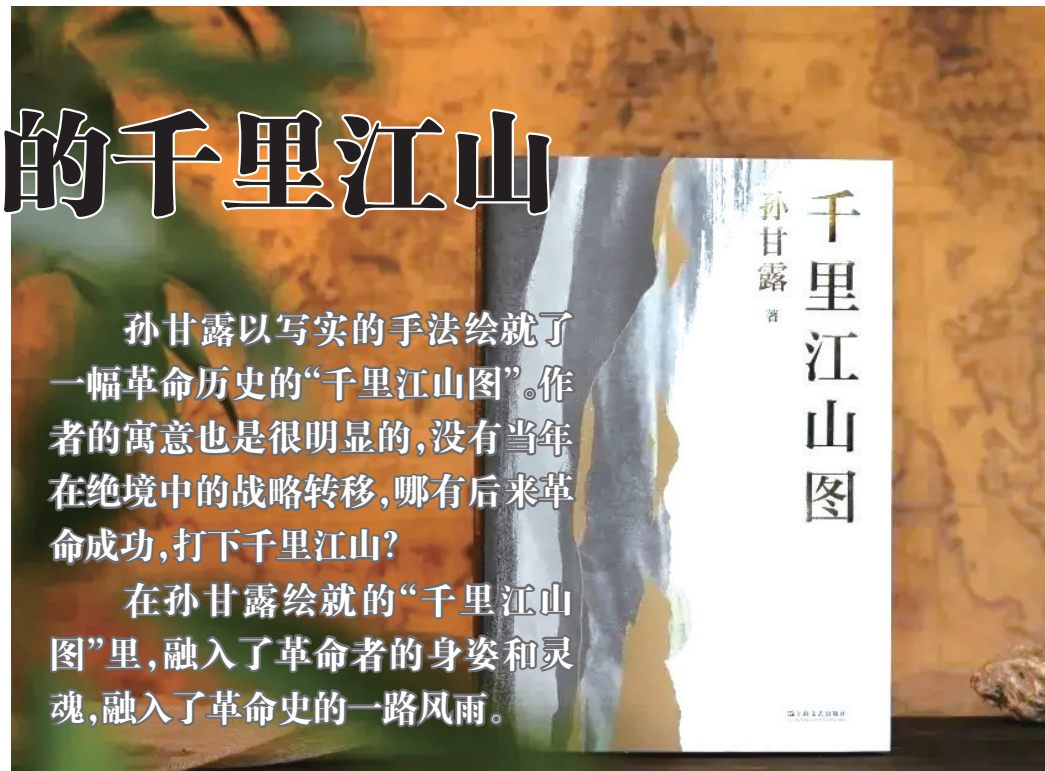


■新作聚焦 孙甘露长篇小说《千里江山图》：

融入革命者身姿和灵魂的千里江山

□贺绍俊



孙甘露以写实的手法绘就了一幅革命历史的“千里江山图”。作者的寓意也是很明显的，没有当年在绝境中的战略转移，哪有后来革命成功，打下千里江山？

在孙甘露绘就的“千里江山图”里，融入了革命者的身姿和灵魂，融入了革命史的一路风雨。

《千里江山图》是宋代画家王希孟的一幅青绿山水画卷，被誉为中国十大传世名画之一，它的真迹珍藏在北京故宫博物院。当孙甘露决定写一部反映革命年代中共地下党艰苦斗争的小说时，想到要以“千里江山图”作为小说的名字，一定是从这幅古代名画中找到了与他所要讲述的革命故事之间精神上的共通性。于是，孙甘露在小说中绘就了一幅关于革命历史的《千里江山图》。

小说将我们拉到了八九十年前的大革命时期，1933年初的大上海。往前推十多年，中国共产党在这里诞生，并以上海为中心，将革命的火种引向大江南北，但此刻的上海却是春寒料峭，中国共产党领导的工农革命处于低潮，革命的重心逐渐从大城市向南方农村转移——这也是中国革命的一次重大战略转移。《千里江山图》讲述的故事便与这次重大战略转移有关。孙甘露只是讲述了其中的一次秘密行动，但这次秘密行动是如此地惊心动魄！在小说中，孙甘露并不是孤立地写一次秘密行动，而是将这次秘密行动作为共产党的重大战略转移的缩影来写，非常准确地抓住了这次战略转移的历史关键词：绝境。这是革命被逼上绝境的一次战略转移。小说一开始就把秘密行动推到了一个几乎无可挽救的绝境上：中央特派员老K来到上海，要组成一个小组执行中央的特别任务。十几个人被召集到图书馆一间隐秘的房间里来开会，他们相互之间多半不认识。然而，就在这十几个人里竟有两人是国民党安插的内奸，如果不是一名潜伏在敌人内部的地下党人以生命阻止了会议的召开，中央的特别任务就轻而易举地被国民党掌握了，后果不堪设想。接下来，小说更把绝境推到了极端，这些来参加会议的地下党成员全部被关进了国民党监狱，但很快他们又被放出来了，狡猾的敌人想将他们作为“诱饵”钓到共产党的高层领导。就是在这样的严峻形势下，陈千里受命前赴上海，协助完成党的特别任务。因为他将要联系的同志全都被敌人暗暗监视着，其中还隐藏着敌人的内奸，他刚从船上下来，准备和上海地下党成员接头时，就被埋伏在四周的数十条枪瞄准了——这就如同将他置身于百丈悬崖的绝境前。我们简直不敢

相信，陈千里纵有三头六臂，还能够将这些已被敌人严密控制的同志们组织起来，并完成一项特别的任务吗？我就是怀着一种忐忑的心情往下阅读的。当然，最终陈千里带领大家出色地完成了任务，真是水到绝境是飞瀑，无论多么可怕的绝境，也阻止不了一个革命者勇往直前的决心。

然而孙甘露并不是在讲一个传奇，更不是编织一个神话。他是鲁迅先生所期许的“在高的意义上的写实主义者”，一方面，他以非常生活化的场景，真实呈现了陈千里及同志们所面临的危险和困境，同时，通过缜密的分析和准确的叙述，他令人信服地描写了革命者们是如何以自己的机智和勇气与敌人周旋，从而克服了一个又一个难题的。这一过程环环相扣，急促的节奏令读者都没有喘息的机会。我是一口气读下来的，既为革命者的生命危险而担忧，又为他们挫败敌人阴谋的机智而喝彩。孙甘露出色的小说叙述能力再一次得到淋漓尽致的发挥，但这一次他收敛起自己的精神想象力，就像一名地质勘察员或历史记者，特别在意叙述对于客观真实的还原度，这不就是“在高的意义上的写实主义者”应有的姿态吗？因此，孙甘露以极其冷静客观的写实性文字，讲述了一个惊险曲折、危机四伏的故事，其真实感和历史感，会让你觉得这一定是历史上的一段真实存在。当然，这只是孙甘露作为一位“在高的意义上的写实主义者”所表现出来的一个方面。另一方面，孙甘露并未止步于真实呈现一个闯出绝境的故事，而是要进一步探究革命的本质和革命者的灵魂。他所讲述的故事发人深省，十来位忠诚的革命者在白色恐怖的上上海，尽管所有的行动都处在敌人高度监视的状态下，尽管身边还隐藏着潜伏的内奸，但他们竟然圆满完成了任务，这真是一个奇迹！这是革命创造的奇迹，是革命激活了人民内心沉睡的火山而喷发出的岩浆。这也就是革命的本质。孙甘露特意写下一段列宁的话，这段话来自陈千里的弟弟陈千元正在翻译的《远方来信》。陈千元被关进国民党的牢狱里时，他回想起了这段话：“奇迹在自然界和历史上都是没有的，但是历史上任何一次急剧的转变，包括任何一次革命在内，都会提供如此丰富的内容，都会使斗争形式的配合和斗争双

方力量的对比，出现如此料想不到的特殊情况，以致在一般人看来，许多事情都是奇迹。”列宁的话解释了奇迹与革命的关系，他认为，在人们惊异于发生了奇迹的时候，对于革命者而言，这不过是革命应有的内容而已。列宁的话其实是表明了，革命的每一天都是在创造奇迹，革命者对此习以为常，革命者并不将此当成奇迹，是因为这一切都是合乎历史逻辑而发生的。孙甘露看来是要以列宁的这段话作为这部小说的注脚。小说中的十几位革命者共同完成了一桩在常人看来几乎无法完成的秘密任务，今天的读者一定会惊叹这真是伟大的奇迹，但对于革命者而言，这就是他们进行革命的常态。他们中的大多数人为此付出了生命，令人肃然起敬。他们来自不同家庭，干着不同的工作，但用上海地下党负责人方卫平的话说，他们都有一个共同点：“他们愿意为党的事业牺牲一切。”孙甘露非常集中地表现了他们的这一共同点，从这里能够窥视到他们的灵魂。

信念，是照亮革命者灵魂的灯塔。《千里江山图》也是一部关于信念的试金石。真正的革命者是有着坚定信念的，为了信念他们甚至牺牲了性命。他们参与的斗争是残酷的，他们的牺牲也是惨烈的，而他们对革命信念的坚定和忠诚更是感动天地的。信念，是革命题材文学作品共同的主题，当然也是《千里江山图》的重要主题。但孙甘露在这部小说中不仅书写了革命者的信念，而且还将信念置于一个严峻的对比中进行拷问。这种对比是通过国民党特工总部副主任叶启年展开的。若说信念，叶启年也是一个有强烈信念的人。他曾是一名大学教授，在火热的、革命的20年代，他像众多知识分子一样，为中国的前途而寻求新的理论，他信奉无政府主义，推广世界语，他的住所成为人们秘密讨论的场所，陈千里当年就是他的学生。但在国共两党开始合作时，他否定了共产主义可以救中国的看法，将其共产党的行为视为一种“阴谋”，从此他参加了国民党的特工活动，发誓要对共产党斩草除根。他醉心于自己的职业，认为投身这一职业就可以始终踩在历史制高点上，因此他得意地称自己是“心怀天下”。这就是叶启年的信念。为了这一信

念，他可以奔走于上海与广州两地，都无暇顾及自己心爱的女儿。在信念上，与叶启年形成鲜明对比的是陈千里。陈千里曾经是叶启年最看重的学生，叶启年还想将他培养成国民党的特工人员。但是，就在陈千里沉浸在叶启年的宣讲中时，叶桃出现在他的眼前。叶桃是叶启年的女儿，但已经加入中国共产党的她成为了陈千里的引路人，她告诉陈千里，她父亲的虚无主义背后，躲着一个投机分子、野心家。陈千里开始与自己的老师分道扬镳，他从《共产主义ABC》《远方来信》等书籍上面获取了自己应该坚守的信念。

信念是情感、认知和意志的有机统一体，陈千里和叶启年各自不同的信念，是对中国命运和中国道路的截然不同的认知，这就决定了他们对这个世界怀有不同的情感。叶启年从阴谋论出发看待中国的命运，因此他对世界是冷漠的，他的内心是阴郁和诡异的。陈千里则是胸襟坦荡，爱憎分明，他处事相当成熟、冷静，但内心充满着火热的激情，这在很大程度上缘于他对普通民众抱有极大的同情和爱意，他认定了自己的事业是为全体人民求解放的事业。两人的不同信念也决定了他们对叶桃的不同态度。叶桃是叶启年的女儿，也唯有在女儿身上，叶启年还留存了一点爱。但这一点爱却与他冷漠、阴郁的内心难以兼容，失去女儿后，他只有悄悄购买一处小桃源，种上十余株桃树，让他对女儿的爱不要消

失殆尽。总之，他对女儿的爱与他在信念上的偏执是分裂的。与叶启年相反，陈千里对叶桃的爱则光明磊落、如火如荼。他们俩既是心心相印的恋人，又是志同道合的战友，也就是说，他们的爱情是信念之树结出的硕果。这一点对陈千里来说尤其重要，因为是叶桃为他指明了方向，“让他了解了一个人应该投身于什么样的事业，才会让人生变得更有意义”。小说不仅写了陈千里与叶桃的爱情，还写了陈千与董慧文、凌汶与龙冬的爱情。在一个紧张危险、争分夺秒、斗智斗勇的秘密行动中，加入这么多革命者爱情的书写，这决不是为了给故事增加一些调剂色，而是为了更深入地揭示革命者的灵魂，爱情是他们信念里最圣洁的情感。

鲁迅先生说：“将这灵魂显示于人的，是‘在高的意义上的写实主义者’。”孙甘露完全做到了鲁迅先生的期许。他是以写实的手法绘就了一幅革命历史的“千里江山图”。作者的寓意也是很明显的，没有当年在绝境中的战略转移，哪有后来革命成功，打下千里江山？小说写到党中央将这次秘密行动命名为“千里江山图计划”，陈千里来上海与地下党接头的暗语里有两句是：“你打开窗朝外面看。”“说的是，这些人就是江山。”的确如此，在孙甘露绘就的“千里江山图”里，融入了革命者的身姿和灵魂，融入了革命史的一路风雨。

■评论

无常岁月与“万花筒”叙事魅力

——读王松中篇小说集《梅花煞》 □黄桂元

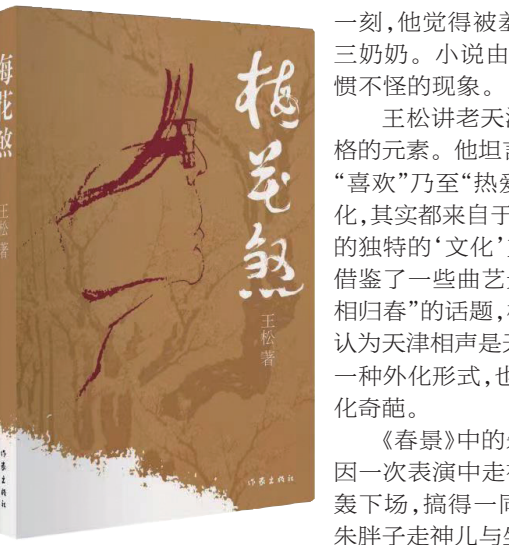
王松的中篇小说集《梅花煞》是他近期写作的一次醒目展示，也只是其海量作品的冰山一角。《梅花煞》包括六部中篇，背景横跨大半个世纪，涉及天津文化与市井民生的三教九流、五行八作。这些小说描摹个体生命的悲欢沉浮，把碎片式日常细节整合为具有人文价值的叙事经纬，以洞视各色人等的灵魂奥秘。王松深入民间，打捞历史，为小说文本融入新的元素，形成了一种酷烈却精致、野性兼优雅，剑走偏锋却不失智慧通透的叙事风格。

小说《梅花煞》以回溯的视角聚焦于昔日曲坛的众生相，梳理当年枝枝蔓蔓、影影绰绰的模糊往事，让历史真相变得清晰起来。动荡年代，老艺人郝连瑞写信揭发另一位老艺人白燕升曾有汉奸嫌疑，不下了了之。小字辈叶汶意外发现了这些陈年旧事，不免好奇，为了了解真相，他开始暗自查访。叶汶的查访并不顺利。仅有的几位健在者多已年迈体衰，对当年白燕升并无非议，却说不出更多事实，即使是叶汶家里的知情老人也总是语焉不详。最终，叶汶了解到，白燕升并非揭发者所说的那样，他多次拒绝日本人“红帽衙门”的拉拢，一次次躲避怀有目的的日本女人，最终仍为日本人唱了三天，忍受如此屈辱，也是万般无奈。后来他偷偷花钱，在《庸报》上登了一个自己溺水身亡的消息，意在彻底消失，离开此类纠缠，却未果，后来莫名失踪。关于这位著名鼓曲艺人的传说坊间有多种版本，一直是个悬案，清白做人没有争议，只是命运多舛，以“煞”了结。

《梨花楼》中的梨花楼不是戏楼，不是酒楼，而是只有一层房间的普通茶馆，天津叫茶园。故事就发生在这里。来茶园的常客多为养虫儿养鸟的，有的性格不合，相互看不顺眼；有的人品不正，旁人尽量躲着。还有贪小便宜的、嘴没把门的、嗜赌成性的，来来去去，进进出出，属于社会的寻常一景。这里不见刀光剑影、深仇大恨，琐碎的日子波澜不惊却见微知著，让人从中体会到了空茫、怅然。至此，王松决不饶舌，梨花楼门上挂了一把大铜锁，结束了故事。岁月的滋味浸润着小说肌理，渗透于叙述话语的毛细血管，也蔓延在读者内心。

王松的写作一般不大注重所谓“形而上”意义，他更注重叙述的密度要大于故事的密度。这里的关键词，就是准确。在王松看来，对于小说，准确既不是单纯的建筑材料，也不是技术性的建筑手段，而是关乎建筑本身的成色和质地。叙述准确为王松带来了一种强大、从容和自信。王松准确规定了小说的速度，这就需要挤干语言水分，力图轻装简从，直击要害，“小说的速度应该是被作家的叙述语言控制的，一旦发动起这个速度，也就容不得再有点语言杂质，否则就会增加叙述的摩擦力”。由此，小说的语感、语感也会内含玄机，充满张力。

《王三奶奶考》写的是一地道的津人津事，却意在当下与历史的对接，折射市场经济年代中的一种诡异现象与精神畸变。小说“考证”王三奶奶的身世之谜与死亡之因，几近不厌其烦，却有深意在焉。关于王三奶奶的传说，坊间有许多不同版本，但小说只写了“考证”，而不负责评价。吴珂在考证过程中发现事情并不简单，不是王三奶奶不简单，而是黄乙清的动机并不像他自己说的那么单纯，他的“饮水思源”和“寻根”是有利益驱动的。吴珂意识到，王三奶奶只是黄乙清现代经营模式的一个金字招牌，他利用信众的虔诚与无知诱导消费，以各种堂而皇之、美丽诱人的名目谋求私利。吴珂痛苦的是，自己无意中为黄乙清提供了论据，那



一划，他觉得被羞辱的不是自己，而是“俗神”王三奶奶。小说由此折射出了当今社会的一种见惯不怪的现象。王松讲老天津人的故事，很在意其文化和性格的元素。他坦言，自己虽然祖籍不是天津，但很“喜欢”乃至“热爱”这座城市，它“拥有的很多文化，其实都来自于自身”，“是由那种只属于它自己的独特的‘文化’支撑起来的”。王松的小说叙事借鉴了一些曲艺元素，他喜欢相声，多次谈到“万相归春”的话题，相信世间万物皆可“人活儿”，并认为天津相声是天津性格和城市“杂色文化”的一种外化形式，也是在这块土壤上生长的一朵文化奇葩。

《春景》中的朱胖子就是在茶园里说相声的，因一次表演中走神儿接错了词，被观众叫着倒好轰下台，搞得一同表演的师父罗鼓点很没面子。朱胖子走神儿与坐在场下的唐先生有关。朱胖子是一个有主见的男人，挺着师父、护着师弟，他喜欢唱京韵大鼓的小桃红却不穷追猛打，而是默默关怀，处处呵护。最后，朱胖子终于明白小桃红喜欢的是唐先生，点头称是，默默离开。如此通透性格和处事方式，也是天津文化涵养的结果。《春景》借鉴了传统相声艺术手法，铺平垫稳，针脚细密，一旦“包袱儿”抖响，戛然而止，不再多言。进入小说叙述，王松不是没有立场和思想，但他的意图表达是隐蔽的、内敛的、留白的，充满暗示，诱人想象。

《一溜儿堂》中，刘福有给自己经营的棺材铺取名“一溜儿堂”，也随之叫刘一溜儿。其实，小说跟最多的只是只有十几岁的耙耙三儿，这个男孩虽未成年，却看过并经历了太多与死亡相关的场面。他爹是棺材铺的苦木匠，人称吃阴阳饭的，意外身亡后，耙耙三儿不得不开始直面生计问题，他不打算子承父业再干这行，打算跟施杏雨学医卖药而不成，又想跟郭瞎子学针灸，郭瞎子却不见了。经过剧烈的内心挣扎，为了活下去，只得跟着表哥崔大梨、崔二梨冒险，扒掉阵亡士兵军装，再把血迹斑斑的军装洗一洗，一条龙成批倒卖出去。这营生景象血腥，险象环生，每次都是连滚带爬地离开现场。一次遇到围堵，耙耙三儿亲眼看到崔二梨怎样被一阵乱枪打死，受到极大惊吓的耙耙三儿意外得知，刘一溜儿居然是收军装的行家，更没想到的是，精明如刘一溜儿者竟会因此而丧命，同样没想到的是，那个失踪的郭瞎子摇身一变成了“一溜儿堂”的主人，只不过此处改为针灸馆。故事的反转，为血色的“一溜儿堂”涂抹了戏剧性油彩。王松善于把人与人、人与环境的关系具化为一种斗智斗勇的胶着状态，叙事中常于不动声色中暗含“杀机”。那里面枝杈纵横，悬疑密布，充满了蓄谋已久的紧张和隐忍，相互较劲，彼此消长，放大或显微人的精神断面受到的冲击和应激反应。

王松一直注重小说的好读指数，为解决“怎么写”绞尽脑汁。他的小说从来缺少故事性，但他并未止步于此。讲故事固然是小说家的天职，但谁在讲故事，以怎样的方式和腔调讲故事，这里面很有讲究。王松的小说故事是一种被充分叙述过却不含水分的故事故事，他深感“找一个好的表述方式比找一个好的故事更难”。高明的小说家只负责提供好读的叙述，而优秀的文本往往是大于作家的。王松用小说打造一面独有的镜子，用来照出人的真实面目，这面镜子既映现出“应然世界”，也要符合生活的逻辑，叙事的逻辑、小说的逻辑、文学的逻辑，把蹩脚事写出合理性，让不可能变得可信，这也正是其“万花筒叙事”的魅力所在。

■第一感受

在虚空中寻找意义

——评简默散文集《时间在表盘之外》 □饶 翔

作为中国当代散文写作的中坚力量，简默所坚持的是一条传统的、或曰纯正的散文道路。他似乎从来不为变幻的潮流所动，读他的散文，如与一位有阅历的老友晤谈——听他回忆故人事事，分享旅行见闻；听他谈谈人生感悟，发表对于往事的看法……我想，这也是简默在散文写作中保有的初心。写作是对记忆碎片的打捞与整理，是对生命过往的铭刻与反思，也是对自我与世界关系的想象、探索、建构与重构。在此意义上，写作是第二度的时空，是第二重的生活。这也是他将散文集命名为《时间在表盘之外》的寓意所在——在时间的洪荒中，他决意要做“刻舟求剑”之人，借助文字，他要将流逝的时间回收，他要使消失于无形的时间显影，他要使虚空中寻找意义。

文学作为个人生命史的特殊价值，显然并不是“档案”价值——那些记录个人每个阶段的具有标志性意义的大事记；而是微观的情感价值。如果说表盘上的时间是按部就班、一成不变的刻度时间，那么在表盘之外的时间，则溢出了线性的刻度，节外生枝、旁逸斜出。表盘之外的时间堪称生命的“散文时间”。被用作散文集名字的那篇《时间在表盘之外》，记述作者多年前在内地小城的中学岁月，不过，他要记下的，恰恰是在主流叙事之外的叙事，是在时光中“夭折”的与被甩出了主流轨道的人事——“我”与同桌被班主任“指认”的早恋，以及两个“国庆”与两个“红梅”的“恋爱”，与其说是敢于粗暴的成人与压抑的环境，不如说是敢于错位的时间，而它们，甚至连同故事的主人，都在时间中不知所踪，消失于“表盘”之上。通过文字在“表盘”之外打捞这些另类的个人记忆，或许正是文学的“另类”价值。

一如作者所言，“往事和记忆有了抓手，才不至于迷路和丢失”。《三盏灯》《三张床》《三棵树》，仿佛是一个整饬的系列，“灯”“床”和“树”这些具体实在的事物，成为作者追赶记忆的抓手——从贵州大三线的煤油灯到山东县城的台灯；从睡下了一大家人的木床到钢丝床，再到婚床；从外婆家的大榕树到童年家里窗外的银杏树，再到迁回山东后父亲手植的泡桐树，消逝的时光在“灯”“床”“树”等诸物象中得以显影，同时也被定格、被铭记。被铭记的不仅是“事”，也是“情”。关于事，那是在贵州三线建设基地的童年岁月，是一家人又迁回山东后的历程，是父亲的病与死，是“我”的“青春期”，“我”的恋爱结婚生子。关于情，那是对童年往事的眷恋，是对已逝亲人的思念，也是对生命本身的忧伤、无奈、叹息与珍惜。后来，一如那张不知所踪的木大床，这些事物本身也消失于时光的洪流中，是书写记忆使之永恒。

数字“三”既标记了人生旅程的不同段落，也意味着时光的复沓，生命的轮回。这是物理，是天道。一如张若虚在《春江花月夜》中的宇宙之思：“人生代代无穷已，江月年年望相似。不知江月待何人，但见长江送流水。”一如诗人穆旦在晚年的“冥想”：“为什么万物

之灵的我们，/遭遇还比不上一棵小树？/今天你摇摇它，优越地微笑，明天就化为根下的泥土。/为什么由手写出的这些字，/竟比这手更长久，健壮？/它们会把腐烂的手抛开，而默默生存在一张破纸上。”也一如简默在《三盏灯》中所写的那最后那盏灯，是中元节的河灯，也是生命之灯，天地之灯——“它们就是那些灯，在人间寂灭了，一路顺水漂流，到水与天的十字渡口汇入银河，游进天堂，重新高高挂起，夜复一夜地照亮我们孤独踽踽的夜路。还有我们的记忆，它们浩瀚无穷，像夜空一样，也安放得下这许多灯盏，还常常在阳光或月光下小心翼翼地捧出擦拭，许多名字永远闪亮亲切，生命不断地像河流一样延续伸展。”

事实上，万类万物并不以人的意志存在，它们自有运行不悖的规律。在第二辑的“风物”数篇中，简默显然并没有采用所谓“托物言志”的写法，他并不急于将客体融入主体，或将主体化入客体，而是以深沉冷静的笔触观物、状物、体物——那受精后将“丈夫”吃掉之母蜘蛛（《蜘蛛记事》），那如飞蛾扑火般义无反顾、前仆后继地撞向风力发电机的蜻蜓队列（《蜻蜓记》），那瘸着腿仍然挺身护犊的母猫（《三脚的猫》）……老子曰：“天地不仁，以万物为刍狗。”作者写风物不是为了自我抒情，而是借此思考人与世界的关系。那记忆中吃着青草的羊被剥皮做成了羊筏子，载着“像它们一样四脚奔跑，后来学会两条腿直立行走的动物”（《河上漂下一群羊》）；那默默拉着车运送同类去供人类屠宰的牛（《一辆牛车进城了》）；那被驱逐最后死在留有自己气息的家门外的猫（《家里家外》），作者以不忍之笔表达的，或许并非超然物外的同情，而是反观自身的悲悯。而迷失在钢筋水泥森林的生物，如找不到田野的刺猬、寻不到水塘的蜻蜓，从泥土中连根拔起的玉米的身上，更能清晰地感到作者的土地情怀以及对于万物生存的忧患。当汽车轧过那只试图穿越马路的刺猬时，“大地发出手术刀似的疼痛”，我们也似乎能感受到作者揪心的疼痛。更为深刻又痛彻的书写是《K15路车》，作者将一辆穿越城市的K15路车的“前身”想象成一条蛇，这条蛇曾经紧贴温暖的泥土，享受过生命的欢愉与再生，演绎着古老宁静的农业寓言，如今却蜿蜒于陌生的城市景观。简默将其自然意识与土地情怀浓缩抽象成一个骇人的意象，发人省思。万物是人类的“他者”，这种对他者的尊重、理解、体察，是作者的生命态度，也是文学态度——文学是差异性、丰富性的所在。散文集第三辑“远方”是在西藏的见闻所感，在对远方陌生之地陌生之人生活信仰的书写中，作者亦秉持着同样的观照态度。

简默的散文有着朴素的质地，但这朴素自有一种坚实的力量，如同他反复吟咏的土地。如开篇所言，简默所坚持的是“纯正”的散文路子，就写法而言也是如此。他讲究谋篇布局，注重意象提炼，力求语言精粹，融叙事、抒情与说理于一炉，形成了他具有个人风格的散文文体。