

第一阅读

月亮、尖刀与野豹

——田耳小说集《戒灵》的几个关键词 □李北京

小说集《戒灵》是上海文艺出版社出版田耳系列作品中的新作，说是新作，其实所收录的三部中篇小说《掰月亮砸人》《人记》《戒灵》均为旧作，然而旧作集结却别有意味。如果说小说《到峡谷去》《韩先让的村庄》《吊马桩》等篇写的是湘西乡土新景，那么小说集《戒灵》写的无疑是湘西乡土旧事。提起湘西，总绕不过沈从文，田耳和沈从文同为“凤凰之子”，人们也就不免把二人对比，从田耳目前的作品看，小说集《戒灵》或许是最接近沈从文却也最易看出与其相悖的作品。相近说的是二人作品中的匪气和巫气，相悖则是二者民族思维的不同及由此带来的文化心理。但田耳似乎无意与沈从文作比，他只建一片小说丛林，这从林因湘西的山地而封闭，同时又因山脉间的空隙而敞开，林中有月亮、尖刀，当然也有野豹。

先说月亮。“月亮”在小说《掰月亮砸人》中随处可见，关乎意象更关乎小说人物狗小的生死。狗头寨的狗小自幼失去双亲，以乞讨为生，独居在屋杆岩。屋杆岩因月亮行经其上而被狗小称为“月亮洞”。狗小每当乞讨无果，都会钻进月亮洞，以月亮为伴，实在饥饿难忍就画饼充饥，把月亮想象成大户人家的薄饼，然后一小口一小口地吃下去。即使薄饼还原为月亮，狗小也能眯上一只眼睛，伸手往屋杆岩顶上的圆窗窿捞月，那情形正如小说所言“也是一件让人快活的事”。因此，对终日饥肠辘辘的狗小而言，月亮不失为精神慰藉。一定程度上月亮解决了狗小的“生”但同时又决定了狗小的“死”。当狗小的冤家对头田老韩带领众人准备火烧“蛊公”狗小时，月亮成了狗小的至暗时刻，因为在老一辈人眼中，夜烧蛊公恐魂魄不散，只有月亮照进洞中，见了光方可进行。等狗小劫后余生，缓过神来，对月亮的态

度随之发生了改变：“这晚的月亮让狗小吓破了胆，狗小忽然间又想捡起石头，朝月亮砸去。”然而月亮似乎并不知趣，当狗小向田老韩之女桑女的尸身复仇时，月亮照了进来：“月亮又一次照进洞中，涂在桑女的尸身上面。桑女的皮肤应该涂满了暗白的、毛糙糙的月光。”“应该”二字暗示此为眼盲之后的狗小对月光的想象，看似平常却力透纸背，不妨与夜猫和桑女约会时的月光作对照：“夜猫不说什么，把桑女的衣褂子搂了起来，慢慢脱去。桑女竟然变得很顺从。在月光下面，桑女的皮肤镀上一层银灰的颜色，看着暗淡，却有一种耀人眼目的微光闪烁。”两相对比，联想狗小和夜猫的关系（不是师徒胜似师徒），月光一冷一热、一暗一明，于无声处骂尽狗小。某种程度上，月亮照出了狗小的卑微也照出了其宿命，当狗小执着地把桑女尸身拖进月光照不到的岔洞时，他不知道等待他的将是滚落天坑、命丧月亮洞的命运。

“月亮”不仅在小说《掰月亮砸人》中比比皆是，还多次出现在《戒灵》《人记》中。如《戒灵》中的扁金在得知麻婶娘开堂会后，心神大乱，夜不能寐食不能寝，月光随之暗淡，成为观察扁金内心的窗口。当然，写月亮最惊心动魄的还属《人记》那句“那柄尖刀上，跑满了月光，还沾有几颗绿豆大小的血珠”。只是，与“月亮”相比，“尖刀”更契合小说《人记》的气质。倘若用一词概括小说《人记》的气质，非“匪气”莫属。在民生凋敝的年代，“匪”与“刀”仿佛天生一对，虽然在小说中出现得不多，其气氛却无处不在。如在挑剔盐贩的讲述中，土匪头目瘠子老韩之死扑朔迷离，有的说瘠子老韩被团爷枪决，有的说瘠子老韩中蛊毒而亡，还有的说瘠子老韩不想被瞎老太摸着人记遂用尖刀自割瘠子而死。所谓“人记”，用小说中的活

说则是“奇人异相”，只不过这“奇人异相”连着性命，人记一除，命也就没了，瘠子老韩的人记就是脖颈后面的那颗瘤。那么哪种说法才是瘠子老韩之死的真相呢？由于冒充瘠子老韩的关羊客（劫匪）石小狗和瘠子老韩一样，后脖颈也长着一颗瘤，挑脚盐贩身份暴露后的十一哥（土匪军师）为验证人记是否连着人命，就拿石小狗开刀，于是有了那句“那柄尖刀上，跑满了月光，还沾有几颗绿豆大小的血珠”。等石小狗死透，十一哥终于“嘘出最悠长的一口浊气，冲着石小狗尸身轻轻地说，炳先（瘠子老韩）呐炳先，看样子你确实是死掉了”。也就是说，小说借十一哥之口确认了瘠子老韩死于人记，准确地说是死于自己的尖刀之下。如果说十一哥杀石小狗是为证实瘠子老韩之死，那么已经盆盆洗手的十一哥杀堂侄许琴儒则是匪性使然。

与匪气之于《人记》相似，巫气和野气堪称《戒灵》的底色。《戒灵》中的巫气首先与山地的封闭密切相关，正是山地的封闭导致山民的思维、视野受限，使山民“总以为天上的事物都与近旁的一些山有关系”。小说《戒灵》中巫气最盛之处当属“唱神之夜”，在唱神之夜，神汉聚毛以歌盛赞戒灵神的庇护，山民则心怀敬畏和虔诚，某种程度上，“唱神之夜”是一场仪式，更是一场寻求文化心理认同的盛宴。但也在唱神之夜，山民对戒灵神的信仰开始分化，典型莫过于扁金和麻婶娘。扁金对戒灵神是深信不疑的，而麻婶娘与此相反，由此二者形成张力，而野豹的出现恰恰弥合了张力，尽管是短暂的。张力弥合后并不是扁金不信了戒灵，而是扁金信的戒灵由神变为了野豹，具体说是母豹。母豹高踞俯瞰的模样让扁金与心目中的戒灵连接了起来，他认为戒灵神的模样应该和母豹一样：“蹲踞在岩崖上



雄视一切，又对一切视若无睹。”但母豹毕竟不是戒灵神，母豹被山民毒死后，其幼崽也就成了扁金眼中的小戒灵。如果说母豹还带有神秘的巫气色彩的话，那么到了豹崽这里则完全被野气所取代。扁金收养豹崽原本使其通人气去野气，但事与愿违，随着豹崽的长大，其野气也在不断地生长，直至挣脱锁链咬死麻狗子（麻婶娘之子）。锁链的挣脱意味着扁金驯养的失败，而麻狗子之死在成为野气祭品的同时也使豹崽在扁金心中的地位由小戒灵跌落至畜生，但即使如此，从扁金围捕豹崽故意把枪打偏看，扁金最终还是默许了豹崽的野气。至此，从巫气到野气，小说《戒灵》也完成了古老故事的现代转换。

从《掰月亮砸人》到《人记》再到《戒灵》，田耳在丛林中构建了一个独属湘西的旧世界，旧世界有生也有死，与稍早的《衣钵》和后来的《金刚四拿》既一脉相承又有所区别。区别不仅在于“旧事重提”，更在寻根溯源。因此，此次《戒灵》的集结出版，是“凤凰之子”的溯源之旅，更是昔日湘西的精神档案。

让格桑花永葆微笑

□何南

走在玉树街头，一个美好的冬日。人行道宽而平，机动车道更宽更平，行道树挺拔而茂盛，似乎向世界展示着涌动不竭的活力。目光越过树巅，落在木它梅玛山山腰，依山而建的结古寺，那红白相间的醒目，恍然就在眼前。煦暖的阳光轻抚下，瞬间，仿佛梵音缭绕耳畔，温柔地漫过心灵。

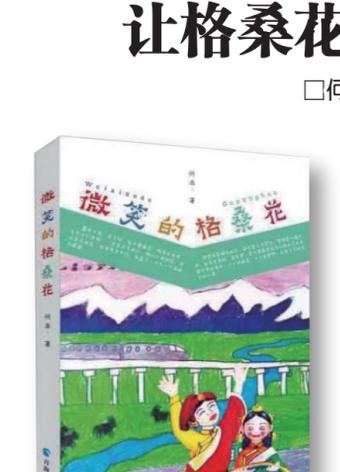
路对面是格萨尔广场，格萨尔王雕像高高矗立，不论是隔着一条路，还是隔着悠远的岁月，我瞬间看到许多厚厚的有字与无字大书向我奔来，遂不由得涌起许多铁血与柔情兼具的动人传说……

至今，到玉树藏区采访已过去颇长一段时间了，但孩子们羞涩单纯的笑脸，连同他们脸上的“高原红”，一直萦绕于心；一如那次过去更久的大地震，仍然为人深深记取一样。

此次来玉树采访，我的同行者是李彦池——一位年轻而优秀的图书编辑，知名童书阅读推广人。我们的采访对象是一群藏族孩子。他们的艺术才华吸引了我们，抹平了北京到青海的八千里路云和月。

不少人说，这些待雕琢的藏族璞玉原本并不知道拥有过人的艺术天赋，他们中相当一部分人的生活区间都很逼仄，大部分时间里被在经济并不富裕的家和学校之间两点一线地定义着；生活主题也相对简单——赶快毕业，为家里挣钱。或和父母一起放牧，或在虫草季挖虫草，或做点儿小生意，或成为一名唐卡画师。

自然也有幸运儿。他们的父母宁愿生活紧张些，也要供他们读大学，到外面的世界学真本领，毕业后或留在西宁等大城市，或回到玉树建设家乡。



他们却是幸运的。由总部设在北京的一个基金会出资，在玉树市第一完全小学成立了一个画室——大唐画室，并在西宁市延请了一位画家——陈有龙，前往画室支教。

于是，才华横溢、爱心满满的陈有龙老师来了，一路风尘，两肩月光。孩子们与陈老师、与艺术的缘分之门自此开启！

在大唐画室宽敞的教室里，我伫立于《三江之源》这幅画作前，久久不忍移步。这是一幅版画，画面很宽，从门口正好延伸至后墙；画面很高，因重量不轻，遂用一排木柜做支架，使之斜靠于画室最前

面的墙壁上。受材质限制，很多即便是赫赫有名的版画尺寸也很小。譬如著名版画家古元先生创作于1943年的版画《区政府办公室》的尺寸为13×10cm，其另一版画《拥护老百姓自己的军队》较大，也有37×27cm。

而《三江之源》的尺寸竟然为600×150cm，规制之大，令人惊叹！“这幅画是我构思出来，由4位老师和18名咱们一完小的学生共同完成的。”陈有龙老师口气透着骄傲，“孩子们可是创作主力，老师们只是辅助，只是起个指点的作用，其实就是打打酱油。”他双眼放光。

版画由10块小版拼成，但不仔细看完完全不出来，像极了一整块。三条江——长江、黄河、澜沧江曲曲折折，仿佛可听到江水汹涌澎湃流动的声音；远处是雪山，层层叠叠，连绵不断。线条之流畅、景物之连贯，完全像一气呵成的；其气势大气磅礴，力道似乎要从画面中随时倾泄而出，哪儿像孩子们稚嫩的小手雕刻而成？

但我完全相信，我知道扎加和扎巴的传奇故事。他们都是陈老师的得意“门生”。扎巴随画室的小伙伴们到北京的运河边作画时，他的即兴作品《北京运河霞光》尚未完稿，当场便被一位收藏家相中；扎加也另有传奇，甚至其画作《冈仁波齐》的设色极为复杂，甚至与有些成名画家相比也毫不逊色，因而引起了州委书记的关注，当得

民族文学与影像的人类学省思

——评王艺涵《族群属性与个人面孔》 □张涛

21世纪以来，中国少数民族文学艺术存在两个突出现象值得关注，第一个是具有民族性性质的文化文本不断涌现，聚焦地方性知识、弱势群体、边缘文化的作品越来越多；第二个是作为少数民族文艺的重要表现形式的少数民族题材电影，坚守民族文化表达，表现出文化自觉的特征。上述现象虽已备受学术界关注，但鲜有将民族文学与影像作为文化文本进行民族志研究的专著问世。近期，河南大学副教授王艺涵新作《族群属性与个人面孔》由商务印书馆出版，这是一部对民族文学—影像跨学科研究的开拓性力作。

在研究内容上，著作从分析民族文学—影像的叙事方式入手，揭示文化内部多层次的叙事结构，给予其深度的民族志阐释。著作选取了《狼图腾》《静静的嘛呢石》《永生羊》《清水里的刀子》《唐卡》等多部具有较高艺术价值和影响力的少数民族文学—影像作品，从叙事结构出发，解析其矛盾冲突，分析其人物形

象，还原其历史图景，借以明晰作品主题，洞悉民族文化精神，探微其寓言化叙事范式与深层文化表征。这些民族文学—影像作品具有对民族文化深描的显著特征，著作致力于展现这些文化细节，揭示族群文化内部信息，深掘文学—影像文本的民族志内涵。第一章“叙事类型：寓言、史诗与日常生活呈现”总领全书，通过对民族电影的叙事分析，绘制全新的认知坐标，显现其民族志内涵；第二章“族群边界：从地理边界到语言—社会边界”，选取了哈萨克族作家叶尔克西·胡尔曼别克、藏族作家和导演万玛才旦、蒙古族导演哈斯朝鲁等，探寻着这些民族作家维持族群边界及其认知的方式中“语言—社会边界”的重要意义；第三章“朝圣之旅：置身于阳光与苦难之间”以藏族宗教信仰体系中典型的形态——朝圣主线，阐释松太加电影表述中信仰的神性光芒，这也是藏族电影难以割舍的精神内核；第四章“感觉的寓言：族群中的个人面孔”沉浸于《清水里

的刀子》的文字与影像世界之中，描摹出族群中的个人面孔，追寻着个体的内心感受和存在意义；第五章“祛魅的叙事：分析与批评的民族志诗学”游走于万玛才旦的高度互文性的文学—影像书写中，解析其现实的又具寓言性的民族志话语；第六章“记录与创造：作为文化电影的主体性和独特性的尊重和包容，也使其研究置于中华民族多元文化一体的历史语境之中，体现了“多民族文学互动融合、共同创造”的文学史观”。文化史观。正是基于对多个文本的比较和整体观照，作者认为民族文学—影像中的寓言、史诗和日常生活叙述，其间隐含着社会行为模式与个人实践这一社会学—人类学主题，而个人与社会模式并不总是高度一致，或有所偏离，或有所对抗，二者之间有着结构性张力。这种能动性的张力关系不仅存在于民族文学—影像中主人公与故事与社会模式之间，也存在于民族文学—影像的叙事类型与民族志内涵之间，也存在于创作主体的话语表述与

事和新的历史认知之间的脉络，表现出文化研究的跨学科特征。刘大先谈到，“人类学的整体观照与比较法，有助于定位中国少数民族电影在中国电影乃至整体社会文化中的位置和价值。”正是在人类学、民族志视角的整体观照下，使此民族文学—影像研究具有了对民族文化的主体性和独特性的尊重和包容，也使其研究置于中华民族多元文化一体的历史语境之中，体现了“多民族文学互动融合、共同创造”的文学史观”。文化史观。正是基于对多个文本的比较和整体观照，作者认为民族文学—影像中的寓言、史诗和日常生活叙述，其间隐含着社会行为模式与个人实践这一社会学—人类学主题，而个人与社会模式并不总是高度一致，或有所偏离，或有所对抗，二者之间有着结构性张力。这种能动性的张力关系不仅存在于民族文学—影像中主人公与故事与社会模式之间，也存在于民族文学—影像的叙事类型与民族志内涵之间，也存在于创作主体的话语表述与

后乡土时代的「返乡」书写

——评江子的散文集《回乡记》 □李洪华

20世纪40年代，费孝通先生在谈及“乡土中国”时认为，中国社会从基层上看去是乡土性的。然而，近百年来，中国社会经历了启蒙、革命、改造和改革等转型嬗变，尤其是在“社会主要矛盾”发生根本性转变的新时代，中国乡村社会已然具有了后乡土性。后乡土时代，随着城镇化进程不断加快，农村人口大量流入城市，传统乡土社会发生了根本性变化。面对如此“百年未有之大变局”，文学的乡土书写也应具有与时俱进的新路径和新标识。从当初的《田园将芜》，到新近出版的《回乡记》，江子始终以独特的姿态和视角，不断走进乡土的深处，揭示后乡土时代转型嬗变的乡村图景及其文化心理，为我们提供了当下乡土书写的新经验。

《回乡记》主要书写了“出走”“返回”和“他乡”三类故乡人事。江子把逡巡的目光投注到他的故乡“赣江以西”，他从武术、医疗、教育、信仰、疾病、建筑、习俗等不同文化断面，往返于乡土的历史与现实，抚摸乡土褶皱，塑造乡土性格。虽然这片南方的乡土是“出产官员、作家、诗人、烈士和隐士的故乡”，然而江子并没有沿着典籍正史的路向去重现乡土的昔日辉煌，而是从身边人物的凡俗生活走进乡土深处。他从祖父、外祖父、伯父、父亲、岳父、妻弟、姑婆、堂叔以及其他众多乡邻那里，追索村庄的过去和现在，书写“潜伏”在乡土深处已经消逝的、亘古不变的和正在生长的部分，譬如《练武记》中，尚武风习滋养出乡民的血性和霸蛮；《行医记》中，乡村医生风光不再后的落寞和凄凉；《回乡记》中，乡村知识分子羁留乡土的不甘和坦然；《临渊记》中，乡村少年高考失利后的逃离和隐匿，及历史长河中人的出走与返回，与故乡之间的逃离与守望；《磨盘洲》中，乡民对自身命运与精神的救赎。在这些故乡的凡俗人生中，江子发现了“这块土地的生与死、罪与罚、秩序与礼仪、苦难与激情”，他所呈现的不仅仅是乡土，更是悲欣交集的人间。

诚然，江子在《回乡记》中没有回避传统乡村在现代化进程中无可挽回的衰颓现实，他无不感伤地描述了本土武术的日渐式微，乡村医疗资源鼎盛的时代进入了“无医时代”，许多村庄将不可避免消失的命运，越来越多的乡人走在“离家”的路上。然而，江子对故土的打量完全不同于当下那些浮泛的同质化“返乡”书写，既没有以居高临下的启蒙姿态把乡土“问题化”，也没有以先入为主地预设前提把田园“牧歌化”，而是以一种亲历的身份和在场的姿态，往返于乡土的历史与现实。值得注意的是，江子并非只是在历史的辉煌和现实的黯淡中探寻村庄衰颓和乡人出走的“秘密”，他还在城市的巷弄里发现了“传递着武术的秘密薪火”，在倒塌的乡村公房中寻找“开出朵朵白花的树”，在中秋烧塔的熊熊火焰中捕捉到“千百年来护佑我们的神灵”。由此不难发现，江子的“返乡”书写不仅从过去抵达现在，也指向未来，他希望自己不仅是乡土历史的一部分，还能与它的未来同步。

江子说，他的写作从一开始就把自己放在了“证人”的位置上，他要做故乡的“史官”，他要为故乡“立传”。因而，他把大多数篇章命名为“记”，尽量抹去了虚构的想象和不当的修饰，而努力以一种朴实的史家的方式“记录和呈现这块土地的历史与现实”。然而，《回乡记》明显迥异于那些标榜的“非虚构”写作，那种漫不经心之中的焦灼、质直粗放中的细腻、风趣幽默中的深刻，处处都驻留着浓重的属于江子个人的气息。在这些关于乡土人事的书写中，作者不但以第一人称“我”的身份和视角，游走在字里行间，打量一草一木，而且让“我”作为赣江以西的子弟与亲友乡邻一道奔走在故乡的大地、离乡的途中和返乡的现场。显然，江子重返故乡的姿态既不是强悍的“介入”，也不是俯就的“植入”，而是一种切身的“植人”。他总是从乡村的日常场景和生活细节进入乡土的深处，并试图在对故乡不断接近的触摸和保持一定距离的审视中，来建构属于自己的乡土世界和文学地理。因此，《回乡记》不只是江子对故土田园的精神还乡，更是关于乡土中国的文化重构。从“田园将芜”的呼喊，到“重返乡土”的瞻望，江子在自己的“返乡”书写中有意构筑了一个“新的文学域名”：赣江以西。

鲁迅曾说，乡土书写在本质上是“侨寓文学”，大多是居城望乡的人们“用笔写出他的胸臆”。自“五四”以来，中国新文学的乡土书写主要沿着现实批判与浪漫诗意的两种路向拓展延伸，鲁迅的“鲁镇”、沈从文的“湘西”、莫言的“高密”、贾平凹的“商州”和梁鸿的“梁庄”等，都以批判或诗意的笔触建构了各自的乡土世界，成为不同时期乡土书写的标识。江子亲历了由乡入城的迁徙和城市浪潮的裹挟，《回乡记》的“返乡”书写超越了“田园将芜”的景观化呈现和浅表性抒情，在乡土的粗砺处触摸生命的疼痛，以悲悯的情怀谱写人性的悲歌，在坚韧而沉静的叙述中重构乡土大众的生活世界及其与历史传统的精神联系，敞开了乡土深处的厚重与丰盈，从而表征了后乡土时代乡土书写的新刻度。



深耕多年后结出的硕果。作者在后记中说，在进行民族文化研究时，体会到了“慌乱、沮丧和不满”，但她并未彷徨、灰心和裹足不前，反而表现出青年学者敢于打破窠臼，敢于理论创新的锐气。如在本书第二章“族群边界：从地理边界到语言—社会边界”中，运用族群边界理论分析民族作家的民族—影像表述便是在此领域的前沿性研究。族群边界(Ethnic boundary)是不同群体在互动过程中体现出来的，这一视角对于理解族群身份、理解边疆等具有重要意义。作者在本书中强调族群的社会边界意义，并提出了“语言—社会边界”，以此来研讨族群文学性的表述维系着族群边界的现象，并认为族群文学的表述存在于高度统一的个人生活和社会生活中，但也会在在既定的族群边界内，个人与族群的生活溢出既有的语言—社会边界的情形，还有个人生活领域对族群地理边界与语言—社会边界的双重越界情况。其论述不仅丰富了族群边界的文化意涵，拓展了这一问题的视域，而且还以具体而详实的民族文学—影像文本解析进行了充分论证。

简言之，《族群属性与个人面孔》是一部扎实厚重而又新意迭出的民族文学—影像研究学术著作。

