

■ 新作聚焦

阿来散文集《以文记流年》：看见世界扑面而来

□ 宋 嵩

在阿来最新出版的散文集《以文记流年》(作家出版社)中,《让人们彼此看见》一文收入“鉴赏记”部分。比起那些洋洋万言的纪游文字,这篇为首全川摄影集写的序言不过2000多字,也许是这本书中最不起眼的篇什。然而我却愿意将其视为全书的“文眼”,因为它让我想起了20年前阿来在《大地的阶梯》中屡屡提及的在相机快门上震颤不止的手指,也让我想起了他10年前出过的那本散文集,书名恰好就叫《看见》。“看见”是潜伏在阿来文字里的一条暗流,是属于他自己的一条文脉。铁凝曾经回忆过一段与阿来一同参加采风活动时的趣事:当大家都在为新疆那拉提草原神话般的仙境所迷醉并纷纷留影时,只有阿来抬着他沉重的相机离开了喧闹的人群,俯下身来,侧身半躺,镜头对准了草原上一支独自摇曳的小花。那一路上,阿来都在专注于这样的无名花草,发现它们短暂而异乎寻常的美丽。小说家的敏感,使铁凝捕捉到了阿来身上最异于常人的气质,那就是他对“看”的痴迷;而这种“看”,有时不仅要靠肉眼,还需要借助照相机的镜头——那是一种过滤后的“看见”。

在《看见》的自序中,阿来坦承自己“喜欢玩照相机,喜欢通过不同功能的镜头去‘看见’。但不是为了保存记忆,而是试图看见与肉眼所见不太相同的事物如何呈现”,而这种“看见”必须经过自己主动选择,并且要在经历、打量过的基础上加以思虑,从而能“在夜深人静的时候,从记忆库中打捞出来细细咀嚼”。这段夫子自道,与苏珊·桑塔格为人津津乐道的名言“照片是一种观看的语法”“是一种观看的伦理学”,以及“摄影是核实经验的一种方式,也是拒绝经验的一种方式”形成了明显的互文关系。因此,多年之后,他将桑塔格的话原封不动地抄录进《让人们彼此看见》中。

视觉无疑是人类最基础、同时也是最重要的感觉。对此,柏拉图曾经给出一个有趣的解释——神在设计人的脸部时,最先造的器官是眼睛,它处于脸的上部,由此产生的视觉可以直达灵魂,“是给我们带来最大福气的通道”(《蒂迈欧篇》)。但是,人类通过肉眼“看”到的世界,就是真实的世界吗?换句话说,从古至今人们奉为圭臬的“眼见为实”,真的就是颠扑不破的真理吗?这其实就是一个困扰了哲学家们千百年的命题:如何看待原始的感官经验。在我看来,不管历史上对这一命题有过多少种解

释,人类对最原始、单纯的“观看”都是不满足的,因此才会在其基础上渐渐衍生出“阅读”记录下来的文字、以绘画等艺术手段“再现”,以及借助照相机等工具去“看见”。诸如此类,均是对原始经验的提炼,是在“经历、打量过的基础上加以思虑”的产物,甚至所谓“发现”,也离不开心智的过滤和筛选。阿来评价肖全的摄影作品是对经验的“核实”而非“拒绝”,不是“逃离历史与现实经验的一种光影再造”,意味着他摒弃了两种态度,即“视而不见”和“全然虚构”,而这,也正是阿来自己看世界的方式与原则。

收入《以文记流年》中的文字,都是阿来亲历的日常生活,阅读、游历、鉴赏自然离不开“看”,而书中最有“味道”的两篇《正逢重阳下沙时》和《川酒颂》,虽是写酒及与之相关的酒事,也与“看”须臾不可分。前一篇事无巨细地描述了传统酿酒技法中重要的“下沙”工序,皆是亲身所见所感;后一篇是浓缩的川酒历史,阿来在文中旁征博引,靠的是多年来阅读与思考的积淀,而他在杜甫“苍苔浊酒林中静,碧水春风野外昏”“谁能载酒开金盏,唤取佳人舞绣筵”的名句中品出与“酒之美”并存“风景之美”“人情之美”,更绝非单纯的“看见”,而是用心体悟的结果。一般的作者写酒,往往是酒不醉人人自醉,只顾得上渲染酒香之浓郁、酒味之醇厚,阿来却反其道而行之,很少涉及嗅觉与味觉,即使有,也不过是用“芬芳”等最普通的词语,却将大量笔墨倾注于描写自己所看到的,以及由此生发出的联想和感想。这两篇文章,也就因此生发在近年来渐有泛滥之势的诸多“酒事文”中,彰显出卓尔不凡的质地。

上述几则,或是序跋,或是命题作文,或是主旨演讲,多多少少都有应酬之意,构成《以文记流年》主体的,则是收入“读书记”(“出行记”“演说记”中的几篇长文。《回首锦城一茫茫》写杜甫与四川,特别是与成都的情缘。阿来别出心裁地用“诗史”的形式来写有“诗史”之誉的老杜,自乾元二年(公元759年)腊月杜甫自剑门入川写起,一直写到他在人生的末尾离开,在一叶孤舟上耗尽最后的时光,以诗串史,以史证诗,这是杜甫生命中的最后10年,是他想“诗史地栖居”而不得的10年,也是他“诗风大变”的10年,更是中国历史上盛衰转折的关键10年。阿来从杜甫的经历和诗作中映照出那个风雨如晦的时代,氤氲在全文中的是对杜甫及其同时代人的“同情之



理解”。全文就像一部杜甫客居四川生涯的纪录片,而阿来俨然身兼导演、摄像、旁白三职,带领读者回望杜甫一生,也是盛唐诗坛最后一缕余晖。《以一本诗作旅行指南》是阿来第二次南美之行的笔记。感性的记游与理性的凝思交织成一幅绵密而厚重的印第安挂毯,和带着体温的文字一起抵御着南半球冬季凄冷的水雨。智利诗人巴勃罗·聂鲁达的诗句贯穿阿来此次行进的始终,也勾连起东西方两个古老文明饱含血与泪的记忆。印加文明的辉煌,殖民者双手的血腥,覆盖在革命者遗体上残破的红旗,被诗人火一样的诗句映照,“我的热烈的星星那样的心/将又一次在高空燃烧”。瓦尔帕莱索港的海滩是美的,拉巴斯港的湖边是美的,但这些美带给阿来的感受都不及他置身聂鲁达故居“船屋”时的沉思,以及在阿连德总统殉难的总统府前的惊鸿一瞥。而逡巡于利马旧城、印加故都、以及久负盛名的马克丘·毕克丘(通译“马丘比丘”)遗址,随着地势的不断抬升,面对成千上万的原住民头骨,面对印加人留下的、原产于南美洲的农作物(例如玉米、马铃薯、番薯、西红柿、辣椒……)的巨大种子库,以及那个在强烈阳光下蔓延于山丘之上的、只能代表帝国昔日荣光的巨石废墟,不知阿来脑海中是否会想起他那部长篇散文的

书名。他也曾经在青藏高原的边缘,一级一级地攀登那些“大地的阶梯”,试图在废弃的碉楼下追忆并寻找一个日渐远去的古老文明,四顾来路的漫漫与去路的苍茫。残骸与废墟,既是文明存在过的确证,也象征着生命的绵延。也许,复杂又特殊的民族身份,能使他更为刻骨铭心地理解眼前的景象。青藏高原与安第斯山脉,一东一西,两座世界屋脊,两个伟大文明的昨天、今天和明天,在此迸发出雄浑而悠长的回响。

阿来的“看见”,就是这样将目光从眼前转向久远的过去,同时又投向遥远的未来,就像他手中照相机的“不同功能的镜头”,常常能够充当“显微镜”或者“望远镜”,看见肉眼所不能见之处。在一张道光十七年的商品清单中,他能看出大清国正在从其天朝大梦中滑向迟暮之年,而在重新发现一个物种的故事里,他亦能看出“中国人也能以科学的方式重新发现和认知世界”,就在这篇书评的写作过程中,曾被阿来写入《海与风的幅面——从福州,到泉州》的泉州古城,于2021年7月25日经第44届世界遗产大会审议通过,正式列入《世界遗产名录》。“前方徐徐展开的前景,扑面而来的海与风,正是中华复兴理想最舒展的幅度”,阿来用自己的方式看见了世界,看见了世界正越过山和大海,扑面而来。

■ 关注

为打捞小说素材重返故乡的“北漂”作家,与故人重逢之刻,“一切又和10年前天衣无缝地对接上了”——县文化馆的旧楼依然散发荒宅般的气息,“我”的老同事游小龙“从头到脚还是那种过度的崭新感”,像件刚打出来的家具;他对“清洁”的执念更甚于当年,请老友小酌,都要拿一只削了皮的雪梨佐酒,因为花生与肉食显得粗俗,不够洁净。然而这10年间,游小龙身上分明发生了让人好奇的变化,他不再避讳曾被视为羞耻印记的“山民”身份,甚至要为自己出身的阳关山与十足底村写一本书,记录这个星空之下幽深角落的所有秘密。

孙频小说《以鸟兽之名》中游小龙的洁癖,不免让人想起《在水中央》里独居废弃矿区,依然每日穿戴整齐,不允许自己“随心所欲地塌下去”的梁海涛;而游小龙的自刎,“想从最贫贱的根子上长出一个高贵的人”,又与《天体之诗》中李小雁“多么想美好”的呼喊遥相呼应。这组人物在精神上无疑属于同一谱系。可是看到他们,我却不由得惦念起孙频过往作品中那些在泥泞深陷、为情而飞蛾扑火、于“无极之痛”的漩涡里绝望自弃的主人公。两组人物之间,显然有处境、性情与内心轨迹的差异,但又像置身于同一种精神宇宙的物理法则之中,因卑贱、匮乏、溃败而生的耻感确证了肉身与灵魂之关联,也搭起通往救赎之门的阶梯,不管是奋力跃起还是不断下坠,最终,“羞耻和尊严是一回事”。我尤为好奇的是,除去那些在小说结尾的烈焰中焚身献祭的角色,孙频笔下的于国琴(《无相》)、夏肖丹(《骨节》)、杨红蓉(《色身》)们,在小说完结后的五年、十年甚至更漫长的岁月里,将会经历什么?他何时日与故人重逢,是否会用另一种语气讲述过去的自己?

孙频的读者可能都已觉察,2015年之后,直至过去几年间,她一直在尝试自我突破。曾经的“以血饲笔”之决绝姿态,凶狠凛冽甚至略带戾气的腔调,不断被新的审美元素所中和,人物置身舞台也从精神阴暗两极之间紧绷的高空绳索,挪移到荒村、深山、海岛,更阔大的山河地理之中。最新小说集收入的《以鸟兽之名》《骑白马者》《天物墟》三篇,便以虚构的“阳关山”为背景,其背后自然有孙频故乡吕梁山脉的影子,但不纯粹是现实的镜像,正如“万能青年旅店”《冀西南林路行》里的泥河、坚石与山雀,未必只属于冀西南的大太行。套用“南青”的句式,孙频在“时代喧嘩造物忙”的氛围中逆向而行,“起身独立向山林”,这选择本身方是值得关注的重点。

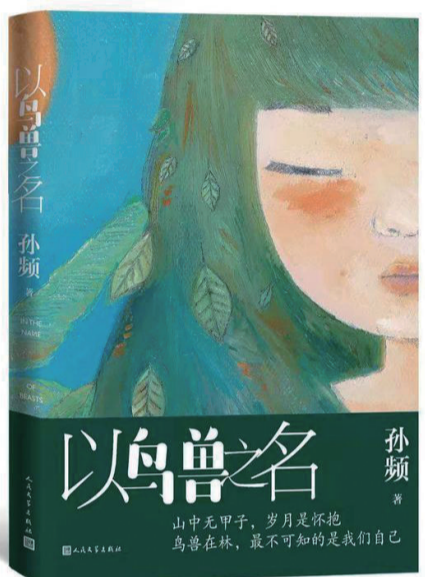
阳关山并不只是悬于文明世界之外静谧的桃花源,在孙频笔下,这里分明是花妖、山魈出没的所在,“树木、石头、山谷看上去都明艳异常”,有种“可怖的孤寂的蛮力”;而黄昏时分,夕阳映照下,“天空变成了鲜艳的红色”,山林中的一切又“在这血色里变得分外肃穆庄严”。“可怖”与“庄严”混生,具有哥特美学意味的舞台上,三篇小说中的主人公与沧海桑田的秘密劈面相逢。在最早一些为《天体之诗》写的创作谈里,孙频曾描述过这样一个“启悟时刻”:漂泊多年的她重返吕梁山脚下的故乡,路过一座工厂的废墟,回想起这里曾是儿时的乐园,常能捡到贝壳,因为此处远古时代乃是一片汪洋;在那一刻她突然被自己的发现所震撼:“这个工厂带着它曾经的使命和秘密将永远沉在时间深处,就像亿万年前海底会变成高原,与之相比,人世间的那点悲欢离合简直也是沧海一粟”。与此类似,阳关山也是一座时光层叠的废墟,隐身其中的废弃山庄乃至历史道标,则是具体而微的分身。在这时光之墟,蜉蝣般的个体被来自宇宙间的巨大力量击中,孙频将这力量形容为“巨兽温柔的鼻息”。她过往那些极言命运之暴虐、伤痛之惨烈的小说里,也曾出现过巨兽的身影,“温柔”却是个少见的词汇,这样充满反差的搭配恰恰暗示了废墟中埋藏的奇特种生肌。就像艺术史家巫鸿在解读名画《读碑图》时写到的,形态怪异的枯树与参差的奇石,给死亡般的沉寂肃穆所笼罩的画面里,“注入了一种搅人的活力”。或许可以说,孙频的山林书写由此呼应着西方浪漫主义艺术中的废墟美学,也意外接通了中国古典诗画的怀古之思。

“搅人的活力”尤体现于小说里那些具有博物学色彩的片段,主人公一路行去,辨识草木之状、倾听鸟兽之语、探勘器物之迹,也停留于有人间烟火的所在,与山民交谈、饮酒,俨然已经沉迷于漫游本身,忘却了来意。《骑白马者》中的“我”,本是要寻找兴建那座废弃山庄的神秘人田利生的踪迹(“他像我的一个梦境,我觉得我必须得找到他”),最终却抑光积蓄,接手重建山庄。《天物墟》中的“我”带着父亲的骨灰返乡,未尝不是怀着破解父亲当年隐秘的动机(“在这样一个早已荒无人烟的山村里,他又有什么生意可做?”),却中途淹溺于大半生与山林、古物为伴的老元身边,言谈举止渐渐变得与他神似。如果说阳关山里隐藏着若干秘密的话,他们最终放弃了追寻谜底与真相,反而被秘密所俘获,成为“天地洪荒的证人”。

相比于神龙见首不见尾的田利生与一只脚已踏出尘世的老人,《以鸟兽之名》里的游小龙显得不够彻底,身上保留了以往孙频笔下人物常有的分裂感,故而才需要那些充满表演性的举动,以对抗将自己拽向深渊的力量(十足底村与弟弟游小虎都是其化身)。经年煎熬之后,他终于发现,既然那“不堪”的山民身份就像影子无法摆脱,反而不如将书写阳关山上草木鸟兽的一切,当做值得托付性命、可以安放灵魂的事业。若将这样曲折的内心历程形容为“和解”,显然过于简略,它更像心理学家梅兰妮·克莱因所说的从“偏执——分裂心位”向“抑郁心位”的转换。按克莱因的说法,婴儿心理以“抑郁心位”的方式运作,意味着以整体性而非分裂的方式感知外部世界,理解到自己所爱、所依赖与所恨、所伤害的本是同一个人,由此而产生的负疚感和修复冲动,将同时烙印于成年后的人格之中。在此意义上,游小龙的笔记本与老人的文物,以及梦境一般的听泉山庄,都是朝向自我修复的路径。如果说,孙频早期作品里的人物在封闭性的困局中无路可逃,只能被动地逃避救赎的降临,那么《以鸟兽之名》这组小说则提示了另一种可能性:在废墟上重建庇护身心之所,主动激活修复潜能。从中我们也可以看到一位在卑贱与高贵、黑暗与光明两极之间构筑自己小说宇宙的写作者,经由跨越新世纪两个10年的探寻后,自身写作“心位”的调整。同样不可忽视的是,孙频的山林之行,除了替笔下角色找到了新舞台之外,也让时间与空间都化身为此出戏剧的角色,若仔细聆听,它们的对白中还有来自时代的磅礴变局。

时光之墟与修复之旅

□ 徐 亮



■ 第一感受

远航吧, 文旅号

□ 周 明

翻阅晋军的《文旅号远航》,跟随他的脚步畅游南北,游览名山大川,感受自然,品读城市,也跟着作者得到一次次心灵的洗礼。我和晋军因文学结缘,相识几十载。对于晋军,无论是他的文字还是他本人,我都算得上是了解的。晋军年轻时入伍成为一名光荣的军人,在部队当过报道员,1980年调入《解放军画报》担任编辑工作。上世纪80年代末,由解放军总政治部转业到中国文化报社,后来还去了澳大利亚留学。晋军擅长写游记,这是他的强项。他用自己的奔波的双脚,一次又一次走进文学艺术的辽阔国度,用一支饱蘸激情的笔,记述下国内外所见所闻,风土人情。令读者耳目一新,大开眼界。

晋军的《文旅号远航》,将地域中产生的独特文化与心灵的感悟融合在一起,或描摹山川壮丽,或表达人生感悟,或抒发爱国情怀,文字中流淌着对美好生活的咏赞和对亲人对社会的感恩,字里行间透露着一种秉持真性情的价值观,一种趋于平和从容的生活态度。当下,快节奏的生活,纷繁复杂的社会现象,较大的工作压力,人心难免浮躁不安,夜深人静的时候,这本书无疑会让你的心灵获得一种内在的平静和充实。不得不说,晋军是一个非常注重积累生活的人,跑了许多地方,接触了那么多人,经历了那么多事,既丰富了人生阅历又获取了文学艺术的源泉。散文集《文旅号远航》正是他心路历程的收获。文集中篇幅短小,文字简洁,时间上穿千年,下至当代。挺拔秀丽的中国道教四大名山之一茅山,心灵的故乡“桃花源”,温馨浪漫的鼓浪屿,以及神秘的勒布沟……笔墨如行云流水,自然风光与人文历史紧密地结合在一起,让读者在领略锦绣风光的同时也饱食了一顿文化大餐。不由得让我联想到了余秋雨的《文化苦旅》,如果说余秋雨是以理性精神和诗化激情抒写“文化苦旅”,使之变得宽广厚重。那么,晋军则是以和谐的色彩与自然的节奏来描绘《文旅号远航》,也能打破传统意义上的散文格局,这一点足以让人感到欣慰和惊喜。

旅游文学是中国从古到今文学园地一大宝藏,林林总总,佳作如林。回想我自己少年时代读过的《桃花源记》《醉翁亭记》和《岳阳楼记》,我对古典文学的一点启蒙知识和最初的兴趣,正是从背诵游记名篇开始的。旅游文学今天进入一个好时期,人们生活水平提高,自然就产生开拓眼界,增加乐趣的要求,促进了旅游事业的发展。同家人或朋友一起,成群结队畅游长城内外,大江南北,北到黄河,南到海南,更走出国门,不仅去西欧北美的通都大邑和名胜古迹,更到南太平洋、印度洋的岛国,处处都有中国人的游踪。每一处旅游胜地,也都为游人提供大量文字和图片资料。引经据典,搜集古人诗词,名家文字都为名胜增光生色。旅游文学的发展,成为当代散文一个具有中国特色的景观。

“文旅号”即文化和旅游融合的全新融媒体产物,是一个搭建文化和旅游内容资源的新平台。可喜可贺,晋军又走到了时代的前沿,《文旅号远航》不但表达了他对美好事物的向往和期盼,也体现了作为资深媒体人积极推广文旅事业的职业操守与情怀。

■ 短 评

人生忏悔的双重主题

——评李凤群长篇小说《大望》 □ 疏延祥

李凤群的《大望》从2020年的新冠肺炎疫情写起,通过被遗弃的四个老人的回忆和讲述,写了上个世纪70年代以来中国乡村的种种变化。小说写的农村老人被遗弃并非只是江心洲的特例,而是有一定的代表性。

《大望》中四个老人都是70岁左右,已经进入需要子女照顾的年龄,在农村,国家层面的养老金极少,一旦生病,那就是老人灾难的开始。我经常听农村的亲戚说老人生病,几个儿女为谁在医院照顾、医药费如何均摊的问题引起纠纷。《大望》中的老赵辛苦把儿子赵光军养大,考上大学,在上海做医生。不仅如此,老伴兰凯去世后,老赵还帮儿子和儿媳料理家务。光军的上海老婆只知保养自己,一大摊家务都撂给老赵。可是等到孙子上初中,不需要老赵照顾时,他却被遗弃了,只能回到不能住人的江心洲老房子,如果不是同村孙老善的房子还有水电,能勉强住下,他和钱老师就要流离失所了。钱老师的三个儿子没有赵老师的儿子有出息,他若住到哪个儿子家,也是手脚不闲,包下了许多家务。可是突然有一天,他的三个儿子都不理他,或者干脆说不认识他了。

《大望》中,老李和其他三个老人命运很大程度上是一样的,她还有一个女儿就在国内,但是她们从不来往。这个事情涉及《大望》的另一个主题“忏悔”。老李是一个贤惠的女人,但是她和婆婆一样,想生个儿子,给丈夫小陶也即陶家留个后。老李的大女儿大香一次又一次地目睹母亲打胎,在她看来,这是对她又一个一个妹妹的残杀,她受不了这种残酷,从小和父母、奶奶,尤其是母亲老李感情疏远,初中毕业就离开家庭,与家庭断绝关系。老李在与亲人、社会绝缘的时候,本可以和她联系,但她开不了这个口,在四个老人被遗弃在近乎荒岛的江心洲时,老李的罪感是明显的,忏悔也是真诚的。

《大望》采取的是农村和城市两条线索的“双线结构”,这种叙事方式对于李凤群来说,不是第一次。在《大野》中,李凤群将笔触集中于两个城镇出身、出生于“改革开放”起始时代的年轻女性今宝和在桃,细致入微地描写了她们辗转并行的生活际遇,作家一会儿写今宝,一会儿写在桃,把双线叙事贯彻始终。

其实,在中国古代戏曲和小说中,双线叙事很多。比如传奇戏曲《桃花扇》就是双线结构,即侯方域一线,李香君一线,通过他们的爱情悲剧

反映当时的社会和政治面貌。杜一驰在《论明清传奇双线结构的形成与溯源》文中把这种双线叙事上溯到《左传》的《郑伯克段于鄢》,说这篇文章记载了两个政治集团之间的角逐较量,即郑庄公君臣与武姜、共叔段各领一线。同样,古典小说《蒋兴哥重会珍珠衫》中也是双线结构,即蒋兴哥是一条线,王三巧是一条线。

这种双线叙事在李凤群这代“70后”的女作家家中也不是个例,比如周瑄璞的《多湾》也是双线,一条是城市,一条是农村。但是《多湾》的城市和农村是作为两个单元分别叙述,比较合乎中国传统小说的结构模式。叙事具有完整的特性,而李凤群《大野》《大望》的双线叙事是混杂的,时而农村,时而城市,有很大的灵活性,而且李凤群把双线结构和意识流联系在一起,比如通过钱老师、老赵、孙老善、老李四个人的回忆,把他们以前的历史甚至琐碎的生活片段和盘托出,这就和中国传统的戏曲和小说的双线叙事结构,即以行动和对话以及作家的描述再现两条线索的发展完全不同,呈现出中西小说结合的多彩纷呈的艺术态势。

《大望》吸收了西方小说和戏曲的荒诞艺术手法。“荒诞”一词最初来自拉丁语Surdus,后引申为人与人之间的不能沟通或人与环境之间的根本失调。在西方文学的脉络里,“荒诞”是一种古已有之的文学手段。

不过,在形成立于第二次世界大战劫难后的西方荒诞派文学运动中,“荒诞”有着其特定内涵。按照存在主义的观点,“荒诞”是上帝“死”后现代人的基本处境。在萨特那里,表现为人的生存无意义,人生的毫无希望;在加缪那里,表现在西西福斯式的悲剧;在卡夫卡那里,表现为异化、孤独、徒劳和负罪……纵观李凤群的《大望》,我觉得,李凤群并不是在世界观和人生观上认同西方荒诞派,比如荒诞派认为人生是无意义的,异化、负罪等等是必然的。李凤群在《大望》中吸收的是荒诞的艺术手法,是拉丁语Surdus的延伸,她着重写人与人之间以及人与环境之间的不能沟通和失调。而且,这种不能沟通和失调也不是绝对存在的危机。比如《大望》结局时,老李和女儿叶子就联系上了,既然老李的问题能得到解决,其他三个老人即使不知去向,也是能够找到的。但在《大望》中,人与人之间不能沟通,李凤群写得真是惟妙惟肖。