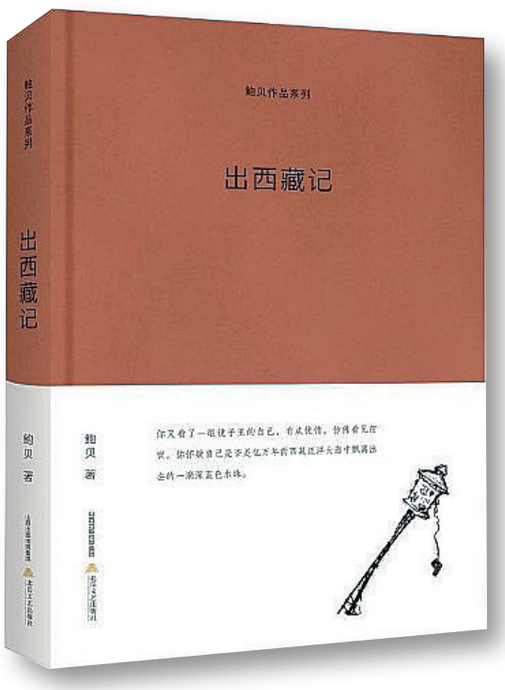
重点阅读

另一个世界与你的彼岸

——读《出西藏记》

□谷 禾

拿到《出西藏记》这个小说，第一眼让我想到了《圣经》中的“出埃及记”。但一口气读完整部作品，我发现作家鲍贝并没有约定俗成地把《出西藏记》写成人类的某个族群被上帝救赎或者施诫、弥漫着强烈宗教气息的故事，或者对她心中的雪域高原进行重构，而是通过几个人物对自己信仰的沉迷与背叛，以及他们更加世俗和纷乱的生活状态的呈现，把作家的思考有意无意地转向了去探讨和厘清宗教和人心的复杂纠葛上去了。对大众心目中略带神秘的雪域高原和更神秘的藏传佛教，鲍贝既没有去圣化它，也不曾矮化它（我不知道在这个“地球村”的时代，有哪一片不被圣化或矮化的净土还能保持着它处女的纯净）。雪域高原只是鲍贝精心设置的一个供他笔下的人物活动的场在而已，《出西藏记》所致力于书写的依然是被作家洞悉的世道和人心。这也证明了，小说作为古老而现代的艺术形式，作家所呈现的个体作品不管如何翻新花样，其内核仍然在亘古如常地传达着他对生活和现实本身的还原、发现、思考和重构。也唯此，作家才有了一代代薪火相传地写下去的勇气和光荣。



很久以来，诸如作家为什么写作、写什么和怎样写的问题，一直屡受问询和质疑。拿这个问题去问许多作家，得到的答案也五花八门。是的，在这个物欲横流的时代，作家对文学书写的固执坚守似乎越来越不合时宜。我记得有人回答说：“写作是为了让自己更自由的呼吸。”捷克作家伊凡·克里玛更给出了这样的回答：“在这个时代，写作是一个人能够成为一个人的最重要的途径。”联想一下伊凡·克里玛所处的时代，我能理解作家的言外之言和意外之意。尽管我们已经远离了那个时代，但事实上，作家总要通过自己构思的故事告诉读者一点什么，他为艺术的劳动才有时代的价值和意义。

退一步说，我没见过哪一个真正优秀的作家会因为自己构思或者书写了一个多么精彩的、迥异于其他讲述者的故事而得意扬扬。作家的责任更在于要创造一个与现实世界息息相通的艺术世界，亦或有意识地、自觉地去厘清“人和他人的关系，人和世界的关系，以及这种关系的无限丰富的可能性。”（铁凝语）场景、故事、命运等元素毫无例外是构成一部小说的主要部件，但人与人、人与世界的“关系”的确立，才能使其交融成为一个艺术的个体，作家铁凝由此还提出了“对‘关系’的独特发现是小说获得独特价值的有效途径”的写作主张。

从这一维度考量《出西藏记》，我们可以尝试着分析一下几个人物之间的关系。

第一个人物：“你”。尽管读完《出西藏记》，给我印象最深刻的人物是某种神秘气息一直笼罩着的白马旺姆，但专业的读者一定会觉察到，“你”才是《出西藏记》的主人公。因为“你”到拉萨的来去，才有了在不同的节点“你”与粉墨登场的白马旺姆、索朗顿珠、牛魔王等各色人物的相遇；因为“你”到拉萨的多次来去，才与白马旺姆之间产生了那种相互欣赏、理解又相互防范的复杂微妙的关系，才有了与牛魔王的相识；因了牛魔王的牵线搭桥和信誉担保，又有了对所谓的企业家、唐卡大师索朗顿珠的轻信，不自觉地走进了他们预设的投资骗局，成为了和白马旺姆一样的受害者；更多次的往返中，“你”渐渐明晰了几个人之间纠缠不清的复杂关系，他们各自晦暗而神秘的生活状态，以及由这种复杂关系和他们与世界的关系所构建的世俗的拉萨。无休无止的扯皮官司，把“你”折磨得筋疲力尽，让你在放下和执念之间徘徊和纠结，最终不得不通过一次置生死于度外的对冈仁波齐的朝圣，才完成了自我的救赎和灵魂洗礼。这一次的朝圣，并不仅仅是为了完成对白马旺姆的承诺，更是一次自我的置之绝境而后生。作家似乎无意呈现“你”的完整的生活。换句话说，“你”的阶段式的故事，仍然只是“你”在作家讲述《出西藏记》的时候所带出的零星碎片而已。小说呈现了这一方面，而忽略了她的全部生活（尽管“出藏”“入藏”并非“你”全部的生活），既有叙述的限制，更因为“你”已经彻底陷进这种烦扰而不可自拔，生活的另一面不知不觉被彻底遮蔽的合理性。“你”从白马旺姆、索朗顿珠、牛魔王的身上看到的并不是想象中那般纯洁无瑕的雪域高原，而是等同于世界上任何地方的欲望膨胀的世界，他们各自呈现了人性中最真实的一部分，保留了人性中的善与恶、丑陋与美好。说到底，拉萨也好，宗教也好，作为梦想和信仰总是完美的，不完美的是真实存在的和人性本身。在我看来，作家鲍贝开始似乎没把“你”刻意塑造为小说的主人公，“你”只是勾连起小说中其他几个人物命运的引线，是“你”自己半道儿站出来，出乎作家意料地成了《出西藏记》这惟一的主人公。我以为，对小说家来说，这样的结果并不尴尬，因为恰恰在大多数时候，并非是作家在写他小说中的人物，而是小说中的人物在写着作家，并且一如既往地把控着作家对小说人物命运的把控。

第二个人物：白马旺姆。从白马旺姆在拉萨机场候机大厅意外出现，到和“你”成为相互欣赏的朋友，到一路陪伴、劝诱、说服和引领，直至消失。既是一个真实书写于《出西藏记》中的白马旺姆，也一直作为一面镜子存在着，“你”从镜子中看到的白马旺姆，也许就是心灵的另一个自己。在“你”的讲述里，她令人不解地“把自己变成了一棵树，从香艳繁华的故土大上海连根拔起，移栽到了拉萨圣城，一边经营她的文化公司，一边游走于藏地的各个角落”。白马旺姆漂亮而优雅，让所有的人一见倾心。她有自己的上师，坚持晨跑，定时练瑜伽，泡温泉，喝茶，食用最正宗的虫草，虔诚地转八角街或者布达拉宫。用她自己的话说，“下定决心离开前夫，离开上海，移居拉萨，就是因为她已不再想取悦于任何人，不希望自己再次被爱。她只想在这座空气稀薄的城市独善其身。就像一朵花和任何一种植物那样，存在于这个世界，自美自足，自生自灭。”一切似乎都在确证，白马旺姆所追求并正在享受的正是这样不受羁绊的心灵自由，一种被信仰所洗涤的、半隐居状态的理想生活。但随着以“你”被骗为线索的故事作为载体被剥丝抽茧，真相也渐渐大白于“你”眼前——白马旺姆不但也是一个和“你”一样的索朗顿珠诈骗案的受害人，还是一个晚期乳腺癌患者。事业的挫折和肉体的病痛已经击溃了她，让她作为一个失败者转而求助于宗教和信仰，越来越坚持“头顶三尺有神灵，人在做，天在看”“恶有恶报，善有善报”“所有的安排都是最好的安排”等等，为今生的遭际感到罪孽深重，祈祷通过这样的“移栽”求得超脱和慰藉，寄美好于虚幻的来生，最终把生命也交给了冈仁波齐圣山。每一个人的信仰都应该得到尊重，但信仰的力量并非是无止境的。在此，我无意于腹诽白马旺姆对信仰的痴迷坚守，但“你”却从她的命运和遭际隐约看到了未来，幡然醒悟，毅然离开了心中的圣城，回到了出发的地方。这样的结局本身就是白马旺姆的又一次失败。至此，我们抬头打量身边的时候，能看到更多人身上何尝没有白马旺姆的影子。白马旺姆的价值和意义就在于她像一面镜子，照出了每个人的认怂和对命运的屈从。那么，由她所引出的关系通达了我们每一个人。可以说，《出西藏记》的几个人物里，白马旺姆着墨最多，形象也最为丰满和典型。她有特殊性，也兼具了普遍的意义。

相较而言，作家对索朗顿珠和牛魔王两个人物就显得陌生和不够游刃有余。这两人只是演技拙劣的骗子而已，根本不是什么企业家、唐卡大师、裕固族昔日王爷。弄清真相的白马旺姆一针见血地揭开了其画皮：“索朗顿珠是个身份非常复杂又吊诡的人物，而且他的人生也是复杂而吊诡的。他做过喇嘛，还俗后与人结婚，生子，离开牧区到拉萨创业，和妻子离异，他赚过钱，也亏过钱，救过人，也坑过人，当过董事长，也做过骗子，被抓进去坐过牢，又突然被放了出来，现在继续当他的董事长，继续挖坑，继续骗人钱财。”两人像魔鬼的分体，在现实中扮演不同的角色，配合相得益彰。他们拙劣的骗术之所以屡屡成功，就在于巧妙地抓住了内地人被雪山、蓝天、白云、喇嘛庙、使徒的虔诚所震撼、净化后内心所滋生的天真和对从前的生活方式的短暂怀疑，给画出了一张伸手可触的灿烂的大饼，从而骗取了他们对西藏那篇圣土的信任。等你发现的时候，已经为时已晚。

回到小说对艺术性的探讨上来。我们会发现，“你”的西藏，并非只有纯净的雪山、蓝天、碧水、白云、喇嘛庙，更涵盖了形形色色的白马旺姆这样的信徒，索朗顿珠、牛魔王这样的骗子，“你”，以及由他们外延的更多他人所构成的人与世界的关系。这才是一个完整的西藏。作家通过对人与人、人与世界的多重关系的展示、呈现和书写，让《出西藏记》有了文学和社会的双重价值和意义。所以我们说，在小说写作上，“题材”从来就是一个伪命题，作家是否通过他的书写揭示出了世界存在的真相，多大程度上抵达了人性的真实，才是我们更应该看重和思考的。

《出西藏记》的叙述视角也有着鲜明的个性特色。在谈及小说的叙述空间时，诺贝尔文学奖获得者巴尔·加斯略萨曾经这样说：“叙述者是任何长篇小说（毫无例外）中最重要的人物，在某种程度上，其他人物都取决于他的存在。叙述者永远是一个编造出来的人物，虚构出来的角色。与叙述者‘讲述’出来的其他人物是一样的，但远比其他人物更重要，因为其他人物能否让我们接受他们的道理，让我们觉得他们是玩偶或者滑稽角色，就取决于叙事者的行为方式——或表现或隐藏，或急或慢，或明说或回避，或饶舌或节制，或嬉戏或严肃。叙述者的行为对于一个故事内部的连贯性是具有决定意义的，而连贯性是故事具有说服力的关键因素。小说作者应该解决的第一个问题是‘谁来讲故事？’”巴尔加斯·略萨这段话的重要性在于向我们廓清了叙述人的确立和叙述视角的有效运用才是一个小说是否成功的最重要的元素。

从叙述视角方面来考察《出西藏记》，我们能看到，这个小说选择了最具难度的“第二人称”“你”作为惟一的叙述视角，并且这个人物既是小说的主人公、故事的参与者，又是故事的叙述者。我们说任何小说当然都存在一个叙事空间和叙事者空间，两者之间的关系被叙事学研究者称之为“空间视角”，在“第二人称”的叙事空间里，叙述者不再是一个无所不知的上帝，而变得褊狭和逼仄，闪转腾挪起来异常困难。我曾在不同场合反复强调，“第二人称”叙事最直接的好处是便于抒情，而非揭示故事的真相，但抒情恰恰是小说不可忽视的敌人之一，它甚至某种程度地疏离和抵制着作家的叙述，让后者变得模糊、暧昧和混乱，直至被遮蔽。所以使用“第二人称叙事”就如同在刀尖上跳舞，作家往往不能自已地越界，混淆作者和叙事人的界限，从而让小说偏离了它必须直接面对的真实。当然，“第二人称”叙事更容易让读者在阅读中生发角色的转换，从而更直接地理解作者的情感和用心。《出西藏记》的可嘉许之处在于鲍贝一直保持着叙述的小心翼翼而不越雷池。她通过“你”同各个人物的巧遇（当然，作为同行，我更希望这种巧遇是一种必然而非偶然）来推进故事的有效进程，通过视听来补充和完成因果的转换，一步一步地构建起了属于《出西藏记》的小说伦理。只有当她的主人公甩脱了所有羁绊，独自朝向冈仁波齐海拔5700米垭口、朝向死亡攀登的时候，鲍贝的叙述才游刃有余地进入了忘我的境界。在这里，叙事者和主人公合而为一，不再受到任何干扰，作家的叙述也变得专注而酣畅淋漓。当“你”终于望见了繁星似雪的蔚蓝苍穹，“一路走来，所有的勇气、堕落、痛苦、追求、情爱、希望、怨恨、抗争，与种种放不下的情结，皆在刹那间破灭消散。一切所执的事物，都不过‘唯是梦幻’的力量。与你相遇的，竟是一场幻化般的‘缘觉’。所有的转山转水，最终低达的皆是幻觉般的‘菩萨地’。”小说的叙述也抵达高潮：“你”终于顿悟，反身离开了冈仁波齐，离开了似乎永远走不出的西藏。也让《出西藏记》得以诞生。

（《出西藏记》，鲍贝著，北岳文艺出版社，2017年7月出版）

■开卷絮语

本土化的乡村扶贫叙事

——读长篇小说《桃园兄弟》

□范咏戈

多数人知晓贵州赤水这个地方，是从红军长征“四渡赤水”了解的，我原来对赤水的了解也仅限于此。在过去的年代里，赤水因毛泽东指挥艺术的“得意之作”——四渡赤水出奇兵挽救了红军而被写入历史。但读了何开纯的长篇小说《桃园兄弟》后，从他的小说里我进一步了解了赤水的历史和今天。川黔边界这座城市不仅古老，有历史文化底蕴，有红色历史，当下那里的扶贫攻坚战也进行得红红火火。那里的扶贫说得上是“攻坚”，有资料显示：赤水是今年贵州省第一个自动提出，并经国家批准的摘掉“贫困县”帽子的县。

《桃园兄弟》便是在这样一个乡土背景下展开了它的故事。作者何开纯是一位本土作家，多年来坚持写作，已出版了数部长篇小说、散文、报告文学集等。我读了《桃园兄弟》后，第一个感觉是作者对小说里的生活相当熟悉。深入生活，既要身入又要心入，这个道理许多人都懂得，也常挂在嘴上，但能够扎下根来却不容易。作为土生土长的赤水人，何开纯熟悉家乡的一草一木，熟悉那里老百姓的一言一行，因此他笔下的人物和农村生活有一种天然的质感和厚重。在众多扶贫作品中，这部小说具有较高的辨识度，首先在于有这样一个明确的地理方位：在川黔交界大山折皱里的桃花村。“一沟一线天，两山两面坡”，山高、路险、村穷，所以理所当然被评为“贫困村”。而桃花村中一个叫贾半仙的老光棍是扶贫对象，小说的笔墨集中在他身上挥洒，写他是怎样在党的扶贫政策的指引下，从一个“江湖术士”成为村里致富的带头人。小说“精准扶贫”的主题十分鲜明。这个主题呼应了当下扶贫攻坚的国之大事，切中了当下农村题材创作的主题。可以这么说，脱贫攻坚既是书写农村的传统主题，也是用文学书写中国梦的时代主题。一位地处偏远的本土作家能够敏锐抓住时代主题加以表现，显现出一种“为历史存正气，为世人弘美德”的可贵情怀。

当然，我看了这部小说，感到最耐看的还是书中写的贾半仙这个人物。贾半仙这个人物不同于以往农村贫困农民。开始村里人都把他当成“另类”，他会正骨看病，但常年在江湖上算卦，娶不上老婆，住的破房子，生活上没有着落，使他被列为村里精准扶贫的对象。后来他的生活变化都是因为扶贫工作队进了村，给他送了良种山羊，扶贫工作队真心实意地帮助感动了他。其实他本就是一个有主见、有本事的人，只不过走了弯路。他对扶贫也有独到的认识。当他救了人，别人要给他一笔钱时，他对赵村长说，扶贫不能仅靠“输血”，你们一家一户发扶贫款，今年能脱贫，明年后年怎么办？俗话说：给人送肉，不如教人喂猪。所以他提出来：陈老板、王院长、万教授要帮助我们桃花村，就要借助扶贫政策，给我们一个致富的办法，地尽其力，人尽其才。通过输血，让我们造血，做一个桃花富民梦。他很会谈项目和规划，把赤水当地的贵重特产金钗石斛，作为重点种植项目，还有一个建设石斛公园的设想。最后他在民选中以1850票全票当选村主任。小说中这个人物发展变化的脉络很清晰，前后落差比较大，像是换了一个人，有性格、有命运，这也是小说塑造人物的要诀，作者会之于心，得之于手。

有一点不能不格外说一下，就是这部长篇的语言非常有特色。小说是语言的艺术，远的不说，近年荣获第九届茅盾文学奖的《繁花》以苏州方言写就为作品添分不少。《桃园兄弟》基本上是用黔北方言写成。包括俯拾皆是的民间流传的歇后语：“兄弟肚子里打灯笼，肝胆相照”“阎王爷作报告，鬼话连篇”“三月间扇子，满面春风”“人心隔肚皮，饭甑隔甑篾”“穷寡妇赶场，要人没人，要钱没钱”“别人临时来帮扶，变成了猫儿吃糍粑，脱不了爪爪”……这样例子不胜枚举。这种乡土语言没有雕琢，没有生造，取材于当地老百姓的口语，经过他的语言规范和艺术加工后，小说变得“有趣”，让人看得兴趣盎然，不忍释卷。置身本土自觉地书写时代的大主题，塑造个性鲜活的人物形象，有地域文化底蕴的小说语言，做到这些非常不易。当然这部小说还有许多提升空间，比如：故事的谋篇布局，口头语言向文学语言的升华等，希望作者能够写出更完美的作品。

（《桃园兄弟》，何开纯著，中国人口出版社2017年12月版）

书香茶座

回到时间之中

——评李瑾诗集《人间帖》

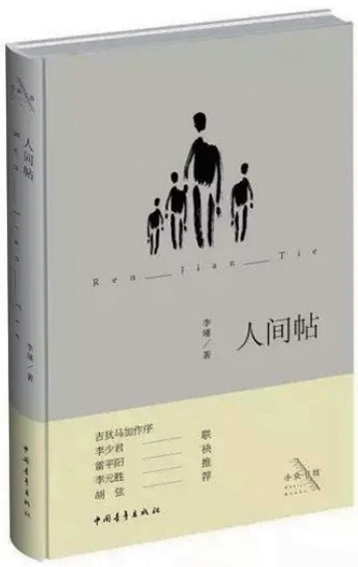
□李 壮

我认识李瑾兄，但又不认识李瑾兄。以这样的句式开头，似乎有些贴着鲁迅先生笔下那两棵著名枣树沾光的意思，然而我所说的并非隐喻意义上的相识与否，而仅仅是一种直观印象层面的事实：现实中的他外向而轻快，在微信朋友圈顶着一个虚拟世界里的“萌化”名字晒娃、晒景、晒美食，不时发出几张文学活动的图片或帮转几条文学刊物宣传信息，一眼便知是热心、有爱、对生活充满激情的人。然而，栖宿于文学世界里“李瑾”名下的那些文字，往往又在细腻的观察中缠绕有深沉的省思、在流畅的言说后潜藏着孤绝的沉默，的确同他在现实生活中给我留下的印象有些微的不同。因此对我来说，李瑾有两副姓名、两张面孔、两种声音，换言之，他是两个人。

其实，何止于“对我来说”，恐怕对李瑾自己而言，“自我”也并非只有一个。自我与自我的辩诘、自我对自我的擦拭、自我对自我的捡拾，构成了《人间帖》这本诗集重要的主题之一。在《元日》一首中，李瑾“以昨日之水清洗去年的自己”，这清洗的过程满溢着孤独，同时也赐予诗人一种宝贵的安宁：“时间并不可怕/我知道，这股日渐苍老的水里/有很多亲爱的自己，在游来游去”。这种安宁来自生命与时间的坦然对视，从属于超验的理念世界，换言之，是诗人的精神乌托邦。然而在精神的乌托邦之外，我们终究无法彻底脱离具体而真实的现世生命国度，因此在另一些时候，这种“我与我的对视”便显得有些令人惶恐。例如《惩罚者》一首，诗人翻动着照片，“一一指正着时间的罪恶”，感到“我被剥离后留下的那一部分，多么像/一张没有填写数额和日期的空白账单”。

照片、时间、生命剥离后的残留，我们可以在其中理所当然地搭建起有关“衰老”或“逝去”的逻辑关联链条；但在我看来，事情似乎又不仅仅这么简单。时间即便称之为“罪恶”，终究也不过是外在的强权，文学或者说文字本身已经是打开枷锁的钥匙；更难以消解的，其实是生命内在的不自洽、不确凿，是那种关乎生存本质的虚幻与犹疑：“这些年来/我在每一个站台、每一个车门出行过/每一个远游的我都不曾回来/他们怀古、摔倒，也许死于一场意外/没有人会知道”（《个人简史》），“事实上/镜子里的我、家人眼里的我以及/身体里的我，正奔向三个不同的方向/生活只会收留其中的一个”（《人间帖》）。此间回响有王羲之“后之视今，亦犹今之视昔”式的时空晕眩，同“庄周梦蝶”的身份迷思亦有通联，却是建立在都市空间裂变和现代文明运行（这种“运行”既存在于政治经济学层面也体现在话语逻辑层面）的经验基础之上。在此意义上，李瑾的诗歌在用词、节奏、资源谱系乃至情感模式等诸多方面都具有古典中国的情味和色彩，但就精神姿态而言，又同时充满了现代性的内部经验底色。

从这类诗句中，我们读到了生活的“不确凿”和生命的“不定”——诗人的词语和省思正是穿行在这些隐秘的缝隙之中。然而这些远非是《人间帖》一书的全部。倘若说生命或尘世中的自我（“尘世”一词似乎格外为李瑾所钟爱）固有其虚幻和不确定的一面，那么在李瑾的诗歌世界里，真正确定而真实的，其实是外在的自然世界：“只有/山林是真的/山林正将时间轻轻揽入自己怀里”（《大寒》）。李瑾对乡土和自然的热爱几乎是掩藏不住的：《人间帖》卷一为“春秋祭”，开篇一组便是“诗经·动植物微心情”，从河畔关雎到仓中硕鼠，写得别致有趣而又满溢深情；“时间传”一卷以传统节气为题，也习惯落笔在时间刻度下的山川与生灵。在轰鸣的地铁和川流的人群之外，静默庄严的山林鸟兽和安宁亲切的乡间生活构成了李瑾诗歌世界里的另一重空间。二者间似乎存在着某种城市和乡村间的对望，不仅是景观的对望、也是情感模式和伦理体验的对望，不仅是此物与彼物的对望、更是我辈与父辈的对望：“城市里/烟囱们集体飞走了，这些甘背恶名的/老人回到人间/……在我的家乡，在田野里/父亲仔细端详着炊烟、麦苗以及沟渠/半空中，一场凛冽的大雪，略微迟疑”（《小寒（二）》）。《辞灶》《祭祀》《手语》几首，写乡间的人事风俗，具体之中又有魔幻、情感坚实但表达节制，都是诗集中令我印象极深的作品。



值得注意的是，这些细腻而深情的乡土风物，往往与“时间”主题密切地关联在一起。不仅是特定时间节点的经典文字说明会被直接引用在诗句中（如名为《秋分》的诗便将“雷始收声，蛰虫坯户，水始涸”的说法直接入诗），更重要的是，在自然与“我”的共在和并置过程中，往往会激发出强烈的内在性时间体验：“大千世界盛产时间/只是不打算让人类进来”（《〈道德经〉十章·第一章》）。古典乡土时间或者说自然时间是循环的、恒定的，它以日落月升草木枯荣为最直观的参照系，固然有四季变化，却有着年复一年冬去春来的稳固。现代都市时间却是建立在计时器的基础之上，它无法回转、一路向前，乃是纯粹线性的运动过程。进而言之，无关乎现代或古典、城市或乡村，两种时间的区隔本就是人与世界、人与生活之间最本质的关系写照。因此，《人间帖》中的时间体验是复杂的：诗人用具体、真实的个体生命之手（线性时间的产物）去触摸天地万物（永恒/循环时间的载体），清楚地意识到“秋天一点点儿将我借走/从不归还”，却也同时了悟，“那些虫鸣是生活留在体外的某一部分”（《秋分》）。

说到底，这一切关乎人之为人根本性的限度。我们不妨将李瑾的这些诗句，看作是对失却之物的抒情，是深陷于时间之中的生命在自我体认时发出的诘问与独白。我想起普鲁斯特《追忆似水年华》中的一段话：“我们徒然回到曾经喜爱的地方，但却绝不可能重睹它们，因为它们不是位于空间中，而是处在时间里。”在此意义上，李瑾的诗句，或许也正可以视作一种回到时间之中的尝试和努力。

（《人间帖》，李瑾著，中国青年出版社2017年11月出版）