

## 对话



索耳，1992年生于广东，出版有长篇小说《伶仃世》《伐木之夜》，中短篇小说集《非亲非故》

### 人物和故事会带着你慢慢游走

路 魁：《伶仃世》出版时，我怀着羡慕与佩服之情，如果不掩饰地说，甚至还有点嫉妒。这样一本耗时六年，查阅诸多文本，还走过漫长的异国旅途去探访、搜集南国先民记忆才最终写出来的长篇小说，无论在哪个层面，都值得成为你写作人生里耀眼闪光的注释。先抛开文本不说，你之前跟我分享过一段在越南徒步中途搭乘长途摩托车的经历，我还想听你再分享一段让你记忆深刻的探访经历。

索 耳：那我就分享一个在漳州华侨农场的故事吧。在一整排安居屋里，住的都是1960年代从印尼归来的华侨。我碰到一个在门口坐轮椅乘凉的大爷，似乎中过风，光头，胳膊上一条黑龙直通到背部，跟他聊天，思维倒很清晰。我得知他是在印尼邦加岛出生长大，爷爷是做生意的，轮到他这代，破产了。他年轻时讨过饭、混过帮派，后来好不容易成了家，做点小生意，眼看有起色了，碰上“排华”浪潮。那时候中国有派船来接，他就带家人坐船回来了，被安置在这个农场里。刚回来时，很多事情都不习惯，他被安排去干农活，他哪儿干过这个，每天累得说不出话。在印尼时他开小商店，小日子过得可好了，如今要当一个农民，最开始那一两个月，根本适应不了，他老伴也是，干完活儿回来偷偷哭。从印尼带回来的糖果和饼干，舍不得吃，都发霉了，也当宝贝一样收藏着。我们正聊着呢，他老伴从屋里出来，态度很凶，以为我是记者，告诉我别乱写什么报道。大爷乐呵呵地说，没关系，有什么好怕的？但他老伴不理睬，推着大爷回屋了。我眼睁睁看着两个老人的身影消失在门口。聊天就此结束。

路 魁：跟上一部长篇《伐木之夜》相比，《伶仃世》的行文密度更大，构造气势也更磅礴。六年时间足以改变很多，比如写作价值、自我审视、现实感觉。我记得我写完第一个长篇时，几乎像抽空了一切文学感觉一样，又暗暗问自己，是不是可以凭这样一部长篇小说，为自己总结某个主题的阶段性探索？写作者最大的悲哀和愉悦，有时候竟然会来自一部作品的诞生。不知道你在完成这本书时，是否也认为，它在六年的时间里为你完成或拓展了某些文学和生活上的阶段性探索？

索 耳：可以这么认为吧。写作这本小说的时候，和“幽灵”对话，和自身纠缠，很多时候都觉得写不完了。写小说的缘故，马来西亚之行是导火索，但另外一种更深刻的原因，可能是当时身居北京，对南方的眺望和重申，

这几年在朋友圈里经常见到索耳游走于世界各地的身影，彼时我还以为这只是他在写作之余放松身心的娱乐，直到读到他的新作《伶仃世》，我才意识到，他其实在践行一种“在路上”的写作。得益于他的亲身游历，《伶仃世》呈现出显著的地域色彩，闽南语、粤语、湖北方言、西南官话、现代白话形成多声部的语言景观，漂泊离散的人物遭遇勾连起南方以及“更南”的南洋，整部小说携带着潮湿闷热的亚热带气息扑向读者，饱含着旺盛的生命意志。小说首尾两章，主人公自述阿嬷的身世，并发现了阿嬷记述的光怪陆离的故事；中间四章，主人公重新编写了四则故事，故事中主角的遭遇使其形成了千丝万缕的联系，身世波折的南洋商人、水上生存的懵懂少年、饱受流离之苦的越南姐妹以及在“世界工厂”谋生的外省青年，他们身处不同的时空，身份各异，经历也大相径庭，但是流徙的生命体验将他们贯穿起来，他们被时代的洪流裹挟然后又迅速被遗忘，终于在大写的历史中成为不被看见的微小。

《伶仃世》中的语言随着时空以及人物的转换而具有不同的特点，序曲和尾声两章带有知识分子写作的风格，文中不仅涉及文学、雕塑、电影、绘画、摄影、历史等方面的典故，在表达方式上也融入了文人式的智性思考，“记录即流失，因它们本就是你不理解的造物”“新的未必进步，旧的未必是错”，这些对于记忆与记录、历史与发展的论述也构成了理解小说虚构和现实关系的重要线索，而这也是索耳熟悉和擅长的话语模式。在“炎黄·故国·甬道·际会·夏威夷：1923—1942”这一章中，语言的古朴与雅致则将时间瞬间拉回到

# 在不断前行中辨认世界

■索耳路魁



《伶仃世》，索耳著，新星出版社，2026年3月

进而产生了新的好奇，于是有了重勘“南方”这样一种命题。所以这本书算是这些年游荡和疑思的总结之作。现在看来，“南方”“北方”这样的命题对我已意义不大，加上我现在身体被“南方”所包围，我对它的兴趣和观念已悄然发生了一些转化。就像我以前说过的，我只把自己当成身体的媒介，那些处于暗角的物、人、灵，借我之口已完成了他们的讲述。而有关这个命题抽出去的一些线，我还将持续去辨认。

路 魁：艺术形式通常都具有表演性，心灵上的、姿态上的，不同门类之间还具备互通能力。我知道你对古典乐绝不仅是单纯的爱好，一定程度上也影响了你的行文与气息。我理解的古典乐的表演性之一，在于现场演奏时，细微的动作编排与恢宏的听觉输出之间的强烈比照，又能给予观众独自聆听时的感官复现。我注意到《伶仃世》的目录很有特点，你在分章节写作时，有没有参考古典乐结构的分布形式？这一点，我想听听你关于古典乐与写作的交互经验。

索 耳：你说的很对，这个结构是在六年前定下来的，尤其是主体的四个章节。我都差点忘了，当时确实参考了交响乐的结构，每个章节的风格、语言、调性都有差别，也是相对应乐章之间的关系。比如，第一章对应华丽、宏大和戏剧冲突，第二章对应应慢板和风情画，第三章是稍微迷幻幻想的谐舞曲。但怎么说呢，结构是一方面，在写作中其实会慢慢忽略掉这些东西，人物和故事会带着你慢慢游走，它也渐渐变得不那么重要了，否则我也不会有时想不起来这件事。

有一段时间我确实听了很多古典乐，也很沉迷于读托马斯·伯恩哈德。那时候写作的文体表面上看起来是一口气的，不带句号的，是被叙述和内在情感冲动裹挟着走的，就跟乐句自身一样，有节奏，柏格森的绵延，不断推动着言说的波浪冲高又落下。乐章之间才有间隙，乐章内部是没有的，所以这也在考验受众的专注力。其实我也经常会在听音乐时走神。从古典乐（或者从伯恩哈德）那里，我学到的技术是“重复”。“重复”是一种高超的技巧，你需要通过“重复”，来不断强化你想表达的东西。很遗憾，我现在不怎么听古典乐了，听灵魂乐、电子乐比较多。也偏爱听一些大自然的声音。

### 理想的文本批评更像一种“共同工作”

路 魁：我们好像处在一个批评困难的年份，哪怕是同行间，有时也很难面对面提出批评。在批评的公共领域里，最严厉、最尖锐的作品批评声其实是来自陌生

的读者。除了真实读者，我们也是自身最严厉的读者。翻看过去没有被收录出版的存稿，我心有戚戚，看着那些属于文学探索过渡时期的作品，内心常有巨大的落差。写作那么多年，你只出了一个中短篇小说集《非亲非故》，你怎么看待那些被遗留下的作品以及过去的自我文学形象？你理想中的文本批评该是什么形态的？

索 耳：现在回看旧作，当然会觉得它们稚嫩、失控，横痕痕迹明显，甚至有些地方近乎羞耻，但一个写作者不可能绕过那些阶段。

很多旧稿真正让我感慨的，是里面残留着一种后来逐渐消失的生命状态。人不是成长，而是从一种状态跳到另一种。连通不同状态的，是某种虫洞（希望我不要太早发现它们全部）。年轻时写作，会天然带有一种莽撞感，你会愿意把自己整个抛进去。后来随着阅读、现实经验、自我怀疑不断增加，人反而会变得谨慎。所谓“成熟”，既是获得，也是损耗。

所以我对那些遗留下来的作品感情复杂。它们未必“好”，却是真实的。里面保留着某个年龄段独有的感知频率。现在的我未必还能写出那样的东西。

至于文本批评，我们今天真正缺少的是认真进入文本内部的能力。很多讨论往往停留在立场、态度、标签层面，很少有人真正愿意花时间分析结构、语言、节奏、叙事视角这些更具体的部分，哪怕有一些自诩“真实”的批评者，也不过是在网络上给自己立个人设而已。在一群赞美之中，TA的批评声音就显得“真实”而“珍贵”了，看似就引人关注了。某种程度上，TA跟那些没看书就五星好评的营销博主是一样的。

我理想中的文本批评，其实更像一种“共同工作”。不是简单地裁决作品好坏，而是尽可能深入一部作品内部，理解它为什么这样成立，又为什么在某些地方失败。好的批评会帮助作者重新认识自己的作品。有时候读到一些敏锐的评论，你会惊讶地发现，对方比你更早意识到你潜意识里的东西。批评需要诚实，也需要勇气。真正有效的批评，必然伴随某种冒犯性。它会逼迫你面对自己的局限。写作者如果只愿意接受赞美，其实会慢慢失去继续生长的能力。

聊到写作的历程，我注意到你对自己作品的节奏有过比喻：早期是“瀑布式”的倾泻，到了《吉普赛郊游》这本书时，进入了某种“静水缓行”的地带。你近期的中短篇，似乎在“轻”与“重”之间试探、游移。你如何看待自己在这几年内发生的转变？这种节奏的放缓与变轻，是你对自己世界认知的内化，还是在小说技术探索上的意图？

路 魁：身体感知和技术探索对写作的影响似乎是并行的，但我认为，其中一个总是处在领先的地位。我一般受身体感知的引领最大，技术探索反而不是最强烈的意图。早期瀑布式的倾泻说明，当时我精力充沛，想象飞扬，有止不住的表达焦虑，后来之所以变得缓慢了，无非是因为前期近乎竭泽而渔的写作方式过度消耗了身心，不得不转而选择一种节奏更沉静的方式去写。这个过程里，我会明显地察觉到，与世界不同的相处方式会带来不一样的作品质感，所以对于写作而言，更多元更复杂的世界认知反而是一个中间产物——现在却反过来，由于放缓了写作速度，更多地投入到真实世界的旅行生活中，世界认知会逐渐占领影响写作的高位。

### 在黑白的视野里发现另一种色彩维度

索 耳：在我们聊天时，我注意到了你在电脑里使用的字体，非常典雅好看，你说那是京华老宋体。电脑字体是当代作家每天必须面对的，你认为这是否也影响了你的写作？由此扩散开去，我们也可以聊聊写作中一些细小的癖好。比如，我会比较在意电脑屏幕的分辨率，当然，字体也是其中一部分。这几年来，我一直用的是方正报宋，两倍行距，打出文字时，它会给我一种列兵的秩序感。当我因为写作陷入泥潭而抓狂时，我有一些小诀窍：洗头、睡觉，或换一种字体。所以我有不止一种字体。字体更换后，给我一种脱离泥潭的心理暗示，于是写作也

# 失重的漫游

——读索耳新作《伶仃世》

■张登峰

具有古典风情的旧世界。随后的“水流柴，叹哥儿：1956”一章展开了陌生而又奇异的“水上世界”，十五在水中受孕而生的荒诞经历，流传在渔民口中的水马驹等，在索耳的叙述中，仿佛是在一个无比遥远的时空发生的故事。对越南姐妹以及外省务工青年的讲述，与之相比显得更为平实，尤其是在以李超明为主人公的故事里，语言的隔膜陡然消失，仿佛轻易就能走进人物的内心世界。

阅读《伶仃世》，就是将自身放置在需要不断去探究、发现、辨查的冒险游戏当中，在不同的阶段产生不一样的阅读“质感”。在序曲以及尾声里，阅读的过程始终伴随着思考的乐趣，在虚与实组成的双重奏中来回逡巡，愈是虚构则愈是真实、愈是充满魅力。在四个主人公的故事里，由章公串联起的光怪陆离，走马观花式的人物构筑了一个真假莫辨的历史迷宫，历史中的“大人物”侧面出现在“小人物”的日常生活中，“小人物”身处历史的外围，却又同“大历史”产生羁绊。越是深入这些小人物，就越是深陷在迷茫带来的困惑中，对小说的阅读是一场持续进行的“解谜”行动。

“水流柴，叹哥儿：1956”中，那些超出日常

经验的生活方式所造成的理解难度，迫使读者抓住每一个细节，本是稀松平常的日常之物，却需要付出无限的耐力去把握和识别，因而阅读此章节容易遭遇身心的巨大耗散。这样的挑战延续到越南姐妹的故事中，被历史的强力所作用的英和珠分别走向“北上”和“南下”两条道路，她们被赋予历史的象征意义，或者说她们本身就是可以被反解读的文本，姐妹二人的命运轨迹事实上浓缩了离散化的南洋世界，而还未诞生却又如先知般存在的“阿细”使得英、珠的离奇经历更加神秘诡谲，同时也使文本变得更加复杂难解。

前面三则故事呈现了瑰奇异质的南国图景，骇人听闻的历史事件、口耳相传的历史传说、骤然出现的超现实力量接连不断地制造令人惊诧震撼的阅读体验，它们如同暗礁，一次又一次使得读者在阅读中停滞不前，或是绕行或是迎难而上之后，读者又将前往未知的滩涂。进入到第四章，眼前的景象突然变得十分开阔，仿佛在历经一段曲折而惊险的旅途之后回到熟悉的故土，那些难以理解的事物被抛诸脑后，迎面而来的是井然有序的生活世界，阅读的过程也开始轻松愉悦起来。这种状态的变化，首先得益于这一章的故

事最切近我们当下的生活（不论从时间还是空间的意义上），同时，小说中通俗明晰的市井语言也清除了阅读的障碍。李超明“打工人”的形象不断出现在其他各种文本中，从而进入大众视野。在叙述视角的选择上，这一章通过第一人视角视角带出意识流式的风格，最大程度还原主人公的真实状态，而在前面三个故事里，第三人称叙述使得读者只能以旁观者的身份观察一切。但这并不意味着小说试图传达出超越近现在就越接近真实的意图，它努力证明所有的叙述都是被操控的，真实同样也是被操控的。这种认识实际上也是体验这部小说的路径方向，并影响着小说的“质感”。

阅读《伶仃世》的“质感”是复杂的，它绝非是一种愉悦的体验，而是夹杂着诸多困惑、费解的情绪，而在法国思想家罗兰·巴特看来，这些感受恰恰是文本的魅力所在，亦即“文之悦”，它指向一种强烈的自我体验，是身心的双重“淬炼”。在小说当中，超现实以及非日常化的存在溢出现实经验的边界，也将读者放置在变幻无形的迷阵中，在触摸到坚实的地面之后，旋即又被形形色色的传说、秘闻、异事带到无边旷野；在流动中走向分叉的历史叠加上着迷影重重的虚构和想象，

能顺利进行下去了。另外，写不同体裁时，我也喜欢用不同的字体。比如，我最近在写一篇非虚构，因为之前没怎么写过，没什么信心，所以我的方法是，找到那些刊发非虚构的公众号，看看他们常用什么字体，然后把电脑字体改成相应的字体。这样我边写边自我催眠：我写的东西已经顺利刊发出来了呢。

路 魁：没错，如果电脑字体太丑，我会觉得自己写下的文字毫无美感，也就失去了继续写下去的动力。我需要反复寻找一种适合的字体和行距，比如京华老宋体，1.5倍行距。以前微软系统的宋体字，是我极为讨厌的字体。不仅如此，一篇文章完成后，过一段时间再打开，并且更换一种最近喜爱的字体，仿佛整篇文章也焕发了新的感觉。这大概是使用电脑写作的当代作者的一种强迫表现吧，但也因此受了限。不过受限也有好处，你会知道自己在哪种页面模式下可以舒服地写作。

索 耳：从你的作品来看，你是一个敏锐且很注重感官体验的人。包括你也提到，平时有一些玄妙的写作习惯，比如空腹、咖啡的苦味、木质线香的嗅觉，这些感知构成了你写作时的“结界”。在如今这个大家都在讨论AI生成文本、写作正在被“去身体化”的时代，你是否认为身体的“饥饿感”与嗅觉，正是人类作家不可被替代的最后壁垒？

我之前在其他访谈里也提到过，我对气味敏感。我的鼻子是家乡的环境构造出来的。黏湿的水汽、温凉交替而生的雾、热烘烘的暑气，共同塑造了我鼻腔内嗅觉细胞的记忆基底。南方的环境会放大一切气味，比如在南方的县城或乡下，能轻易地闻到燃烧的甘蔗、香茅，五月的石楠、十月的桂花，或是无处不在的潮味、霉味，小吃摊上的馒头、汤粉的酸辣，如此种种，又往往混合着动物的粪便、植物腐烂的气味。岭南有种果叫番石榴，也叫芭乐，还有个土名叫鸡屎果，大概是过熟的果肉气味浓郁，闻起来似鸡屎味。从某方面看，广东人的气味联想，确实是将与不同的味道联系在一起，这想必也跟他们所处的气味杂糅的环境有关。绝大多数时候，我闻到的都不是某种单一的气味，而是一种包容万千的气味混合体。它们中有的来自几百公里外，有的从几日前、几周前传来，有的则可能是巴甫洛夫式的虚伪记忆。而这些敏锐的嗅觉，到了北京后就失灵了。我以前每次从北京回家，下飞机后到户外的场合，第一件事就是拼命用鼻子吸气，仿佛饿了多日的豺狼见了食物一样。

所以我也在想，感官体验对你的写作是否构成了某种不可替代的基础？

路 魁：这是必然的。就像我前面回答的，身体感知是引领我写作的第一因素。五感的敏锐或迟钝、打开或关闭、浅层或深层，都在决定我写一篇小说最开始的走向。所以当我明显感觉自己已有一段时间因为气衰力竭而五感迟钝时，就会非常恐慌，看天只是天，看山只是山，没有任何文学的意味，连风也不舒畅了。但澳大利亚作家默南，关于他的简介有这么一句：“用打字机写作，没有嗅觉，关注色彩与赛马。沉迷于将事物档案化，分在各种标签下归入档案柜。”默南没有嗅觉，他很难想象番石榴飘香的味道，更不要说要去描写它，但神奇的是，当你一旦缺失某种感官，为了继续写下去，身体总会为你调试匹配一种新的感知方式来补偿。写作必然与感官有关，但感官体验的缺失，也未尝不是一种“感官盲区”，就像一块黑白或者空白的视野，在这片视野里，你会发现另一种色彩维度。对于写作者而言，任何一种体验都没有必然的好坏之分。五感虽因疾病而迟钝，但我开始有机会向未曾意识到的过去反向探索。

（路魁系青年作家）



新时代文学攀登计划  
LITERATURE SUMMIT PLAN FOR A NEW ERA

轻与重的失衡迫使读者在眩晕中重新调整历史中的姿势与坐标。阅读的过程像是展开一场未知的漫游，读者在跳跃的时间结构中随时遭遇无法被历史定义的人和物，从而被迫去正视他们，在这当中自我的精神世界不断出现否定的时刻；同时，旁逸斜出的支线叙事随时接管读者的注意力，无数条小道弱化主线的情节，模糊了在文本中行进的方向。就此而言，进入这部小说中的读者其实也就化身成为故事中漂泊无依的主人公，被命运牵引的他们就是在阅读小说的“我们”，在离散的结构中失去重心，在自我世界的坍塌与重建中辗转往复。

小说中主人公对阿嬷身世经历及其所讲述故事的探究同样也是一场冒险，在这一过程中，主人公持续刷新和改变着对阿嬷的认知：“年幼时，她对我而言，既高深莫测，又和蔼可亲，随时间推移，我们接近她，变成她，那些最早施加在她身上的印象也随之一一消除。”小说中所呈现的人物其实就等同于历史，接近他们就是进入历史。相较于“大写的历史”中的秩序感，阅读这些人物，总是伴随着强烈的失重体验，继而通过轻盈的姿态漫游在缥缈的时空中。

（作者系常州大学周有光文学院讲师）

中国作协 创研部  
青年工作委员会  
文艺报 合办