



图画、感觉与词语中的文学世界

□岳 震

奥尔罕·帕慕克在《天真的和感伤的小说家》里将作家分为“图画作家”和“词语作家”，并分别以托尔斯泰与陀思妥耶夫斯基为例说明。他说，“阅读陀思妥耶夫斯基的小说，我们获得了一种有关生活、人，并且首先是我们自己的真知灼见。……如果说托尔斯泰的世界充满了富有暗示性、巧妙安排的物品，陀思妥耶夫斯基的房舍看起来几乎是空空荡荡的。”由此，他得出结论，“当我们在阅读有些作家的时候，我们更加专注于词语，专注于对话的进程以及作家正在探索的种种悖论或思想；而另外一些作家给我们留下的印象是在我们的意识里纳入不可磨灭的意象、想象、景观和物品。”帕慕克洞穿了小说现实的某个真理——一个我们隐约感觉到却未能言明的真理，尽管并不全面。要我说，还得加上“感觉想象”，这根植于古老中国并不断被发扬光大的写作路数，同图画、词语一起构成了观察当下长篇小说创作的路标。

图画想象

显然，帕慕克本人是更为欣赏“图画作家”的。在他心目中，作家通过创造一个又一个场景，并于其中注入丰富的、无法穷尽的意味，从而构成总体景观。这更近似于“现实主义”的笔法，强调“具体”，致力“再现”，表现“真实”。

这一年，在“图画写作”中颇为引人瞩目的是李佩甫的《生命册》。一般而言，作家们因为长期远离乡土，侨居城市，当积累的乡土生活经验穷尽之后，往往陷入无米之炊的尴尬处境。李佩甫仿佛轻松逾越了这一障碍，从《羊的门》《城的灯》再到《生命册》，李佩甫关于乡土的叙事非但没有枯竭，反而如汩汩清泉，流淌着诗一般的智慧与活力。这部小说最大的特点在于塑造人：无论是梁五方、虫嫂、吴春才等“各具秉性、遭逢酷烈的草野‘畸人’”，还是“老姑父”、杜秋月、蔡苇香等“山寨畸人”，亦或是“骆驼”骆国栋与“丢儿”吴志鹏等“都市畸人”（曾镇南语），作者着力描绘的是隐藏在他们身上的那个“背着土地行走的人”。他们是在平原上长大的孩子，生命的根因此与土地有着扯不断的关联。当历史的转轮将整个世界豁然打开之时，城市如一星灯光，吸引他们去追寻。那沉沉的土地位始终在他们的肩头，令他们极力想挣脱，却摆脱不了，在回望中平添了几分对家乡的怀念。坦白说，在历史转型期，这样的人并不少，他们也屡屡出现在作家们的笔下，成为当代文学画廊里的“典型人物”。《生命册》的出色之处在于选择了“丢儿”吴志鹏作为叙事者，一方面，他在经历，在与生活的殊死搏斗中展现出城市的蓬勃欲望与乡村的深厚匮乏；另一方面，作为知识者，他在观察、在思考，透过骆驼和无梁村人的命运，将苍茫的生活与无尽的思考托付给我们。

此外，小说的结构也是作者用心所在。这样的写法，我们在阿来的《空山》里似曾相识，只不过，《空山》是花瓣式的汇聚，而《生命册》因为有了“我”和骆驼的经历为主线，显得更为集中。然而，李佩甫和阿来都需要面对的问题是，如何让花瓣与花瓣之间互相呼应，构成一个有机的不可分割的整体。

同样是写乡土，李佩甫着眼的是当下，冉正万感兴趣的是历史，所以，《生命册》关乎村庄，而《银鱼来》则事涉宗族。《银鱼来》的出发点也是一个——一个面无表情的耄耋老人的形象。作家冉正万正是从这个老人身上发现了小说的灵光，他想探究在这个百岁老人身上究竟发生了什么，他更想追问的是，历史是如何在人身上隐秘地显现自身。《银鱼来》有着《白鹿原》的影子，同为一个家族的两代子孙，孙国帮、范若昌的恩怨情仇也有了向白、鹿致敬的意味。当然，冉正万并无陈忠实要写一个民族秘史的野心，《银鱼来》也没有《白鹿原》纵横捭阖的笔力，所以，《银鱼来》将墨笔集中在孙国帮身上，透过他，漫漫的历史在生命的年轮上留下了深深的印迹。如果说，在“十七年”文学中，阶级因素是人与人之间矛盾的内因，那么，到了这里，冉正万有意颠覆了这种“成见”。孙国帮和范若昌显然并不是因为贫富而起争执，相反，表面上他们相敬如宾，只是在对待历史的态度上有了分别。当孙国帮去省城卖银鱼从而将封闭的四巴卯拉入历史进程之后，对待外面的世界，无论是主动还是被动，孙国帮都是跃跃欲试的态度，这个骨子里相信劳动与收获的老实人，希望凭一己之力参与到历史这条汹

涌澎湃的河流中去。相比之下，范若昌则是保守的，对于变化，他是惶惑的，他能做的，只是挖一条地道，只有在地道里，他才觉得安全。这两种文化心理孰优孰劣，似乎没人说得清，只是作者淡淡地说，很多年以后，范若昌已经化成灰土了，当年的法度却在孙国帮这里复活了，“他觉得自己和范若昌正在合二为一”。或许，这就是历史抵达的地方吧。同时，银鱼被赋予了太多的象征意味而使小说也寓言化了，这在某种程度上泄露了作者与陈忠实殊途同归的文学追求。

叶广芩依然逡巡在家族历史的长河里。《状元媒》延续了《采桑子》对满清大宅门的回望，增加了日常烟火的平民气和浓浓的人生喟叹。《采桑子》的书名以及章节名皆源自纳兰性德的《采桑子·谁翻乐府凄凉曲》一词的词牌和词句，《状元媒》则以传统京剧曲目命名；《采桑子》以“我的视角，讲述金家14个兄妹的故事，《状元媒》虽视野更开阔，也不脱“我的亲戚朋友”的故事，老北京是永远的情结；《采桑子》各章均可独立成篇，《状元媒》也不例外，《豆汁记》《状元媒》《三岔口》等篇目作为中篇小说甫一发表就赢得了文学界的瞩目。当然也有不同，《状元媒》的写法更重抚今追昔，作者自如地在时间长河里穿梭，似乎在比照中那属于过去失落了一切更加值得我们珍惜。然而，我的疑问是，中篇小说的连缀就可以构成一部长篇小说吗？长篇小说文体的特质在哪里？这或许是《状元媒》无法回避的问题。

我对“图画想象”的理解更偏重“故事性”，帕慕克说过，“成千上万个构成故事的无法分割的细节来自普通人的生活，并且通常是图画性的”。图画构成故事，故事之光照亮小说的中心。由此，我们格外欣赏会讲故事的作家，即使那些故事并没有所谓的“深刻的意义”，但至少它们为我们带来了阅读的愉悦。林那北的《剑问》与蒋子丹的《因界无边》就是其中两例。《剑问》围绕一把价值连城的青铜宝剑，状元巷29号的各色人等轮番登场，展开了一场刀光剑影的斗争。其中，剑究竟在哪儿始终是牵引读者阅读兴趣的引子，每个人的传奇经历则增添了故事的趣味性。《因界无边》是蒋子丹化名“老猫如是说”在天涯里张贴的长篇小说，是传统作家试水网络文学的一种尝试。在线写作势必对可读性提出了较之于纯文学更高的要求。小说将各色人等集中在狭小的空间——看守所内——展开了各种较量。这似乎有几分著名美剧《越狱》的味道，不过，为了接地气，作者刻意将现实生活中真实的案件都投射到小说中来。为了适应网络读者的需要，作者刻意改变了叙述语调和小说结构，并使小说情节高度戏剧化。此外，小说旨在张扬人性善，不过却由于聚光过于明显而使读者失去了独立探索发现的空间。

词语想象

贺拉斯说，“诗歌就像图画”，在这个读图时代，小说越来越具有影视剧的潜质，或者从落笔之初就是为了改编成影视剧而写，但仍然有一批作家，因为自身禀赋使然也好，因为创新的冲动驱使也罢，踏上了“词语想象”的小径，并为我们带来了很不一样的阅读感受。马原的《牛鬼蛇神》就是一例。

《牛鬼蛇神》在形式上给人带来冲击，小说从卷0开始，到每卷又是从第三章、第二章到第一章，作者并没有任何倒叙的意图，只是借这样的“怪异”结构来彰显他的“归零”的哲学思想。小说本身反而平易得多，简单地说，就是大元和李德胜的人生经历，两人在北京大串联中相识，后来一个人去了拉萨，一个人回到海南。数年之后，大元在不知情的情况下与李德胜的小女儿恋爱结婚，两个人重新在海南相见。这部小说可以看作作家的总结之书，不仅是因为马原在这部书里回顾了自己的一生，更重要的是，小说中置入了许多作家早年的成名作，如《冈底斯的诱惑》《拉萨生活的三种时间》《叠纸鹤的三种方法》《西海无帆船》等，往昔的时光如波浪般云卷而来，最后孤零零地被遗弃在现实的岸边。这样的写法往往会使有心人比较现在的马原和早年的马原，有人慨叹，“显然，早年的马原至少在语言上比现在更激进，更具冲击力。也许我们不得不承认，作家的力度是与年龄成反比的”。似乎很少有作家在小说文本里将议论文与之单列一章，这也可以看作是马原的大

曾以《九篇雪》《我的阿勒泰》《走夜路请放声歌唱》等散文作品引起文坛广泛瞩目的新疆女作家李娟，自2011年起开始系列散文作品《羊道》，分为《春牧场》《浅山夏牧场》《深山夏牧场》，由上海文艺出版社隆重推出。这种如“井喷”一般的散文写作的激情爆发，近年来相当少见，值得人们认真予以关注。

洋洋洒洒40余万字的《羊道》，拉开了架势来写新疆北部地区的牧民转场——群羊迁徙和牧羊之道，使“羊道”成为一个平中有奇、寓繁于简的象征符号。系列散文中的《羊道·春牧场》，在原生态的素朴平实之中，别有一种异样的冲击。借用这里的“道”字，套用老子的名言，我想说：“羊可道，非常道。”

李娟曾在《羊道·春牧场》的“自序”里交代：“对我来说，这场写作颇具意义。它不仅为我积累下眼下的40万字，更是自己的一次深刻体验和重要成长。”其实，“羊道”之于李娟，委实使她在散文创作上实现了一次华丽转身：“羊道”之于文坛，当属散文百花园地盛开了一朵娇娆奇葩。

散文写作，一向有“形散神不散”、“言近意不浅”的说法。但要在写作中真正做到这些，又殊为不易。近年来的散文写作，在写法上确实有不少新的进取，一些作品也在艺术上取得了醒目的成就，但经营过甚者时有所见，矫饰过度者也屡见不鲜，真正让人轻松进入又流连忘返的作品，不能说绝无仅有，也是凤毛麟角。正是在这样一个背景之下，李娟的“羊道”在看似平凡之中，着实显示出了它的不平凡。她在写作中放弃了判断和驾驭，只剩对这种生活方式诚意的描述。

“我深深地克制自我，顺从扎可拜妈妈既有的生活秩序，蹑手蹑脚地生活其间，不敢所惊动，甚至不敢轻易地拍取一张照片。”这种零距离的写作姿态，使她不再

胆怯举。对此，有人赞同，并请出昆德拉助阵，认为“实质上小说并没有说出深刻的东西，并没有发现只有小说才能发现的那个世界。幸好，作者有这些归‘零’的思辨内容，它像滑水下来终于蹬到的地面，使读者猝然踏下来、停顿下来”。此话对与否暂且不论，即使我们承认议论的价值，但是，小说必须依靠议论才能踏实下来，是马原的悲哀，也是小说的悲哀。

刘震云的《我不是潘金莲》故事相对简单，走的是单线条演进的路子，没有长篇小说“闲话闲说”的空间，甚至在重要情节的转折上，遵循的是偶然而不是必然的逻辑，这就使得整个故事不具备现实主义的底色，反而因其高度抽象化而近似于一个段子。由此判断，刘震云并不在意这部小说成为一面“镜子”，他更在意的是怎么讲好这个段子，也就是正文的题目，“玩呢”。所以，他在形式上煞费苦心。苦心之一是设计序言与正文。两个序言，几乎囊括小说大部分内容，一个正文，偏偏才一万来字，让人惊呼“最长的序言”。此外，刘震云刻意将文本各处形成对照，比如，第一章的开头李雪莲拍王公道的门，到了第二章开头王公道拍李雪莲的门。作家的语言延续了《一句顶一万句》的风格，其基本模式是“不是A，而是B；或者不是A，不是B，也不是C，而是D”。这充分展现了刘震云对这种语言模式的迷恋，或者说，李雪莲的故事正是为了再一次演练这一套语言才存在。语言带来的快感远远大于故事。有网友模仿这种模式造句：“语言还是由《一句顶一万句》一脉相承，当然非要较真，其实也不是《一句顶一万句》时开下的头，而是《我叫刘跃进》时就落下的根，也不是《我叫刘跃进》时落下的根，而是《手机》就已种下了因”，确实得其神髓。问题是，一种可以被迅速模仿的语言，在确立作家风格的同时，是否也拘泥了作家更大的创造力，“写什么”和“怎么写”是一个硬币的两面，当“写什么”这只蚂蚁牵不动“怎么写”这头大象时，小说是不是也会翻船？种种迹象表明，“一句顶一万句”式的写作已经发挥到了极致。下一回，刘震云需要另辟蹊径了。

青年作家阿乙将笔触伸入到人的内心深处，探查内心的秘密。《下面，我该干些什么》是阿乙在凭借小说集《灰故事》《鸟，看见我了》获得一定声誉之后朝向长篇小说的一次挺进。小说的故事很简单，阿乙在前言中交代，这篇小说取材于一则新闻报道——一个年轻人杀死同学，没人能找到他的动机，他要做的，就是寻找“动机”。可见，这篇小说不是叙事型，而是分析阐释型。极端化的故事、极端化的人物，阿乙在短短的篇幅内进行了漫长的“文学演算”，直到抵达他预先设计好的结论：“说到底，生命终归无用，做什么不都一样，都是覆灭，但至少我可以通过这个来避免与时间独处。”换句话说，因为无聊，因为无意义，因为虚空，存在主义哲学某种程度上覆盖了这部小说。阿乙自述他借鉴了加缪、陀思妥耶夫斯基和托尔斯泰，实际上加缪的影子最为浓厚。貌似冷静客观的叙述，大段大段的内心独白，却将一个哲学附身的文学人物推离了我们。

有些“词语小说”是致敬之作——在它们之上，另有一部作品，是它们追随的对象；有些“词语小说”则完完全全出于作者对语词的热爱。他们像手艺高超的工匠，忍不住在故事的河流中停下来炫耀技艺。笛安的《南音》和安意如的《日月》都属于此类。《南音》是“龙城三部曲”的收官之作，在这部小说中，她放弃了驾轻就熟的讲故事手法，沉湎于内心倾诉。《南音》更像是一出话剧——书页展开的一瞬间，仿佛小剧场的灯光熄灭了，人物次第登场，作者娓娓道来发生在他们身上令人永生难忘的青春故事。读者很容易进入作家创设的氛围中，进而产生代入感，于是与小说人物同呼吸、共命运。只是，当南音用喃喃自语堆积了体积庞大的文字时，沉闷与琐碎让读者不再有耐心去探究笛安所要讨论的罪孽与救赎、忠诚与背叛等宏大话题。笛安的文学才华正是在这些句子里让人惊艳。那些精辟的句子，仿佛包含了若干生活哲理，在这个碎片化的时代与我们迎头撞上，给予我们深刻的印象。

《日月》也是一场警句之筵。小说充满了时尚的元素，藏地、仓央嘉措、墨脱……走的是成长小说的路子，然而故事完全被语言所覆盖。安意如因古诗词赏析而出道，赏析说到底是分析阐释的思维，与小说所需要的思维不太一样。所以，在这部小说里，打眼的还是安意如自个儿“对于藏传佛教哲理的

感悟和理解”。如何将感悟与故事有机地融合在一起，是作家还须费心琢磨的。相比之下，同为青年作家的孙未的《瓶中人》表现得更为单纯明快。小说走的是悬疑推理的路子，我们跟随小说人物在网络上东奔西突，试图发现“凶手是谁”，这是一趟安全与舒适的旅程，只是，末了，我们并未获得类型小说承诺给我们的答案，反而陷入了更深的谜团。恐怕，作者想要告诉我们的，是身陷瓶中，心灵无法沟通的现实吧。

感觉想象

如果说“图画想象”的出发点是对人物想象的着迷，“词语想象”的出发点是对语词的迷恋，那么，在“感觉想象”中，情绪弥漫在小说的文本里，情节、人物都笼罩其中，甚至控制了小说的走向。可是，要捕捉感觉、完整地表达感觉，本身也不是件容易的事。

林白的《北往》如同她早期的许多作品一样，具有内向的气质，海红是典型的具有林白风格的主人公。作者似乎并不着力塑造这样一个知识女性的形象，而是通过海红的经历，来呈现一个广袤的起伏不平的内心森林。显然，这对林白是轻盈就熟的活儿，她惯于生活在内心，并在纸上重建这一切。于是，她深入到海红的内心世界，让她所遭逢的人与事随着情绪这条小船在时间长河中缓慢流动，许多细节如珍珠般饱满圆润，充满了真挚动人的力量。之所以追溯海红全部生活，是为了建立自我，“对一个缺乏独立性的自我，就像一只网过大筛子，人世的珠宝总会完全漏尽”。这自我不是凭空而来，而是建立在与别人生活的关联性上。所以，林白又建构了与海红或者紧密相关或者不那么相关的生活世界，他们属于道良、春决，他们是维系海红的生活之网，把她带到一个更为辽阔光明的世界。

支撑《安魂》情感结构的是丧子之痛。儿子因病去世以后，周大新的悲痛无法自己，选择了在文字中展开与儿子的灵魂对话。小说由真实和虚构两部分构成，前一部分是作者对日常生活的追忆，在回忆中复活儿子的音容笑貌，伴以深深的忏悔；后一部分是想象儿子在天堂的所见所闻所想，贯穿了作者对死亡的思考，浸透着泪水的文字因之而具有了震撼人心的情感力量。

“70后”作家的“感觉想象”则植根于自己的童年经历。鲁敏的《六人晚餐》散发着城市边缘老工业厂区的气味。这气味如此缭绕不绝，氤氲在每个月周末两个家庭的“六人晚餐”之时，也氤氲在每一个人的生活之中。在这个近似于中篇小说的题目下，鲁敏成功地找到了通往长篇小说的路径。每个人被隔绝在自己的世界里，却充满了不可遏制的激情，他们如此渴望完整，大约是因为残缺。这种痛持续发酵在生活中，如钝刀割肉般折磨着他们。读过之后，那属于旧厂区的气味一定会跟随你在暮色浓重的时刻将你包围。

路内的《花街往事》也充满了气味，那是属于20世纪80年代的味道。在跳舞等特别为80年代所铭刻的故事中，摄影师顾大宏一家的生活缓缓拉开了序幕。那个歪着头打量世界的孤独孩子顾小出，带着他对世界的全部善意也深深留在我们的阅读记忆中。路内的内心似乎有一个老灵魂，从他的出道之作《少年巴比伦》里就可见端倪，在那里，有一股清亮的理想主义的味道，及至《追随她的旅程》和《云中人》，就不再那么清澈，掺杂了荷尔蒙的气息。他是如此怀念80年代，所以，在《花街往事》中为那个年代刻下自己的印记。正如有评论所说的，“小说意欲捕捉的是弥漫在80年代的一种普遍且典型的情绪或情感，即一切皆有可能又皆无可能的迷惘，从‘文革’噩梦走出的青年看到新的希望、追逐新的梦想，同时又看不清未来的生活图景，把握不住理想前进的道路，一切似乎在变，一切又似乎越来越模糊，他们只能‘淋着雨用力呼唤，想象着光明而卑微的未来’”。郑小驴的《西湖曲》里也有一个顾小出这样的孩子，飘荡在石门，目睹了计划生育为乡村带来的隐痛。

在广袤的中国文学大地上，“图画作家”、“词语作家”和“感觉作家”都在努力建造自己的小说世界——尽管这些小世界有着不同的地理、风景和秩序，它们共同塑造了我们关于生活的信念。

洁素朴，却像一壶上好的清茶，看似平淡无奇，实则醇厚宜人。描景状物，用语相当洗练，毫不拖泥带水，却因浸渍着情感，内含着情味，充满了一种律动感，乃至生命感。如“遥远的孤独的羊群缓缓地漫延在半山坡上，倾斜的天空光洁而清脆”，“我搂着羊羔向远处张望，一行大雁正缓慢、浩荡地经过天空，等远行的雁阵完全飞过之后，天空一片空白，饥渴不已。”而涉及到人际与人事，李娟的笔下，便在看似不经意之中，暗含了一种殷殷可感的人文关怀。如描述转场时的小羊与小孩得到的同等的照顾：“转场的时候，过于弱小的羊羔都是放在羊背上前进的。我曾见过最动人的情景是：一只红色彩漆摇篮里躺着一个婴儿和一只羊羔。揭开摇篮上盖着的毯子，两颗小脑袋并排着一起探了出来。”

此外，夹叙夹议的感喟，则更是言简而意赅。如“我们伴随着羊的成长，羊也伴随着我们的生活”，“牧人和羊之间，难道只有生存的互依关系吗？不是的，他们还是互为见证者”，“搬家不仅仅是一场离开和一场到达，更是一场庆典，是一场重要的传统仪式，是一个节日。”这些话语，在看似素朴、直白之中，包孕着启人思忖的哲理与引人遐想的意向，称得上是表述以一当十，内蕴既深且厚，收到的显然是以少胜多的艺术效果。

李娟独辟蹊径的“羊道”书写，把她个人的散文写作提到了一个新的高度，也给整体的散文创作别开了新的生面。同时，李娟的写作也带给人们诸多有益的启迪——生活与文学的关系、写作与被写者的关系、实写与虚写的关系、素朴与丰赡的关系等等——这些现实性的文学问题，是人们在读李娟的散文作品时自然而然联想到的。以此为鉴，我们不妨反省自己的状态、反观当下的创作。经由凸显生活而凸显自我，又经由凸显自我而超越自我，这便是李娟散文的个人意义带给我们的对文学意义的思考。

评论

羊可道 非常道

——评李娟《羊道·春牧场》

□白 烨

是所写生活的旁观者，而是所写生活的介入者，因而她所写出来的，并非是他生活中的转述，而是自己见的记述。因此，你可以“羊道”是文学性散文，也可以说“羊道”是纪实性笔记。新的姿态与新的文体，就这样在李娟的散文写作中一并诞生，水乳交融。在这里，对象与自我既有的隔膜，生活与写作常有的界限，都被跨越了，也被打通了。这是李娟的“羊道”所以独具特色、卓尔不群的最大根由。

用感觉统一切，以白描呈现感觉，化冗琐为简约，又以简约寄寓丰繁，是李娟写作“羊道”时所格外在意和特别追求的，这也是她的作品看来平实实则丰润的重要诀窍。

优秀的文学创作，向来都是内容与形式完美结合的产物，也即英国美学家莱夫·贝尔所说的“有意味的形式”。李娟的“羊道”，便是散文写作方面“有意味的形式”的代表性文本。她不增不减地描写对象本身，不矫不饰地呈现事象本体。让“羊道”的天然自在状态在不加打扰的自然延伸之中，自己表白自己，自然呈现自然。我们也因此看到，哈萨克族人扎可拜妈妈一家在疆北草原一次次的转场过程中，驼队与羊群的艰难跋涉，家人之间的分工合作，邻里之间的相互走动，以及作者自己作为其中一员的适应与劳作、感喟与兴奋。

散文中徐徐展开的，有人与羊的相互依存、人与自然的相互眷顾、人与人之间的

看小说

铁凝《七天》

“布谷”为什么疯长？