



《村逝》写出了“可理解”的农村

□胡传吉

既能写城,也能写乡,杨遥的写作路子很广。《村逝》所收的小说,皆以农村为写作对象。《匠人》《养鹰的塌鼻子》《弟弟带刀进门》《山中客棧》《巨大童年》《村逝》,写农村不同而又互有关联的人事——手艺人、外乡人、农民、村干部、暴发户等,看法理性,手法多变,布局及看法皆不落俗套,格局大方,气势不凡。

农村是容易讨好的题材,但也是很容易写好的题材。要克服这种悖论,突出地域特点是一个重要办法。《村逝》所写出来的北方农村,就与东南、中南、西南的农村不一样,这是极其难得、诚恳而实在的写法。杨遥笔下的地域特征,有时候是通过落到实处的物质来体现的,有时候是透过乡约民俗、人际关系、伦理反应、身体语言而体现的。《匠人》就是很突出的例子,作者不仅能把农村落实到物质,也能落实到具体的秩序,人的复杂性就随之带出来了。

《匠人》里提及镇上的许多匠人,如泥匠、木匠、纸火匠等,其中,木匠王明是被重点书写的匠人。小说写到一个细节:“春天王明给我家割家具时,那几根榆木已经在屋檐下堆了好几年。父亲说,这些木头干透了。王明说,是是是。父亲问,割一张床、一排靠墙的书柜,一个大门,够吗?”单看作者写榆木,就知道作者对物质的脾性很了解,在写作取舍层面,也有魄力,“堆了好几年”,“这些木头干透了”,两句话,一下子就把物质的特征写出来了,这要比写木头头什么形状什么颜色值多少钱高明多了,识货的人,马上就会知道,这木头扎实,经得起季节的“考验”。榆木,尤其是北方老榆木的扎实粗厚,足以让“精致”失色,尤其能让庸俗的精致失色,这个细节,质地相当好,一般的作者写不出来。

《匠人》里的王明,作者写得也很有特色,作者甚至不怎么写他的内心活动,就写身体语言,“他脾气很好,不爱主动说话,谁与他搭话,都喜欢用是是是或者对对对来回答。他这种好脾气人们很喜欢,他的手艺也比镇上其他木匠确实好些”。榆木——再联想“榆木疙瘩”的说法,由物及人,王明的“是是是”、“对对对”,如以“榆木疙瘩”喻之,再恰当不过。有意思的是,小说以木头疙瘩收尾,王明的发财之路历经波折之后,做回与木头有关的行当(根雕),“我想起他家门口的那只麻梨疙瘩做的老虎,问父亲,他家大门洞里的那只老虎还在吗?父亲皱起眉头,想了想说,那个木头疙瘩啊,磨得

真亮”。作者在这里留下了一个悬念,发财的可能性还在,但同时,人性与物性之相通也在这个悬念里面得到了体现。榆木疙瘩、木头疙瘩这些硬朗粗砾的物象,象征着人身上不被发财梦彻底摧毁的品质。人身上那些坚固的东西,像疙瘩一样不易改变,也像榆木的木纹一般,淡定大方,经得起时光的打磨。木头能够做屋梁、做门,承得了重,当得起家,出得了远门,看起来典雅,用起来扎实。木性要被识别之后,才能跟人亲近。在《匠人》这里,作者是以木头连接人性、物性、地域性,从而识别农村社会的自在与自性的。

有些作家笔下的乡镇,没有地域特征,符号化得厉害。但有些作家就非常善于书写农村的地域性,或者说,非常善于在地域性中显示其写作天分及实力。两种趣味,各有长处,也各有短处,前者容易过虚,后者容易过实。但即使过实的写作,读者也能从中看到许多活泼泼的经验,许多无法被观念性的东西所替代的鲜活经验。即使你不了解这个写作者,你大致也能知道,这些人 是种过地、出过汗、饿过肚子的——无论是依时而作还是违时而作,在农村,都有可能饿肚子,都可能陷入困顿。即使是地主家,也可能真的没有余粮。靠天吃饭,生活是否宽裕,在很大程度上受赋役的影响,吃了没?吃饱了吗?——这些追问,深刻而持久地塑造我们的国民性。

饿肚子的经验,会让这个族群的人极度迷恋世俗生活、极度贪恋现世安好,这是本土文明的重要特点。这个重点恰好决定了农村经验的复杂性。时下的很多乡土文学作品,可能把农村的情况简单化了,尤其是把古代社会的农村情况简单化了。当代写作之过度苦难化或浪漫化农村,本质上是一种现代哀怨,在这种现代哀怨情绪下,现代是变形的,是有罪的,相对而言,古代是被理想化了。这种哀怨的毛病是能看到穷的为难,看不到富的尴尬。这一点也是“当代”跟“现代”的思想差异所在,于中国意义上的“现代”而言,古代被妖魔化了,于中国意义上的“当代”而言,古代被理想化了。是以今天主流的乡土文学,能看迅式的乡土文学,有本质上的区别。这种思想的变迁,恰好也能看出中国“现代”与“当代”之间的微妙转折,由此也可看出“现代”的歧途。不少的写作者,写农村时,很取巧地把农村简化为苦难及故乡,在修辞及抒情方面大做文章。这种主打情感牌在农村文学

可能“好看”,但读起来始觉不踏实,虚。不少作者很聪明,但聪明得过了头,差一点笨与拙。聪明劲儿,写都市题材可能还能蒙人,但农村恰好需要笨力气,需要有种庄稼的力量,经得起暴晒,也耐得住时间的慢,来不得半点取巧。没有笨的功夫,“挖”不出中国的乡约、乡仪,看不到中国之乡治的复杂性,相应地,也难写农村人的复杂性。今日的文学,在面对农村题材的时候,不缺抒情手法不缺现代手法,最缺乏的,恰好是写实的眼力。这种写实的眼力,往往能识别农村经验的复杂性。

杨遥在面对农村题材时,弃巧而取实,这种眼力值得称道。写实的功力,让杨遥能见人所不能见。《村逝》里的有些篇目,可以说,就是结实实实在地“长”在地里,“活”在乡里。作者肯使出翻土的力气,也有施肥养土的耐性与智慧,非常难得。我相信,他是以写作的方式真正回到了村子里,而且是回到变化中的村子里。他所回到 的村子,有破败,但也有时代无法摧毁的地方,看到前者容易,写出后者是最难的。杨遥之“实”,实在什么地方?

这个“实”,最突出的地方在于写人。《村逝》所写的人,很多是亦农亦工亦商之人。传统社会通过等级制度让人安于其命,现代社会通过专业、行业、物质等因素让人安于其命。从衣食住行的角度来看,农耕社会本质上是自足式的社会,这就要求农村人不能只是会干农活,还要解决一切与衣食住行有关的问题,大到生老病死,小到嫁接果树、抓蛇宰猪,事事都需要“自足”。基于社会“自足”的要求,农村人几乎是什么都会的。把农村人统称为农民,这是户籍制度变化之后对身份的简化,但实际上,农民这一身份,并不能完全涵盖农村人的全部。杨遥笔下的农村人,大于狭义的农民。他笔下的农村人,更接近农村之“实”。这个“实”,既包括传统农耕社会之“实”,也接近现代农村变迁之“实”。

《匠人》里的王明和“我”父亲,都是亦农亦工亦商。《养鹰的塌鼻子》写的也是有手艺的庄稼人。小说写出了农村的变化,同时探讨了在时代剧变中人不能不变的问题。作者在小谨慎地追问,人要使出多大的力气,才能保住自己不想改变的那一部分。这些追问,无论是放到人身上,还是放到人背后的农村里,都是有意义的。

《巨大童年》写了另一种农村人,可能也是更普遍的农村人。这些人 家,承受灾祸

的能力低,一个家人的重疾,足以摧毁一个家庭,一场婚礼,也足以让一家人负债累累。面对这种常见且普遍的事情,不少的写作者会直奔苦难而去,会强调哭天抢地的场景。这种写作选择当然无可厚非,苦难道之不尽,诉苦也是自然而然的现代情怀之一。但是,人在苦难中的不同反应,可能才是最值得探究的。有的人从苦难中得到仇恨,有的人从苦难中学会逆来顺受,有的人视苦难为生命中不可或缺的一部分。《巨大童年》抓住的是另外的事实:人遭遇天灾人祸所造成苦难时,不可避免地会欠债,这个债,有可能是钱债,也可能是人情债,前者有可能还得清,后者一辈子都还不清,只要欠了,就还不清。两者都足以摧毁人的尊严和价值,而后者,来得更为直接和残忍。写实写到深处,大概总会残留一点不忍之心,这是《巨大童年》的情怀所在。

《村逝》写了村干部与村民之间的关系,作者没有把村干部写得 多坏,也没有把村民写得 多好,作者透过人际关系、工作关系来看农村的状况,这是相当实在的写法。从具体关系中看农村,农村就成为可理解的农村,而不是仅供抒情的农村。这些写法可能不那么新潮,但它更能靠近那个“可理解”的农村。

杨遥笔下的“实”,当然不限于人,随着人而展开的事与物都“实”,经得起细节和逻辑的推敲。写实之功力,助其看到中国某些具体经验之实。在写实的基础上,杨遥还充分展示了自己写故事的激情与才情,如《弟弟带刀出门》就是突出的例子:多重叙事、对照手法、悬念设计、情怀抒发,元素众多,经得起阅读,基本功足以支持写作的远景。如果一定要挑剔,那是不是可以这样说:小说确实写得实,但实与实之间还缺少一些顺畅的衔接,这个衔接就好比木头家具里的榫卯,木头实则实已,但如果做榫头和卯眼的功力不够,木头家具就会不舒服不自在,半夜会发出响声——会发出有心人才能听见的闹声。是以,有些地方,作者不得不靠观念来续接故事,《空中客棧》就有这样的问题。这些看法,纯属挑剔。《村逝》有遗憾,但作者写出了“可理解”的农村,这一点很独特,也很了不起。

由《村逝》可见,写实的手法与眼力,于书写当下中国经验而言,仍然有巨大的开拓意义。

（《村逝》,杨遥著,北岳文艺出版社2018年1月出版）

港,抑或巴西利亚、墨尔本。

她的小说是女性的。

她坚持一种私人化的 小叙事,这个私人化无法剔除的就是女性化。

她用女性的眼睛去观察,用女性的口吻去叙说,用女性的视角去认知,用女性的心灵去感悟。

她不避讳把自己定位成“小女人”,用“小女人”的嘴说小说的这个“小”。

因为小,所以真实。因为小,所以感人。因为小,所以更普遍。

《小偷》是一种发现,也是一种揭示,更是一种澄明。

这篇小说让我们知道什么是小说化的想象。如果一个人想和别人不一样,不想被“规训”,那结果会怎样呢?她会告诉你。

《女人男人》中一个女人和一个男人在世界的某个角落相遇,就像夏娃和亚当在伊甸园相遇,会不会有一场浪漫的邂逅和情爱的欢愉呢?读者所有的期待和想象会被——印证的同时,也会被——解构。这是她的答案。

《遗产》里一位至爱着自己孙女的祖父去世了。他给所有嫡系子孙都留下了遗产,唯独没有给至爱的孙女。这又是为什么呢?结果出乎所有人的意料。

《可怕的东西》是一篇海明威式的戏剧化场景叙事。悬念在对话中缓慢而有条不紊地剥丝抽茧,一一解开。

五

《城市故事》的译者是照日格图。

照日格图,中国蒙古族新生代作家、翻译家,“80后”。

他是我的学生,也是我的挚友。

照日格图用蒙汉两种语言创作,他的散文在圈子里小有名气,被誉为“80后”蒙古族作家的代表。他的翻译质量高,数量多,如今已有几百万字。

照日格图的原创作品和翻译作品经常出现在《世界文学》《译林》《读者》等主流刊物上,让作为同行的我望尘莫及。

翻译是有性格的。翻译文字中或多或少带着翻译者的生命体温 and 气息。

照日格图的翻译自然、随和、贴切而充满诗意。很多时候我几乎忘记了“这是翻译”。

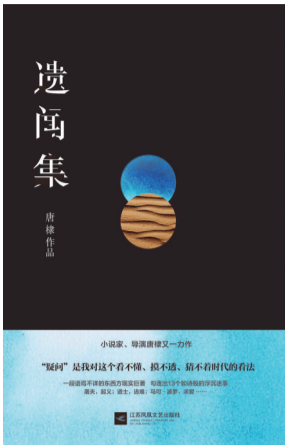
也许,这就是文学翻译的佳境了。

（《城市故事》,〔蒙古〕罗·乌力吉特古斯著,照日格图译,内蒙古人民出版社2018年1月出版）

■新书快读

主持:黎 华

《遗闻集》



唐棣 著

江苏文艺出版社

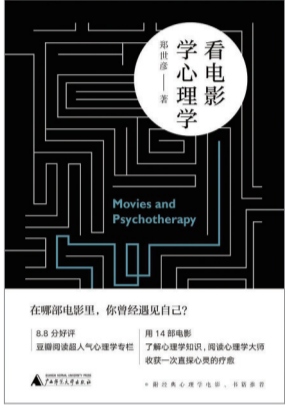
2018年3月出版

《遗闻集》囊括了古今中外流传于民间的轶闻野史。这些故事穿越历史的烟云,倾诉着关于人生、历史、宗教、民族的史诗与传奇。在作者讲述的13个故事里,有哀怨伤怀的女子、淡泊隐逸的居士、被后世误读的马可·波罗、弗兰肯斯坦式的鸟类学家……

唐棣用戏仿、隐喻,为读者展示了神秘的法则,以及对已有的道德的坚守。他善于把叙事巧妙地融入隐喻

重重的写作中,使形式与内容焕发有趣而诡谲的气息。他的字句之间藏着暗涌,让人感觉到某些电影般的质地。他的写作朴素而诚实,散发着独有的灵气。

《看电影学心理学》



郑世彦 著

广西师范大学出版社

2018年3月出版

电影大师伯格曼说过:“没有任何艺术手段能像电影一样表达梦的特质。当灯光熄灭,闪亮的银幕向我们打开,我们被抛进事件之中,成了梦的参与者。”我们坐在电影院的座位上,就像躺在弗洛伊德的精神分析躺椅上,一场心理分析的活动开始了。看电影如同进入梦境,生活的本质在电影里汇聚。

本书精选14部经典的心理学影片,搭起一座通往心理学的桥梁。这里不仅有电影故事,还有心理学流派的介绍、心理学大师的登场。每章附有“知识链接”,让读者在欣赏电影的同时,轻松地学习专业的心理学知识。作者认为,观影可以疗心,电影不仅能够照见人类的情感,预演未来的生活,也让观影者获得个人心灵的成长。

《卧底医生》



范玉泉 年世琳 著

吉林出版集团股份有限公司

2018年4月出版

本书是根据八一勋章获得者印春荣缉毒事迹撰写的长篇纪实文学,再现了一位缉毒英雄丰富多彩、惊险传奇的战斗故事,为时代主旋律注入了嘹亮动人的音符。

印春荣在缉毒前线奋战28年,30多次卧底贩毒集团,历经数十次生死考验,他作为侦办主力,参与侦破贩毒案件3234起,抓获毒品犯罪嫌疑人4246名,缴获各种毒品4.62吨;作为医生,他用仁爱之心和精湛医术治病救人;作为卧底,他用无畏胆识和热血生命缉毒猎枭;作为军人,他以对党和人民的无限忠诚与责任担当,捍卫荣誉。两位作者深入印春荣战斗和工作过的地方采访,收集了大量第一手资料。全书自然开篇,从容书写,情节迭宕曲折,引人入胜。

《月河湾的安安》



赵剑云 著

福建少年儿童出版社

2018年3月出版

《月河湾的安安》是一部描写黄河岸边儿童成长的小说,讲述了一个小村庄里田园牧歌的生活和村民们的喜怒哀乐。善良热心的安安,有时快乐得像精灵,有时忧郁得像诗人。安安对好朋友无话不说,是伙伴们的主心骨,她浪漫乐观,用奇思妙想装扮着原本平淡无奇的生活,她像清新温暖的风,影响着月河湾的每一个人……秀艾的悲苦,王智渊爸爸的疯病,秦老太大的苦难与超脱,奶奶的乐观和坚强,诗人校长的执著与洒脱,逐渐让安安懂得生活的意义,去城里陪父母还是留在家乡,安安也在艰难地抉择……作者坦言,这本书有自己童年的很多记忆。这部书的种子一直在她心里,直到两年前,她决定把这个故事完整呈现出来。

《枫叶童话》《行者寓言》



金吉泰 金雷泉 著

甘肃少年儿童出版社

2018年1月出版

近日,甘肃少年儿童出版社出版了金吉泰童话集《枫叶童话》、金雷泉寓言集《行者寓言》。作品入选院原当代文学典藏系列丛书。

85岁的金吉泰和儿子金雷泉均为中国作协会员,两人坚持儿童文学创作,成绩突出,在甘肃文坛传为佳话。金吉泰是农民作家,《枫叶童话》收录了作者近两年克服眼疾困扰,精心创作的65篇童话。金雷泉在基层工作,《行者寓言》收录了他在面对大千世界和茫茫人海时的所遇、所思、所感、所悟基础上创作的166篇当代寓言。

■百家品书

《城市故事》:

一位蒙古女性的私人化叙事

□海日寒

小说是什么?这个问题一直折磨着我。随着时间的推移,我从“知道”进入了“不知道”,又从“不知道”坠入了“真的不知道”的巨大漩涡。

难怪老子说:道可道,非常道。老子圣明啊。

翻开小说史,寻找答案。从文艺复兴到19世纪末,西方小说一直处在“立”的阶段,就是为小说“立规矩”。几百年来立了很多规矩。什么怪诞现实主义、古典主义、启蒙主义、浪漫主义、现实主义,以至自然主义和象征主义。这也许就是西方人“知道”小说的阶段吧。

知道的太多,难免要烦。

进入20世纪后,西方人开始“怀疑”小说。也就是进入了“破”的阶段。破了很多规矩,出现了几位重量级“爆破手”。普鲁斯特、卡夫卡、罗伯格里耶和博尔赫斯。

普鲁斯特是回忆能手,喜欢在潜意识里游泳,破坏了理性的规矩;卡夫卡是搞怪高手,喜欢在地洞里讲惊悚童话,破坏了现实的规矩;罗伯格里耶是刺头胜手,喜欢一切反着来,破坏了常识的规矩;博尔赫斯是猜谜大师,喜欢在迷宫里躲躲藏藏,破坏了真实的规矩。

经过这番狂轰滥炸,劈头盖脸,可怜西方小说只剩下一片残垣断壁,破碎山河,遍野哀鸿了。

这就是西方人“不知道”小说的阶段。破了很多规矩,也立了不少新规矩。但画出来的已然不是原来的“方”,原来的“圆”。

西方现代小说更像是一些色彩斑斓的不规则图案。

二

蒙古族小说的渊源有两个。一个是以史诗、民间故事为代表的,可称为“民间渊源”;

另一个是以《蒙古秘史》《黄金史》和少量书面小说为代表的,可称为“书面渊源”。

所以,蒙古族古代小说一直在“历史”和“故事”中游移不定,在“真实”与“虚构”中进退两难。

直至蒙古族大文豪尹湛纳希时期,“历史”和“故事”的悖论依然困扰着小说家。尹湛纳希把自己的长篇小说《青史演义》看做是史记,而把《一层楼》和《泣红亭》当作了小说。

20世纪,是蒙古族小说现代转型的时代。首先,经历了漫长的革命历史宏大叙事阶段,出现了《茫茫的草原》《清澈的塔米尔河》等红色经典。

随之而来的是民族历史宏大叙事阶段,出现了《无顶之庙》《云雾》《扎萨克盆地》《巍巍青山》等作品。

蒙古国小说和中国的蒙古语小说的发展历程大致对应。

从20世纪90年代始,蒙古族小说中的宏大叙事开始动摇和散裂,进入乡土叙事和个人化叙事阶段。

在蒙古国小说中个人化叙事的趋势更盛一筹,罗·乌力吉特古斯的创作鲜明地代表了这一趋势。

三

小说是什么?又回到起点。

小说有“小”,小说也有“大”。“小”就是小处着手,“大”就是大处着眼。

小说的“大”是小说家的起点、视点和立点。也就是小说家的世界观、历史观和价值观。是小说家把握、认识、体验、感悟“世界”——社会、历史、人生、人性和艺术的总纲领。对“大”的把握决定了小说家的高度、深度和广度。

但凡大家必有独特的“大”的世界。

小说家的“小”就是细节、丰富性和微妙处。对小说家来讲,没有“小”就没有“小说”。

小说的“大”历史学家也能做到;而小说的“小”只有小说家能说出。

难怪恩格斯会说:巴尔扎克的小说显现的,比当时“所有职业的历史学家、经济学家和统计学家那里学到的全部东西还要多”。

这就是小说的功能。

小说,不仅仅是认识和阐释,而更多的