

当代作家的“边疆”想象

——兼论《伏藏》的叙事

□张 柠

——

随着科技的发展,随着人类移动的速度越来越快,边疆开发的速度也在急剧加速。我们同时发现,地理上的边疆离我们越来越远,面目越来越清晰;想象中的却离我们越来越远,面目越来越模糊。在科技发展规划和新闻媒介的“叙事”之中,鬼魅神奇的边疆世界正在消失,一切都在数据中变得清晰透明。但这并不是事物发展的终点,近年来,重新“叙述”边疆世界的欲望被再度激活,它点缀了现代物质生活叙述的单一格调,同时也诱发了一种让人从现代文明中心抽身而去的冲动。

边疆的意义,或者说对边疆的“叙事”,远远不是狭义的地理学可以概括的。假如以中心城市为“测绘原点”,用不同的价值标准或者不同的数据为尺度,我们可以绘制出各种不同类型的“地形等高线图”。这些图形大致可以分为两类,一类是以科学技术、市场经济、资源配置等数据为依据,绘制出来的是一幅“山丘型”的等高线图;越是中心城市数据越大,越是边疆地区数据越小。我将这种图形所代表的叙事模式称为“技术型叙事”。另一类是以总体的美学和道德标准为尺度,或者说以离雪山、大海、荒漠乃至天堂的距离为尺度,画出来的是一幅相反的“盆地型”的等高线图;越是中心城市数据越小,越是边疆地区数据越大。我将这种图形所代表的叙事模式称为“想象型叙事”。

无论是“技术型叙事”还是“想象型叙事”,它们都视自己为“救赎者”:前者要把人们从神圣的贫困引向世俗的幸福,也就是将“山丘型”叙事模型的凸起部分削平;后者要把人们从平庸的世俗中引向超越的境界,也就是将“盆地型”叙事模型的凹陷部分填平。两种叙事的矛盾和冲突是显而易见的,因为它们叙事的逻辑起点,可以说是南辕北辙的。但是,从两种几何学图形的对峙和动态演变之中,我们也可以发现一种总体的“文化拓补学”思维。它们要相互纠正,彼此制约,最终希冀形成一个理想的平面;同等发达和幸福,同等美丽和高尚。这是一个全球范围内的当代叙事的神话。

加拿大文学理论家弗莱指出:“与哀歌模式相对应的传奇喜剧模式最好叫做田园诗,其主要载体便是牧歌。由于喜剧关注于社会,所以田园诗并不等于赋予哀歌以人生态度,相反,它却保留着逃避尘世的主题,甚至把乡村和边疆的简朴生活理想化(现代通俗文学的田园诗便是西部故事)。我们在哀歌中见到了那种与自然界的动植物的密切关系,到了田园牧歌中重视为羊群和可爱的牧场(或牛群和农场)……这一事实也使我们重又轻易地将它与神话联系起来。”

弗莱认为,将边疆“田园诗化”的叙事,是一种“喜剧模式”。与此相应的是一种苦难的悲剧叙

事的“哀歌模式”,其中包含着一种“逃避尘世”的冲动。因此,任何一种文学叙事中的“边疆想象”,无论它是采用现实主义叙事还是新的神话叙事,都有意无意地包含着一种地缘政治学批判的思维。同心圆式的“中心—边缘”结构,不仅仅是我们疆界的内部结构,也是疆界之外的世界结构。它是近现代以来国际格局中,二元对抗的“楚河汉界”模式被消解的结果,也是当今各种价值观念和文明尺度争夺“叙事起点”或“测绘原点”的结果。究竟如何绘制一幅“地形等高线图”?以什么样的标准作为产生数据的尺度?其中包含着重大的价值冲突,也包含着想象方式和叙事文体的冲突。

二

当代汉语文学作品中的“边疆想象”,大致经历了三个阶段,我将对这三个阶段进行粗略的命名和简单的勾勒:第一个阶段是“前27年”所谓的“审美化叙事”阶段(今天依然还能不时地感受到它的存在)。这种想象方式,过滤了边疆文化中的神秘因素,通过世俗化的美学叙述,使边疆直接进入到了我们的日常生活。它们的叙事原点或者逻辑起点,无疑发生在文化中心,并带有集体化的叙事风格。首先,它复制原有的文化总体性和叙事逻辑,重新设定新的文化总体性和叙事逻辑。在这前提下,对边疆的花草树木、山水荒漠进行“二度叙事”,目的在于建构一种美学和行政管理学合二为一的新型词语系统和想象方式。

大雁落脚的地方草美花香,澜沧江边的芦笙恋歌,蝴蝶泉边梳妆的美女,吊脚楼里的好姑娘,乌苏里江上的渔船和渔歌,天山脚下姑娘的曼妙舞姿,草原上洁白的羊群,蒙古包里的马头琴和悠扬的歌声,雪山下的哈达与青稞,西南边疆的绣片和蜡染……通过修辞想象,美的自然、美的姑娘、美的爱情这种“天人合一”的神话,与建设边疆、无私奉献的现实律令浑然一体,既是命令,也是诱惑。这是一串神奇的词语,把人们吸引到遥远的边疆。作为边疆想象的修辞系统,它既融进了我们思维的词汇库,也有效地占据了我们的想象空间。

20世纪50年代至70年代,大批青年源源不断地奔赴祖国美丽的边疆,像“朝圣者”一样。这既是对边疆美学想象的“投奔”,也是一种现代道德神圣化的“剃度”和“受戒”。然而,对边疆审美想象的激情,被疲劳、饥饿、恐惧等各种伤害经验所取代;对边疆真实生活的拥抱和“爱恋”,被对亲人的相思经验所击垮。最终,到70年代中后期,在抛弃边疆投奔城市的“知青返城”浪潮中,“还俗”的冲动彻底取代了道德“剃度”和“受戒”。

第二个阶段是80年代至90年代的“反审美化叙事”阶段:在小说叙事探险性实验的名义之下,通过新的虚构和想象方式,重新恢复了边疆文化的鬼魅力量。这种文学叙事中的“边疆想

象”,不再迷恋上一个阶段那种赞美诗般的修辞,而是试图从现实主义的角度还原边疆原有的风貌。早期有王蒙笔下的“伊犁”,张贤亮笔下的“河西走廊”。到80年代初中期的“知青文学”,对荒原、沙漠、草地、山寨、雪域的真实呈现,击碎了边疆想象的美学梦幻,解构了那个虚构的审美符号体系。在“知青文学”研究中,这一重要的维度被忽略了。80年代中后期的“新潮小说”和“寻根小说”,呈现出了边疆文化特殊的鬼魅性、原始性和残酷性,比如扎西达娃和马原笔下的“西藏”,韩少功笔下的“湘西”,王小波笔下的“云南”等。

第三个阶段是90年代后期至新世纪以来的“文化想象叙事”阶段。经过近20年的世俗化运动的“洗礼”,金钱和庸常生活耗尽了想象的冲动和生命的激情,人们再度将目光投向边疆。这一阶段的边疆,既不是纯粹自然地理学意义上的“边疆”,也不是纯粹行政管理学意义上的祖国“边疆”。它是文化地理学意义上的“边疆”,也是对敞开在物质世界面前的现实文化形态质疑的心理依据。用“边疆”代替“家园”的愿望积蓄在心头。尽管没有行政意义上的号召和命令,但大批“背包族”和“暴走族”,自发地行走在通往边疆的“朝圣”之路上。它们与其说是在旅游,不如说是在响应一种新的遥远的召唤。边疆仿佛成了新的希望、洗礼和救赎的代名词。伴随着这种心理,出现了大量重新叙述边疆的著作:《狼图腾》(藏类《蒙古往事》(藏地密码》(走过西藏》(大地雅歌》(额尔古纳河右岸》(尘埃落定》(格萨尔王》(伏藏》等等。这些著作不仅仅是一种“边疆想象”的新形式,还隐约地包含着一种移动文化地形图测绘原点的企图,并对中心的汉族文化价值构成挑战。

这里必须要对张承志的创作做一些补充性的说明。张承志的《金牧场》《心灵史》《清洁的精神》(荒芜英雄路》等作品,尽管出现在80年代后期或90年代初期,与这里所说的“第三阶段”的时间并不吻合,但它是对“边疆”进行新的文化想象的范例,也是“边疆想象”中“朝圣叙事”的滥觞。张承志式的写作,为第三阶段“边疆想象”提供了精神资源、批判视野和叙事动力。与张承志的写作纯度相比,当下“边疆想象”的叙事中,或多或少地掺杂着一种“旅游思维”或者“寻遗思维”,从而导致其叙事原点飘忽不定、暧昧不明。

三

在上面所列举的作品中,我想对杨志军的长篇小说《伏藏》(人民文学出版社2010年7月出版)做一些分析。《伏藏》以侦探推理为结构形态,以爱情故事、藏传佛教历史和信仰事件为主要线索,以“寻找金羊毛”式的发掘“信仰秘密”的冒险为叙事动力,可以说是一部鸿篇巨制,篇幅约75万字。这是我近年来读过的最长的小说。之所以选中这部小说作为我的讨论对象,首先因为,它是一种既典型又新颖的、包含着我称之为“边疆

想象”的叙事作品,它的内涵十分复杂,对阐释者构成了巨大挑战;同时,它的叙事外形,包括流畅语言和叙事包袱,为读者能够顺利读下去提供了支持。

小说叙事的起点,是中央民族大学的藏学教授边巴的被刺。边巴教授掌握了解开仓央嘉措预言秘密的密码,也就是掌握了“伏藏”即被埋藏起来有待发掘之信仰的秘密,因而被阻止“掘藏”的人暗杀,由此引出了诸多势力的介入:要侦破谋杀案的警察,要继续边巴“掘藏”事业的学生,要阻止“掘藏”的另一派宗教势力。边巴的学生梅萨、智美、香波王子的“掘藏”经历是叙事的主线,阻止叙事线索向前发展的是各种骚扰和暗杀的图谋。

小说的主要人物“香波王子”(本名雅拉香波),既是中央藏学研究会藏的藏学专家,又是深谙仓央嘉措情歌的传唱者。刚好,“伏藏”每一个密码都暗示了“掘藏”的每一个环节以及特定的地点,并且每一个密码都与“仓央嘉措情歌”相关。不熟悉“仓央嘉措情歌”,“掘藏”几乎是不可能的。通过香波王子对“仓央嘉措情歌”的符号分析和解码,叙事才将我们从雍和宫引向了甘肃的拉卜楞寺、青海的塔尔寺,引向了拉萨的哲蚌寺、大昭寺和布达拉宫。在这个过程之中,现代理性分析和逻辑推理,仅仅是、也只能是一种辅助方法。最根本的解码能力,来自证悟和灵感,这是一种典型的东方思维,犹如解梦和占卜中对词语的符号分析,有时甚至就是“天启”。通过想象的中介,辅之以符号解码工作,《伏藏》勾勒出了一幅新的想象的边疆地理图。随着密码不断地被破解,“伏藏”和发掘信仰秘密的“掘藏”地点不断移动,叙事重心也不断地发生偏移,地理学上“边疆”不断地成为想象地形图的中心。

这里的叙事方式、与其说是一种技巧,不如说是一种特殊的信仰形式,“掘藏”于是成了一种信仰追寻的过程。每一阶段,都有一位“玛吉阿米”一样的姑娘牺牲。每一次解码都发现了暗示下一阶段新的“玛吉阿米”的化身出现。每一首“仓央嘉措情歌”都献给特定的“玛吉阿米”。在诸多叙事线索中,圣女一样的情人“玛吉阿米”及其幻形:姬姬布赤——仁增旺姆——伊卓拉姆——吉彩露丁——索朗班宗——措曼吉姆,所构成的线索,是最让人感到悲伤的线索,如同“仓央嘉措情歌”一样。

四

事实上,我们在阅读过程中早就得到了暗示,“伏藏”的秘密就是爱和对爱的信仰。在小说的结尾有这样的文字:“仓央嘉措不仅把爱伏藏在了遗言里,还伏藏在所有人的心里。伏藏之门,其实就是人心之门,普天之下,人人都是可以掘藏师。”其实正是在这一点上,世界上所有的宗教都不例外。但我们就是不愿意相信这个简单的道理,

■新作快评

石舒清《小米媳妇》,《作品》2010年第7期

眼泪不该只为羞耻和感伤而流

□李勇

小说写了一对年轻的穆斯林夫妇:男的叫小米,做电工,本分拘谨,讲究礼节;女的曾做保姆,活络生动,但表现出某种虚荣。两个人都来自“我”的乡下老家,在城市经人介绍结合。有如小米和媳妇陡然有别的性格,小说由“我”展现的作者之于他们的态度也截然相反:他欣赏而且喜欢小米,后者的诚实质朴、拘束好礼让“我”有一种“好像忽然回到了家乡似的”感觉;而小米媳妇却不让人喜欢,她讲时髦爱打扮,常因虚度说假话。

在意蕴主题日益暧昧复杂的当下,石舒清的小说通过对两个人物的刻画,表现出一种少见的爱恨分明态度。当然,对小米作者是爱的,但对小米媳妇,却不足以称恨,甚至说不上厌恶——至少那些非议都是由“我”妻子之口发出的,而“我”每每都表现出宽容——“这个女人,无论怎么说,她是一个无城府的容易乐观的人”。但宽容是有限的,或者说,宽容本身往往也意味着事物有不被接受的一面,展示宽容也便展示了仁慈,而宽容的被挑战、被打破,也就彰显了事物的顽劣。小米媳妇有一点花俏、有一点虚荣,一开始在“我”眼里都不十分打紧,即便在她作为穆斯林妇女时戴不戴帽子上这一点上,“我”也没有过多置喙,但当“我”看到她打着阳伞、说普通话,和白胡子的回族老人在大街上走着,“好像一个下到基层的大领导在听着田间老农给她介绍着什么”时,“我”便再也忍不住了。

其实,作者对小米媳妇的感情从一开始便是复杂的:既有对小人物的卑微、贫穷引起的同情,这是宽容的基础;又有因小人物的虚荣和不诚而引起的羞愤,这使同样作为一个穆斯林的“我”终于在忍无可忍的情况下“几乎要哭出声来”。哀其不幸、怒其不争,是现代知识分子面对底层常有和固有的矛盾情感,然而恰如小说所展现的,“我”内心哀与怒的纠结最终却是以怒的胜出而告终的。作为无信仰者,笔者无法体会作为一个穆斯林因不尊敬礼拜的另一个穆斯林而生的羞愤,但它显然对“我”的情感失控发生了作用,这也使小说在结尾处显现出一种强烈的道德谴责意味。

但这里似乎又并非全然是一种道德谴责。“我”的眼泪一方面固然是因羞愤而流,但另一方面更是一种文明伤逝的感怀,即穆斯林所崇

尚的“清真”精神的丢失并不单为小米媳妇所有,这是城市的罪责、时代的病症。小说题为《小米媳妇》,但对小米亦不吝笔墨,由此刻画出正反对照的两个人物形象,形成了传统/现代、常/变的反差与映衬,而在此反差和映衬中所传达出的,是沧海桑田和人心不古的无尽感伤与哀叹。

然而,不管道德谴责还是文化感伤,在此都缺少真正的打动力。在当代现实面前,在最不堪的底层现实面前,黑白分明的道德谴责和缠绵悠远的文化仿感都着实显得有些轻重未分、虚空缥缈了。当然,这不是否定道德叙事和文化叙事本身所具有的意味和力量,也不是否认新时期文学发展过程中它们所曾有过的力量与辉煌。而是说,在上世纪90年代以来新的中国现实语境面前,它们确已失去了它们曾经的批判力。

作家有其选择发言角度的自由,但道德批判和文化感伤相对于可批判的现实来说,显然是有些陈旧乏力,甚至文不对题了。以石舒清的小说来看,小米媳妇始终让人无法释怀的一点是她遭受谴责、引人喟叹的虚荣背后所隐现的沉重的生存现实:小说写她爱换衣服,但换来换去只有那几件;还写她好面子、说大话,说教主主了一定要请他到家里做客,但事到临头却忌憍故推脱……这些都显出她的虚荣,但虚荣背后却更显现了生活的无奈与辛酸。只是,作者并没有对此深入地挖掘,虽然他保持了一定的宽容和理解——这表现为刻画小米媳妇时只摆事实不讲道理的谨慎态度,但这份宽容和理解却不足以让我们忽略掉虚荣,而“我”最终的情感失控也显示出,在作者的情感世界里,虚荣所引发的羞耻(或愚昧所引发的愤愤)而非卑微所引发的不忍(或贫穷所引发的悲哀)最终占据了上风。

应该更明确、更深入地提出和思考这个问题:究竟什么才是最应该被批判的?个体,还是社会?人性,还是体制?愚昧,还是贫穷?这自然也是当代启蒙无法绕开的话题。小米媳妇的虚荣——尤其是小说结尾“补缀”的那个场景——不可谓不扎眼,但有一种执拗的力量总让我们绕开虚荣,去探视它背后的一切——她需靠维持这份虚荣的无奈以及代价……

而这一“执拗的力量”是什么?慈悲与良心?这个作者也有,所以他最初也施以宽容,但重读小说就会发现,在同情与宽容的给予上,作者始终是犹疑的、吝惜的:他没有跨入过小米媳妇家半步,对她的身世(尤其和“大领导”的关系)也有一种若有似无的猜疑,这也为最后的道德批判和文化仿感预留了空间。所以,小说最后写“我”当街流泪,而这眼泪可能是让我们颇觉遗憾的,因为它是为羞愤、为伤感,而非为忍而流。

■评 论

把坚守镌刻在诗歌山峰上

——品读雷火诗集《一个行吟者的自白》

□申 林

“一口黑锅倒扣着大地/撬不开一丝的缝/漫天的黑,如潮水”。在雷火的诗集《一个行吟者的自白》里,我多次读到关于黑色的吟唱和启悟。“捉一盏星星,在夜下行走/谁来问过它,被黑暗吞没的世界/谁来撕开这沉重的夜幕……”黑色、风雨、雪霜甚至血泪,是诗人在他的诗里绘制的生命图景的主要画面。诗人总是试图从不同的角度和价值层面诉说、抚摸、撕扯着无以言说的忧伤。

通读雷火的诗歌,我不认为,那种忧伤是一种喃喃自语的独吟。他的诗,充满着乡土意识和底层意识,文明意识和现代意识,忧伤给了诗人忧郁的眼神,他的忧伤更多的是汨汨流淌在血管里的伤痛和警醒。或是发于不可抑制的痛楚,或源于疗疾的渴望,或是批判、对抗和挑战;以及改变光明和黑暗失调的现实的一份责任和信心,是发自自由、幸福和光明的向往,以及对未来理想的追求和实践。一如雷火诗中所说,“你用一生守一份孤独/我用一生做

一个梦”。而读他的《伴读的红烛》(阳光下贪嘴的淘气包》(我给你敬礼》等诗作,可以深刻体味到诗人扎根生活、对泥土、对人民深沉的爱和坚强的呐喊,以及他积极向上的人格追求。他用自己的方式,守望着一片片爱的精神家园,镌刻了一幅幅爱的画卷。

雷火的诗,总是真诚地探寻着内心的纯洁和纯净,在忧思中用形象营造真美善和爱的灵魂圣地。诗是心的声音,真正的诗是从生活的最底层出发,它熟知猪粪、砖瓦、麦子的味道,触摸到江湖之远卑微的人的脉搏和哀痛,听得见阳光下背影低于土地的草木的叹息声。在喧嚣和功利时代,诗歌的力量,还在于唤起大众最普遍而强烈的情感——那些带着汗水和盐分甚至血和泪的诗句,才能够真正唤醒人们内心的良知、责任和清醒,诗人因此而自觉地肩负起一种担当和一份责任。当5·12汶川大地震发生后,诗人的心与灾区人民的心紧紧地贴在一起,写下了《谁说

嫣然的《残龙笔记》敏锐地触及到了关系百年大计的重要问题,毫不留情地撕开了“成长”的社会假象。如白桦所说,它以一个16岁中学生的愤懑、反抗和艰难成长,真实描述了从家庭到学校的“望子成龙”给学生造成的不堪忍受的重负。父母和老师在那“神童”、“龙”等冠冕堂皇的名义下,实际上把孩子当成了满足他们虚荣心的工具,一个活生生的“人”就在这种强制性的“捏造”中被忽视、被遗忘了;于是小说中的少年便由“蛰蛹”到“封闭”,拼命地反抗,以反其道而行之的方式,执意要成为一条“虫”。这一无奈的命运选择,既是一种个人的权利,也是一种决绝的背叛,从而道出了成长的“原罪”。

当前,有些父母们放弃了“仁慈”的口碑,“冷酷”地让孩子们直面他们的处境,过早地担当了生活的屈辱和风险,像重新规划自己一样规划着孩子的人生。对孩子而言,“拔苗助长”已与己无关,而是父母对自身虚度年华的惩罚与补偿;由于社会的商业化,教师的传道、授业、解惑已渗透了太多的利益成分,它往往与职称、待遇、荣誉和其他因素紧密地捆绑在一起,因之,学生成了砧码,成了当今教育制度的“产品”,老师按照程序进行批量生产,而他们也得不偿失付出时间、健康、快乐和年华的代价。《残龙笔记》触目惊心地揭示了这种成长的惨淡和不堪重负。

压力的过度担当最终会导致人的精神崩溃。残龙洞穿了梦想、勇气、雄心的神话及其荒诞的现实逻辑;听话、可怕的刻板记忆以及遵守规则和训诫,由此他确定了自己的价值:我是一条虫,不是一条龙。作为一个知识分子,作为一

就像我们不愿意相信魔术背后那个简单的谜底一样。直到历尽艰难险阻,并导致许多无辜者的牺牲之后,得到一张无字之书,我们才目瞪口呆,才有一点“珍贵”的感觉。可见,信仰这种看似简单的事情并非自明的,需要不断地、艰难地发掘——掘藏。而假装不食人间烟火的伪善形式大行其道,为读者能够顺利读下去提供了支持。人们并没有自我救赎的企图,而是在别处另建一个克隆世界,一个山寨版的信仰。而真正的信仰的核心,也就是“爱”的真义,至今仍“伏藏”那儿,在起源之处。这就是“掘藏”的意义。它的地点不是在“边疆”之外的中心地带,而是在“边疆”和对边疆的想象之中。

仓央嘉措留下来的“情歌”,是“掘藏”的惟一线索和路径。如果没有它,我们将会迷失在仇恨与毁灭的迷宫和历史窠臼之中。我们来读几首仓央嘉措情歌吧。其一:“从东边的山尖上,白亮的月儿出来了。”“未生娘”的脸儿,在心中已渐渐地显现。”(参见黄颢、吴碧云编:《仓央嘉措及其情歌研究(资料汇编)》,于道泉译,西藏人民出版社1982年出版)原注:“未生娘,系直译藏文之‘ma-skyes-a-ma’,系‘少女’之意。”“未生娘”有慈母、处女、情人多重含义,译法也各不相同,如“娇娘”“佳人”“未嫁少女”,也有人直接音译为“玛吉阿米”。综合于道泉、刘希武、王沂暖、庄晶等人的译文及注释,笔者将上面那首诗歌译为:“在那东山顶上,升起白亮的月光,思如慈母的心扉,让人生出一种要沿香波掘藏之路而去的冲动。至此,我们还会认为“边疆想象”是中心的赐予吗?你们还会认为“边疆”仅仅是自然地理学上的一个角落吗?我们还会僵死地认为“边疆”需要我们去拯救吗?我们还会认为,文化或者信仰在所谓的“中心”吗?你不觉得,那个地理学意义上的遥远的“边疆”,那代表“进步”的科学技术意义上的遥远“边疆”,已经成了真正的信仰的中心、拯救的中心、爱的中心了吗?《伏藏》的叙事,改写了“边疆想象”的地形图。

小说《伏藏》,为我们解读文本的“边疆神话”及其想象方式,提供了典型文本。它的意义不仅仅在于它的叙事结构的完整性这一技术问题,也在于它对叙事想象的角度出发,对当代信仰和价值问题的深入探究,对隐藏在“边地”的精神资源的深入发掘。它所建构的新的“边疆神话”,使得原有的单一“神话”体系捉襟见肘,也使得“边疆神话”体系呈现出多样化的趋势。可见,当代文化从“一种崇拜”向“多种崇拜”的回归,不仅仅是一个“价值哲学”问题,同样是一个建立在想象性文化基础上的“叙事学”问题。需要说明的是,这篇小文远远不能穷尽《伏藏》的复杂内涵,我们期待更加精细的解读和阐释。

您没有家》《灵魂的叩问》《安魂曲》……而在现实生活中,诗人也从没有忘记自己的良知和责任,“恨不能用自己的骨头作斧/劈开一扇阳光的门……”

有了真情和境界,就有了诗歌生命的质感和可供仰望的高度。然而,仅有这些,还处于平静而平淡的状态,还不是好诗歌,好的诗歌还要有诗意。雷火诗集中的诗意随处可见:“未来的路上/会有吹不尽的泡泡/让你喘不过气/直不起腰/乡村池塘的蝌蚪/变成不青蛙,该有多好”,“海水永远是年青的/为了新的/年轻的黎明/又在忙乎怀乎”。诗人总是喜欢选用简洁明了的意向,发掘出意向中别样的光彩,为诗歌拓展新的空间和高度。这也是雷火诗歌朴素真挚的魅力所在。

好诗当如花,在欣赏和感悟中,会让人养心养性养身。在这个方面,雷火的理智和清醒显得过于沉重。他飞翔的翅膀,有时会被思想和理智所压垮,而主观的评判和思想的沉淀,往往是阻挡诗歌情感接受的一块巨石。所以,期待他心灵的诗花,能空灵地开在石缝里,那将是带着金色感叹号的绽放!相信这并不会影响诗人追求的理想和归宿。雷火的吟唱,更深层次是在追求一份精神故乡,从而使他漂泊的灵魂,找到有力的支撑和方向。

成长的批判与救赎

——读嫣然的《残龙笔记》

□任美衡

个女性,作为一个有着类似经历的母亲,嫣然深味了孩子“出世”的绝望和自虐的痛苦,她尝试着以最高的母性哲学来化解其中的症结并探索着可能的救赎之途。

儿童教育家孟迁认为,自由是孩子的天性,孩子从出生那天起,就是一个独立的个体,有自己独立的意愿和个性,具有自我反省和教育的能力,无论是父母、老师还是亲友,都没有特权去支配和限制他的行为,应该给孩子自由。嫣然基本认同了这个观点并对此进行了辩证的演绎。在虚拟的梦幻岛,残龙没有了龙与虫的纠缠,充分地发挥了他的才华、智慧、自信、理性和其他能力,也充分地袒露了少年成长的喜怒哀乐,有朦胧的情感冲动,有严肃的责任思考,有热烈的理想诉求,这何尝不是在昭示:让孩子顺其自然地成长才是真正地尊重生命的规律,才能够发挥关爱的最大效益!为此,嫣然对当今弊病丛生的教育进行了深刻的反思,以母亲、作家和学者的多重身份提出了自己的应对之策:其一,对孩子而言,成长才是根本,成才不过是其中的关键环节而已,应该把这种过去被颠倒的关系重新颠倒过来。其二,孩子不是父母的私有财产,作为存在的个人,应该有充分的成长权力,无论是父母、社会还是其他力量,都应该充分地“给予”和保障,而不是以爱的名义残酷地剥夺。第三,应该让理解成为通往孩子心灵的桥梁,父母和老师最好以“参与者”的身份,和孩子共同面对各