气，让我们时刻想起硝烟的气息。

在哨员的身份下，老零要面对的，除了实施他在哨所尽职的理想，更历经着现实的磨砺。小说中记载：“老零于1984年结婚，每月工资仅有30元；80年代末长到90多元；90年代最多时领到400多元；从2001年到2011年时1000块；2012年涨到1230块，2014年之后才超过2000元。”后来老零兜里揣着500块的现金，手持家庭新农合参保卡，却支付不起看病需要的700块医药费。作品客观描述了西南边境乡镇集市的风土人情，我们看到了边民真实的家庭伦理，以及他们日常的经济生活。

是一种怎样的精神，使得老零数十年如一日地担任哨员？

自古以来，边民的生活与边疆的形势唇齿相依。老零的祖父曾跟随着冯子材的队伍去勘测边境，父亲职业务农且业余做唢呐师傅。在战争来临时，父亲应征去做了运输队员，护送淡水和药品去前线，血气方刚的他也紧随其后。就在父亲给他点烟时，他眼睁睁看着父亲被子弹打掉一块肉。这并不是战争的阴影，而是边境冲突所带来的国防责任，如影子一般伴随老零一生。他不仅深受这种责任的召唤，也用自己的行动影响了他人。

边境的人比我们想象的复杂得多，如果边境的人不睁大双眼紧盯着国境线，不坚定地固守这种生活方式，那么国境线以内的人都无法幸福安居，是边境人民以自己的不眠换来全国人民的梦乡。他们可能谈不出什么国家、民族之类的大道理，对他们来说，戍边是上班工作、是挣钱吃饭、也是传宗接代，更是最朴素的民族感情，祖先留下的土地，一定要守卫住。

侯珏的《一厘米国境线》，所描写的是“城头铁鼓声犹振，匣里金刀血未干”之后，人们在时光流逝中的坚守与思考。小说填补了当下文学创作的空白，并让人思考，在和平年代的战争文学会怎样延续与发展，也同时暗含着对很多社会问题的揭示。

■评　论

散文风度与对话批评

——读张莉《远行人必有故事》　□武　歆

张莉的新作《远行人必有故事》（作家出版社2020年3月出版）是一本文学评论集，也是一本文字优美的散文集。非常具有张莉批评特点——散文风度、对话批评。

冲破文体限制或是文体跨界的作家有很多。比如《传记作家的传记》作者A.S.拜厄特，她小说的叙事风格、语言特点，极像批评家笔下的文章，理智、冷静、光洁；而《船讯》作者安妮·普鲁的语言短小、精致、清新，又很有散文的风格。文体跨界的批评家似乎不多，张莉应是其中之一。从进入“批评现场”的那天起，张莉不走寻常路。她要求自己的评论绝不枯燥、呆板，要像散文的初始定义一样，文字要精美、优雅。她重视批评文章的思想深度，也重视用来表达思想、阐述理念的文字。

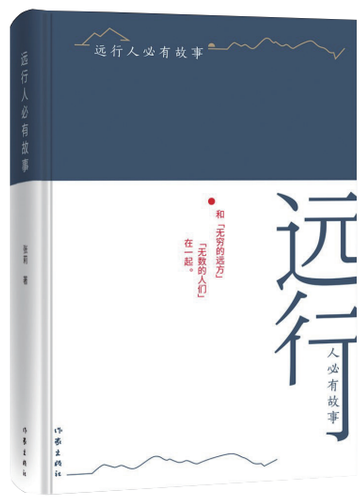
比如开篇文章《我们为什么对孙犁念念不忘》，是纪念孙犁先生逝世15周年的评论文章，读来更像一篇恬淡优美的散文，但并没有影响文章的深度。张莉围绕着名篇《荷花淀》，从孙犁先生生活经历、性格特点，分析《荷花淀》的魅力，并且将这种魅力如何延伸进行阐述，于是我们看到了孙犁先生作品的精神、意义对于莫言、铁凝、贾平凹、张炜等人创作的滋养，从而形成他们自己作品的风格。如此延伸式的评论，冲破了狭窄和局促，变得更加开放。

张莉的评论疆域非常辽阔。新作中的文章，既有深刻研读鲁迅作品的心得，也有对孙犁、陈忠实等前辈作家创作的感想。此外，她始终关注铁凝、阿来、苏童、毕飞宇、迟子建等五六十年代出生的作家，对他们的作品保持密切的追踪。而作为出生于上世纪70年代的评论家，张莉的批评重心似乎更加倾向“70后”作家。张莉坦言，她是通过对“70后”作家的评论进入“文学现场”的，并且也是追求“对话批评”风格的具体实践。在这部评论集中，有一篇文章《我和我们的十年》，坦诚讲述了自己进入“文学现场”的前后经过。她说“我希望以自己的方式进入文学现场，我希望‘空着双手进入’，不依靠推荐和向导。”

从2007年下半年开始，张莉开始大量翻阅文学期刊，通过一篇篇文学作品，了解一个又一个“70后”作家，甚至在自己电脑中建立以“70后”作家命名的文件夹。张莉不声不响地用了几年时间追踪这些作家，并为他们建立“70后”作家文学年谱。如此“笨拙”的做法，当时许多人不理解，但她不改初衷，坚定地用自己的思考、自己的方式，去完成“文学现场”的布展。于是，我们看到张莉关于“70后”作家周晓枫、梁鸿、徐则臣、鲁敏、付秀莹等人的准确评论，寥寥数语，一语中的。此外，张莉同样关注“80后”作家，像孙频、双雪涛等人的作品，始终在她视野之内，随时都会用文字方式予以评介。

张莉的批评没有山呼海啸，也从来不会声嘶力竭，她始终语气平静、言语节制地表明自己的批评态度。“一个追求流行词语的作家，一个恪守旧词语的作家，代表了我们的文学观、汉语观、写作观、价值观。”这样的表述，显示出批评家应该具备的通达。

这样的批评立场，非常具有“对话批评”特点。张莉非常赞赏陈平原、钱理群等人的立场和观点，“文学批评从根本上说，就是一种对话”。“对话批评”已经成为批评界、作家双方认可的一种方式。我们知道，柏拉图美学思想的根基，或者讲具体形式也是“对话”。最初柏拉图是激烈的，甚至因为激烈而受到严重伤害。公元前388年，柏拉图前往西西里岛讲演，可能过于言辞激烈而得罪了国王，被卖为奴隶，后来在朋友帮助下才被赎回。于是我们看到柏拉图在《理想国》卷十里责备荷马的诗有毒素，之后便是道歉般的解释，“我要说的话还是不能不说”。张莉在《重新确定文学批评的对话性》一文中，非常强调文学批评的对话性，她认为站在“对话角度”进行批评，不是不讲真话，不是回避问题，而是一定要认识到，批评本身不是直接攻击作者或是作品本身，是代表着文学批评本身应具备开放的性质，它不简单是批评家与作家之间的事，它还是连接作品和读者的“桥梁”。



“对话批评”的另一方面，是用温和语调来讲残酷现实。在《如何使中国文学成为中国文学》一文中，张莉是这样讲的，“现代文学发生初年，写作者的焦虑没有那么严重。也许，这与作家本身的译者身份有一定关系”。这是对当代写作者的批评。当代作家具有译者身份的少之又少。当代作家时常出现焦虑感，这是因为没有找到自己的书写在当代中国文学版图中的位置，也是没有找到汉语文学在世界文学版图中的位置。因为不了解才焦虑，因为无法直接面对世界文学才迷茫。在“焦虑”和“迷茫”的陪伴下，当代作家常常听不进去批评的话语。所以也真的需要像张莉这样持有“对话批评”立场的批评家去做做“思想工作”。

张莉的批评从不做高深莫测状，基本上一两句话就会敏锐抓住事情本质，也就是我们常说的事物的“核”。在《远行人必有故事》的“自序”中就可以看出来，张莉站在作家角度同时兼具评论家心理说，“写作的意义是什么？它要记下那些万里之外发生的故事，更要踏入那些不能描述的隐秘之地”。这样柔和的话语，表面上是说给自己，其实也是说给作家。用优雅的风度去进行严肃的批评，的确符合现代人的理念。