

閔凡利小說的看點

□胡 平

閔凡利在他的一个小说里写到一株古槐，其树冠占了两亩多地，可想而知其根系也是相当庞大的。作家确实也像一株树，要靠吸取生活土壤里的养分生长，与外界做信息交换，他作品中有些内容出自想象，更多内容却直接来自与生活交换的结果。所以，我们能够从一个作家的小说里，看到他与生活的关系如何，他伸展的根系是否发达，也就涉及到他将来在创作上形成的规模。

閔凡利给我们的印象是，他在生活里扎下的根是比较深的，相对于有些主要靠想象写作的作家而言，他作品里无法出自想象的成分有很多，这正是我们喜欢读他作品的重要理由。

许多情况下，“无法出自想象”的成分，才成为小说中真正难得的部分。譬如乡土创作中那些直接采撷于民间的语言，本不产生于作家的想象，而来源于民间的文化创造与积累，却远胜于作家个人的创造。在閔凡利小说中，这样的语言是绝不缺乏的，如他写一个人善吹牛，是“唾沫能点灯”，写人情重要还是钱财重要，是“人长还是钱长”，写一棵槐树的生命力，是“槐树泼，撑活”，等等。这些活泼的语言文学性很强，但作者不是哪一个人，只能说来自民众的创造，来自长期的民间积累。作家的根扎向民间，扎得深广，就有了这些语言的掌握与运用。当然作家也在创造语言，但他只是一个人在创造，和与许多人一起创造是不一样的。这正是乡土小说读起来往往更有滋味、更容易获奖的原因之一。很多乡土小说家的成功，一定程度上有赖于中国乡土语言、特别是北方乡土语言的魅力，它们往往是特别丰盈生动的。即使是都市小说作家，流行小说作家，他作品语言中有多少来自时代话语的营养，也不是无关紧要的。

閔凡利小说中，不少内容来自生活逻辑的创造，令人兴趣盎然，它们同样属于“无法出自想象”的成分。譬如他的短篇《油钩子 油撇子》里，油钩子是公社时期社员家里的一种炊事用具，是将金属条一头砸扁弯成直角制成，用于做菜时从油瓶或油罐子里往出舀油。生产队里一人一年只供应一两油，在“我”家里，由奶奶掌握“油权”，每餐饭菜做好了，才由奶奶勾上三钩子油点在锅里，水面上漂着的三朵油花格外诱人。而油撇子是把小酒盅口大小的一块圆形铁片砸凹，以锡焊接上铁条制成，用于从油罐里往外提油，一般供干部家使用。显然，这两样东西的存在不出于作者的构想，而出于困难时期干部群众的创造。仔细想，这种创造，自然是由于现实生活需要发展而来，有其合理的逻辑性。这篇小说很精彩，通过油钩子和油撇子写出了那个年代农民的凄苦。这两样东西是这篇小说的“眼”，当然是至关重要的，它们直接来自生活和作者对生活的发现，之后才有作者发挥想象构成故事。

生活的逻辑是形成小说的重要来源，可遇而不可求。世界名著中许多经典的细节和情节，表面看使读者诧异，感到陌生和难以理解，再去想却尽合情理，就在于它们是在几种生活逻辑的交织发展中产生，使读者体验到特殊的艺术愉悦。閔凡利的中篇《债主》，就出色地表现了这种生活逻辑。小说中，乡里利用职权向赵青海赵大庆父子的民营企业借了几十万元，说好第二年还，却拖了6年不肯还清。赵青海被迫将乡政府告上法庭并赢了官司。按常理，事情就此得到解决，但以下事态却是相反的——赵青海再去找乡里索债，乡里却可以根本不理他了，因为现在乡政府只欠法院而不欠他了，弄得他索债无门。赵大庆找乡里无数

次，乡长不是躲避，而是振振有词：“有钱，乡里不还，是为了天天想让你来乡里闹？我们党委一班子人犯贱？”——这些话认真琢磨也在理。以后经人点拨，赵大庆才知，原来是 he 不懂，把规则搞反了，他不应该只想着收钱，倒应该先想到送钱——钱是公家所欠，但想从公家那里要回钱来，有必要先向私人行贿。实际上，乡里很穷，乡干部却很富。最后，走投无路的赵大庆急了，伙同他人将乡领导绑在家里，搜出大量现金，取走了属于自己的一份，结果，又因此触犯刑法，锒铛入狱。这个作品自始至终在正论和悖论、正常和反常、规则和潜规则中发展，一切看上去是那么荒诞，又处处可寻找到有效的根据，一切都产生于生活自身的逻辑。这种小说，读起来自然有趣，引人入胜。閔凡利能写出这样的作品，很依赖他对生活现实的熟悉程度和深入程度。

閔凡利的重要作品多具批判现实主义色彩，对题材的开掘灵动有力，善于准确锋利地划开一道口子，从窄口里将东西彻底挤出，越挤越多。他对现实的揭示是不容情的，又不以社会批判为止，往往可以渗入现实人的灵魂。短篇《面子的事》里，外出归来的张山撞见了村长和老婆通奸，却惧于村长的权威，不敢当场发作。事后，他恼火于乡亲们的议论，想挽回面子，便与村长协商，要当着全村人大骂村长一顿，可是村长也要面子，不肯答应，于是张山就改为去强奸村长老婆，虽然未遂，被公安局抓去几天，但回来后却受到全村人的尊敬，改造他为村长，开始了由他在村里作威作福的日子。作品像寓言，写到了乡村基层政权的腐化，用笔辛辣，但小说里村权力的更迭却离奇地通过“面子”的争夺实现，就带有别样的深意，揭示了中国传统乡村人格和人际结构的某

种特色，显示了作者犀利的目光。

閔凡利也是善于讲故事的，他的多数小说在情节线索设置上比较讲究，一波三折，起伏不断，常在似乎将结束处又再起风云，将情境更推进一步，使人物性格和命运经历新的考验，得到更极致的展现，所以他的小说总是曲折抓人的，埋藏着作者对小说叙事结构的

理解，展示出他的特殊才能。他的中篇《皆大欢喜》，围绕一起案件讲述了一个作家和检察官斗法的故事。作家郑礼为文化馆副馆长，在作品里写到公安局长搞不正之风，被公安局联系县检察院以涉嫌危害公共安全罪批捕，后因证据不足释放。郑礼不肯罢休，请了律师到市法院告下县检察院，由此开始了个人与检察机关的反复较量。应该说，小说里出现的冲突是相当尖锐的，涉及到司法部门滥用职权，对读者产生较强的悬念。小说铺设起繁复的情节，吸引读者步步跟进。黄检长施展身手平息事端，找到文化馆领导给郑礼施加压力，通过律师事务所阻止律师的介入，再从郑礼妻子的单位入手使郑礼产生顾虑，并以协助提职称、评先进贿赔郑礼。尤其是当郑礼将经过传到网上，引起网民的热议、对检察院造成强大舆论压力时，黄检竟与之俱进，见招拆招，派人民以“亲朋好友”网名登录，在网上与郑礼私密交谈，循循诱导，险些使郑礼上当。从这些错综复杂的情节里，可以看出作者平素对现实生活的密切关注，也可以看出作者在编织故事、引人入胜上的多样技巧。读閔凡利的小说，总是有看点，不愁读不下去的。

他的一批涉及宗教意味的作品，也都讲究构思，讲究布局，各有各的可读性，他心里是有读者的，知道普通读者喜欢什么。

当然，作为新锐作家，閔凡利的创作还存在不够成熟之处。首先，他的小说风格以走情节为主，有些作品里显得线条粗一些，缺乏情节里细部的渲染，即缺乏一些更精彩的细节刻画。其次，他小说的叙述里固然不缺乏精彩的生活语言，但总体上看叙述还不够老到，离“零度叙事”的要求还差些火候，或差些分寸，如这样的语言：“人要走运，屎壳郎都给你做蜜吃；走背运，放屁都打脚后跟。这不，郑礼的脚后跟被屁打了。并且，打得还不轻”——虽然生动，但后两句显得不够沉稳，显得有些过度。过度是一种强调，透视出作者对笔下内容的重视，但这种重视对作者而言是不宜暴露的。再如，作品体中的对话，有时轻易就另起一行，也显示了作者的重视，但这时同样应该谨慎对待。一个作家成熟了，会自然而然形成见怪不怪、平易道来、包容豁达的风度或气质，会使文本流转自如、秋水无痕，让读者更感到舒服和惬意。做到这一步需要时间，而閔凡利还有许多时间来修炼。



困惑以后

□冯秋子

阿华的诗以前读过，有些是工作中读到的，像中国作协少数民族汉译民翻译工程就选择过阿华的诗翻译成蒙藏维哈朝5种少数民族语言合集出版。其中对《松诺的困惑》印象很深，是阿华的代表性诗作，与大家分享：

三岁的松诺，问五岁的巴甘//葡萄是从哪里来的？它们为什么甜？它们一粒挨着一粒/像不像幸福的一家人？//四岁的松诺，问六岁的巴甘//蝴蝶是什么变的？夜晚/它们睡在哪儿？下雨了，翅膀会不会淋湿？/还有，那个驼背的甲壳虫，能不能找到自己的家？//深秋的庄稼们，都要回到粮仓了/玉米，高粱，大豆/从地里，被亲人们一趟趟搬回了院落//五岁的松诺，问七岁的巴甘//我们种下了玉米，地里就长出了玉米/我们种下了大豆，地里就长出了大豆//可是什么，我们把妈妈种在地里了/地里却长不出妈妈来？//巴甘强忍着，像外面那棵不突出声的大树//七岁的巴甘，还不懂得告诉五岁的松诺：很多的植物和昆虫，过完秋天就死了/我们第二年见到的，再也不是从前的那个。

诗集《香蒲记》大致分作两部分，一部分社会内容比较强，另一部分侧重个人情感，比较个人化。我就这两部分谈点印象。

一、有较强社会内容的诗。占诗集三分之一多，集中体现在写他人和现实生活、历史过往及其含义。作者善于捕捉生活的遗漏和残缺，对历史积淀、遗存下来的沉重内容，含蓄地扫描，安静地观望，沉稳地叙述，达到了定点射击那样的效果；收拾现场也很有序，删繁就简，凸显力度。这部分诗在这本诗集里别有分量，比如《松诺的困惑》《不要说生活》《水里的月亮在天上》《心脏并不是心形的》《月亮出来亮汪汪》《云南开远，碑格乡》《她是谁的母亲》《悲伤练习曲》《地方志的编写》《淘金记》《接骨木》《香蒲记》等。阿华在其中尽现出安宁、朴素、含蓄、收敛的魅力，她从容地赋予其诗安静守恒、坚持信念的美感。

他人古居一定比重的一些诗，也表现出了宽敞的思想空间，表现的可能性也比较多，如《接骨木》。诗的表现、基调、路径，相对成熟。但感觉变化少，表现方式稍显单调。

我欣赏阿华那些和现实生活有扎实关系的诗作。这些诗作有结实的支点和落点。而且诗人的理性顽强地主导了感性、并超乎感性。诗的内部秩序相对严谨，层次也很自觉地递进，且描述语言具有更强的动感，气质宏阔；叙述的节奏紧密，韧性和弹性突出，想象空间宽广，预露出的可能延展的缝隙、线路也更多、更长远。这部分诗作分量相对而言比较沉重，甚至于深重，关涉的社会面貌和社会特质纷繁、复杂。

二、侧重表达自我情致的诗。接近诗集的三分之二比重。其中，书写个人意趣、情绪的诗，感性多于理性，体量比较轻盈，表现出相对自我和闲散的状态。这部分诗作着重于个人日常的生活情态、心绪，随时随地的起伏迹象。诗

人叙述时的心境征候被动，故而不可抑制地传递出哀怨一类情绪。

抒发个人内心的诗，比较常见。但是，个人的状态、装备、内心的格局、视野、思想、兴趣爱好，与他人的关系，与现实生活的关系，与历史的关系，与直接经验和间接经验之间的关系，如何放置，尺度怎样把握，就显得异常重要。现在能读到的，不少是日常形态，不太往深处走，不太往远处看，去试着发现一些非一般性的内容和意趣，去关注更宽展的一些方向。比较多的是自然而然地进入到日常性，让一些意象不断重复、流泄、消解。很多诗陷进孤独、寂寞、忧伤这样的境况里边徘徊，甚至不断地强化这种情绪，无非是换了一些场景，换了一些词语，换了一个时间。

这部分诗里也有不错的，像《起风了》《她们唱歌的时候为什么流眼泪》《白鹭》《在海边》《去海边寻找月亮的人》《这些有名字的草》等。其中《她们唱歌的时候为什么流眼泪》，走到了比较远的地方，即便如此，总有阻隔，终使得诗人不去尝试抵达彼岸：比如说在外形上，歌声的自然形态上——“歌声听起来十分悠扬/而这些教徒的脸，却泪水滂沱”；再看人的眼泪的自然形态：“像夏天的雨水/密集又婆娑”。“这些肉体凡胎心里看不到/高山、江河，只能用歌声去爱/她们淋漓快活，带着迷茫的欢喜”。“但她们唱歌的时候，为什么要流眼泪”。

说实话，我不甚满足诗人驻足在这个阶段。

总的感觉，阿华的这一类诗，感性的力量支配理性的时候居多，感性似强劲的推动力，呼啸而过，忽略和淹没了理性的根芽。感性作为推动力是有益的方式，时常能够表现出一定个性和创造力，但发展到具有一定高难度的坡坎处，需有更多力道方能探知另外一些存在的可能性和奥秘时，诗人恣意丛生的感性经常任性地拐弯儿，或者重叠前行，或者执意宣泄，或者就地跌坐，停下了往前往、往深处继续探寻的目光和步伐。

仍以《她们唱歌的时候为什么流眼泪》为例。它不止是尼姑们与自然万物沟通时产生敬畏的表示。我以为不继续探求后面的东西是欠缺和失遗，而事实也可能是，当这种沟通、唱歌进行的过程，产生了敬畏和感念。也许是她们从中感知到了更深邃的生存含义，获得了更透彻的觉悟。也有看到万物祥和时的情感，悲悯和关爱油然滋生，博爱、慈悲、通达、明澈，以及和自然万物相互浸润、照映，灵魂触发，精神升腾，她们的眼泪是为着感念和幸福流淌。未尝不会这样。因为哭，有时候，不完全是因为悲伤，有可能是因为理解，因为理解以后获得的安宁、和煦而流泪。这首诗在到达智慧、安妥的穹顶之前犹疑、含混停滞不前。由此想到，既然诗作涉及到宗教，宗教的元素在这里是否仅仅作为仪表姿态为我所用？宗教本身更深刻的意义，宗教和生活、和人的精神更深层的关系，我们有没有意识去作探究？或者仅仅把宗教元素

滞留在个人的悲喜、苦乐层面，作为个人情致延伸中的一个物件？

这不是不可以。个人化的写作想要摆脱个人的随意性确实有点困难。在这个意义上，我注意到，诗少有提及节制的写作、控制产量的写作。小说和散文常常会提到为什么要那么大幅度的、那么多篇幅的不断推出。诗一般不去论及这样的话题，不去涉及这样的抑制、节制的一个方法。像这样不断地重复、停滞在个人的表面状态下的每一天随时随地记录和抒发，要不要有所节制和整理。我以为，如果拥有自由，自在我们手上的时候，人是自由的主人还是自由的奴隶，思维方法是至关重要的。

有时候想，如果换成散文的表达，比如这样的内容在散文里边会是什么情形呢？为什么在诗里存在，你认为合理，或者你的同伴认为它合理呢？在诗歌现场，有比较多这样的现象，它一定是一种共识，有共同的坚持。在散文写作场域，会认为这是你个人的事情。个人的事情拿出来铺张，基本上成不了大的气候，成不了大的系统，没有太大的作为。写过几篇以后，会换一个眼光去度量自己这一创作行为，它的价值和意义，对自己的意义和对别人的意义，究竟如何？写作者会有这样的考量，会产生这样的思维，修整自己，对写作有所约束。

大家坐在一起的时候，多批评而不仅是维护相互的存在感觉，可能帮助更大一些。就个人体会，早早地获得机会，认识自己，认识他人，有可能和别人探讨的时候，是寻求你对我这里所有不圆满的感觉，告诉我——重新开始就到时候了。如果这样，我们获得的将会更多，文学批评的宗旨也在这里。

《泅渡与邂逅》的大气、质朴，从表面上看，是出版机构的装帧打造出来的；翻开书，是诗人东涯的文字经营出来的。

东涯正真、善良，诗集的开篇，便以《错误》为题，向读者坦承自己的感受：

我的一生，都在犯着错误
我的性别决定出生的错误
我的死亡决定生命的错误
孤傲，任性，对爱情犯下错误
妄图成为诗人，对诗歌犯下错误
甚至，对其他诗人犯下错误
固守内心的尊严，便对现实犯下错误
因不断地受伤，遂一次次走向虚无
又对存在犯下了错误
因干渴、饥饿，试图靠近溪中的水、树上的果
则是异想天开的错误
言与行都欠圆润
期望便往往无疾而终
幸运便总是姗姗来迟
我一直用左手端碗
我总是靠右边走路
我努力屈从于众人的胃口
不惜对自尊犯下漠视的错误
我不被任何人记住，不被任何人遗忘
我一生都在犯着需要纠正、而又无法更改的错误……

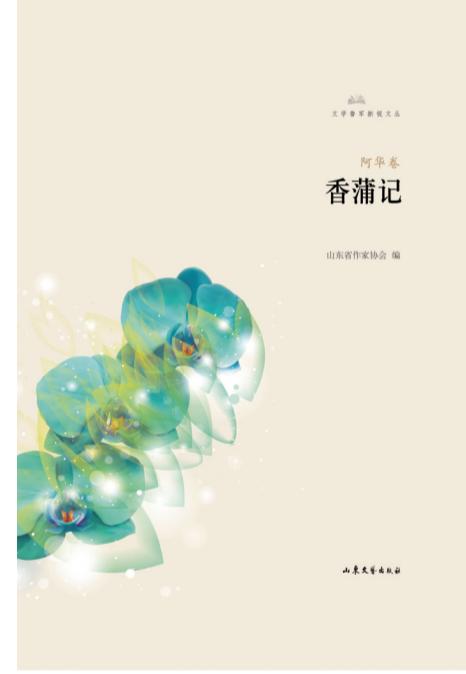
这首《错误》，当然不是作者的自供状，但每个句子的叙述，皆不令人陌生，甚至似乎刚在身边发生。将其列为一章生活讲义，或是当作一份人生档案，毫不牵强，贴切至极。

诗中列数的这些错误，通通给人一种错觉，把不是错误，说成错误；把没有错误，坐实为错误。这在诗人的生存现实中，一定有先例频仍，一定有切肤之痛。并且，一定有一些心地阴暗的家伙，就喜爱这些指鹿为马的表演。此诗的独特在于，不仅仅蕴含着随笔的素材，杂文的素材，散文的素材，其实更有小说的素材。当然它最终还是诗，用诗句表达出来，显然另有色、香、味、型。或者说，就有了客观的述说与节制的抒情，就有了可供读者去繁衍、去完善的情节和故事。

有时候，我们读过一堆文字，白纸黑字，只有单一解释的选择，那仅仅算作一种狭隘的文字。不同生活阅历的人，不同价值尺度的人，读过一段话，如若做出不同的解读、不同的判断，或博人会心一笑，或激人怒发冲冠，这样的文字，就是高级货色。《错误》的文字品性，便具有多元的质地。

东涯生活在海边，长在海边。她的绝大多数篇章都是讴歌大海的。即或偶尔去了戈壁大漠、深山密林，所思所念所感，无论比拟，无论参照，无一例外地，依旧顽强渗透着故乡的元素。故而，可以说，诗人多情，把大海当作母亲，便有了无限的膜拜；把大海当作情人，便有了无穷的期冀；把大海当作闺蜜，便有了无尽的诉说。当这一切膜拜、期冀、诉说到了极致，便不可阻挡地化为柔韧的诗行，从心底流淌出来。

海风，海浪磨砺出来的东崖，能测算出海浪的重量，过人之处还在于，可以聪慧地面对“人生无常”，用不幸化解不幸的问题，用幸福解决幸福的问题。但她又同时出人意料，将自己的众多诗句侍弄得娇贵无比，其基调弥漫出的忧伤，给人扑面的凄美。“我拥有别人听不到的涛声/在灵魂附近日夜回响/活在海里的人和我对话/只有我能听懂他们的渴望”，“不是所有的爱/都能合盘托出/山峦也懂得静默/隐密的爱/就是把他放在舌尖/然后闭紧嘴巴/不让最后的甜蜜/轻而易举地流出来”。如此的凄美，发展到凄惨亦不奇怪，发展到凄绝仍属人之常情。而东涯呢，往往不会轻易止步，并远离凄惨，舍弃凄绝，不动声色地继续前行，直至抵达凄艳的境界。“我已种好一畦畦的绿/你来与不来，都不能阻止/各种颜色在眉眼间盛开/从一朵花开始/我将席卷整个春天”。东涯的清醒，常人少有：“再深的欲望/也要学会抽身而退/真正热爱生活的人/每一天只会想/生活/生，或者活/都要简单而快乐”。到了这一步，就等于是，无论做人做事，东涯都抽中了上上签。



留滞在个人的悲喜、苦乐层面，作为个人情致延伸中的一个物件？

这不是不可以。个人化的写作想要摆脱个人的随意性确实有点困难。在这个意义上，我注意到，诗少有提及节制的写作、控制产量的写作。小说和散文常常会提到为什么要那么大幅度的、那么多篇幅的不断推出。诗一般不去论及这样的话题，不去涉及这样的抑制、节制的一个方法。像这样不断地重复、停滞在个人的表面状态下的每一天随时随地记录和抒发，要不要有所节制和整理。我以为，如果拥有自由，自在我们手上的时候，人是自由的主人还是自由的奴隶，思维方法是至关重要的。

有时候想，如果换成散文的表达，比如这样的内容在散文里边会是什么情形呢？为什么在诗里存在，你认为合理，或者你的同伴认为它合理呢？在诗歌现场，有比较多这样的现象，它一定是一种共识，有共同的坚持。在散文写作场域，会认为这是你个人的事情。个人的事情拿出来铺张，基本上成不了大的气候，成不了大的系统，没有太大的作为。写过几篇以后，会换一个眼光去度量自己这一创作行为，它的价值和意义，对自己的意义和对别人的意义，究竟如何？写作者会有这样的考量，会产生这样的思维，修整自己，对写作有所约束。

大家坐在一起的时候，多批评而不仅是维护相互的存在感觉，可能帮助更大一些。就个人体会，早早地获得机会，认识自己，认识他人，有可能和别人探讨的时候，是寻求你对我这里所有不圆满的感觉，告诉我——重新开始就到时候了。如果这样，我们获得的将会更多，文学批评的宗旨也在这里。



东涯生活在海边，长在海边。她的绝大多数篇章都是讴歌大海的。即或偶尔去了戈壁大漠、深山密林，所思所念所感，无论比拟，无论参照，无一例外地，依旧顽强渗透着故乡的元素。故而，可以说，诗人多情，把大海当作母亲，便有了无限的膜拜；把大海当作情人，便有了无穷的期冀；把大海当作闺蜜，便有了无尽的诉说。当这一切膜拜、期冀、诉说到了极致，便不可阻挡地化为柔韧的诗行，从心底流淌出来。

□任芙蓉

美丽的错误