写真即视与情感蓄势

——九歌散文之我见

◎张彩华

“散文是说我的世界，小说是我说的世界。”（《红孩谈散文》）这话一语中的，切中散文的肯綮：“说我的世界”，是“我”的情感世界、视野心胸、学识思考等的书写和言说，是作者要借助散文的方式来再现生活，呈现生命体验和审美观照。

出生于内蒙古兴安盟扎赉特旗北部一个名叫二龙山小村庄的九歌，在家乡的黑土地上工作生活，并将满怀深情融成300多篇散文，奉献给了自己植根的土地。到今天，他的散文已成为家乡文化的一个多彩符号。九歌的散文里每字每句都未离开家乡，如同一部情感写真集。写真是摄影绘画艺术常用术语，诉情于视觉艺术，强调即视效果。上个世纪80年代，摄影家解海龙拍照的《我要读书》，那位大眼睛女孩儿给人强烈的视觉冲击力。著名油画家罗中立的《父亲》，用写真手法再现一个典型老农的外貌，彰显了中国农民的精神内涵。而九歌用语言写真，有时恣意挥洒着色彩，描绘出一幅幅灵动的画面，比如《谷子熟了》，读者分明能闻到字里行间的馨香和快乐；有时谱一曲旷放的旋律，家乡就在他的文中跳跃成五线谱，比如《嘎山五子》里的李小个子、朱大肚子、饭碗子刘……这种写真中透着朴素的心愿：用散文方式为家乡人物立传写记。正如莫言所说：“作家写故乡就是命定的东西，每一个写作者都无法回避。”九歌的书写不仅自觉专注于故乡和亲人，更有对个体与社会、农民和土地关系思考的自觉。

散文《母亲的村庄》（2019年《散文》第10期）用浮雕笔法写真了母亲的一生。母亲为代表的弱势群体在传统文化、时代风云中，呈现出自然的生命状态。九歌的母亲出生在解放前的黑龙江省泰来县塔子城村，童年即跟着家人过颠沛流离的日子，幼小时受过惊吓，亲眼看到玩伴被蛇钻进喉咙死亡，遭遇过百年不遇的大洪水，见过闯入家门的“大毛子”、蛮横无理的“土匪胡子”。母亲经历了抗日战争、解放战争……虽历经无数大大小小的艰难，母亲还是幸运的：在集市上没弄丢了自己，没被蛇咬到，没被水冲走，没挨过饿，没受过气……更幸运的是家人都爱她，嫁的丈夫疼惜她。可惜分田单干刚过上好日子，“父亲病故，母亲没了主心骨，领着我们磕磕绊绊强过。”独自把儿女抚养长大成人。《母亲的村庄》不是记述母亲的片段人生，而是母亲的一生一世；不是张弛有度的技法表演，而是母亲舒缓或热烈的生存状态展示。母亲的人生四个阶段，第一段是少女时代，生活在父母的关爱里；第二阶段是青年时期，夫妻互相体贴疼爱；第三阶段是父亲去世后独自艰辛撑家；第四阶段是儿女成家后的老年生活。母亲在她的人生舞台上，一幕又一幕地演绎着自己的角色：为人女、为人妻、为人母……

九歌的散文情感表达从不恣肆飞扬，而是有一种平静的暗功：鲜有情溢之词，通常是文字拙朴，情绪并无大起大落。比较而言，驾象驭情的散文，少有局限，但据实立传的散文则束缚颇多。这束缚似乎正与九歌的艺术追求契合，因而他的作品充满了平静和自由的呈现，语句直接白描，筋力十足，拥有一种特殊的味道，这味道推动着叙事的节奏，不知不觉加强了语感的力度。对母亲4岁时一场走丢大戏的详说，母亲嗓子哭喊哑了发不出声音，姥爷焦急寻找中的大喊，邻人嘲笑他孩子在眼皮下杵着都看不见，姥爷一把抱起女儿往家走，姥姥的无声疼惜……是母亲既是苦难又是甜蜜的童年缩影。父亲去世，母亲在3个儿子上坟归来后，详细地问“咋样儿，土堆出窟窿没？”“唉，能人躺南山风流去喽”他留这3块料，放一块堆儿，不如他一个犄角儿。”从中窥见母亲对父亲的思念与敬佩。这种风格在《谷子熟了》《嘎山五子》等作品里皆有所现。可以说，经过多年探索和努力，九歌已形成了自己的情感表现风格，即并无暗流或多线涌动的构建，只是在单线条的叙事中，完成了对生命的宏大思考：看似简洁却不简单，看似平淡却奇崛，暗功劲头十足。

因为受立传纪实限制，九歌散文将情感“暗功”潜伏在客观疏离的叙述中，形成了情感蓄势效果，这种蓄势克制的情感较难把握，毕竟九歌散文关注的是家乡风物人情，真情自是难抑。但他不像散文家耿翔写《母亲本纪》、刘亮程写《先父》那样用滚烫的文字表达火热的情感，而是如同国画技法，一笔一笔，用语言本身的词句色彩熏染，渐次展开或沉重或欢喜的画面：《母亲的村庄》如同传记，从儿子的视角回看母亲的一生，没有溢美之词，没有一个抒情之句，只有因敬畏而生的小心翼翼书写，似乎怕惊扰了母亲。可以说，九歌用温暖平和的语调，轻轻地绘就了一幅关于母亲的精品画作，其中暗含深深的意韵，更耐读更耐品。《嘎山五子》里写了家乡屯子里的5个人，其中有一专门打赌轧东的朱大肚子，他“个儿不高，腰粗肚圆，30多岁，光棍儿一条。也许是饿惯饿怕了，朱大肚子几乎是见人就吹，接语就杠，杠上就轧，轧了就赢。”他和姜大吵吵轧东，吃了秦老师家准备过年的一锅白面馒头，撑得扶墙走，赢了。卖冰棍与老韩头轧东，满有把握却输了。知道真相后又无法找上门去理论，更是哑巴吃黄连，有口难说。这样精准的叙述，将朱大肚子混沌的生存状态理出了亮光：尽管轧东成瘾是另类蹭饭，却知羞耻，有底线。比较而言，屯子里另一个“常年油渍麻花，冬天穿光板棉袄，腰里扎根绳儿，头发没有一天顺溜过，乱蓬蓬”以蹭饭为生的刘饭碗子恶劣的无底线：蹭饭蹭得理直气壮，谁家不让他蹭饭，就使坏坑人家，砸人家的酱缸。即便如此，九歌并不去刻意突出他的“恶”，只是心疼且遗憾酱缸被砸。这样的情感蓄势与表达的暗功形成完美的互称，进而强化了九歌独特的创作风格。

另一方面，将真实提纯，恰是散文家最难以把握的度。“情者，文之经；辞者，理之纬；经正而后纬成，理定而后辞畅，此立文之本源也。”（刘勰《文心雕龙·情思》），散文大不过一个“情”字，过于用情，浓妆艳抹，有矫情之嫌；过于克制，麻木冷漠，有无情之失。寡情多情，怕皆非散文之情的正途。九歌近于苛刻的客观视角，冷静地对乡村的美与丑进行艺术写真，恰好把握住了真实的度。对于散文的真实，九歌也有自己的审美情感体现。张晶在《神思：艺术的精灵》中说：“所谓审美情感，是指艺术家通过作品的艺术形式所表现出的情感，它与人的自然情感联系很密切，但又不相等同。”九歌在散文中的情感表达，也不是自然流露，而是审美情感的流露。行文明显感受到的情感克制便是例证。其次是情感的隐蔽。他的散文直接面对生活，对每个个体命运都有具体的呈现，即使轻描淡写，也深藏着对乡人际遇的悲悯同情，只是被巧妙隐藏得不露声色。《嘎山五子》里的李小个子有一手好活计，割地“只瞅谷子动弹，不见人影，单根儿跑，手出绕儿，一个来回歇气儿。”落在最后尾儿打狼的，被他甩下一根儿垅还带拐弯儿。”铲地“看不见哈腰，撇、拖、运，一路锄，一气呵成，雨天不用刮泥板，晴天铲过一趟烟，不伤苗不算，还不带打花哒锄的”。老生产队长看中他这手好活计，派他当了打头的。他干活实在，不会照顾他人，还扣耍奸磨蹭的工分，被别人嘻嘻哈哈中算计，累吐了血，从此伤力。作者并未鞭挞使坏的和围观的乡亲，冷酷的黑色幽默之下，丑陋的人性宛如浮出水面的妖灵，在做有形化表演，暗示着众人扭曲的共同心理：暗暗地期望李小个子这个美的形象毁灭，期待“出头的椽子”先烂掉。作者深隐的思考怕也是如此：李小个子干活快，但却不是个好领导，一根筷子出头，必然被折。还有50多岁的小鬼子王，出生离奇——母亲生他时假死被埋，有人赶牛路过坟地，听到婴儿哭声刨坟救出，母亲却已真死。他一辈子受生产队照顾，却一直贪小便宜，结果买檩木被人蒙骗了一辈子的积蓄，从此一蹶不振，成了真实版的小鬼儿。这当中有对人性自私贪欲的揭示，也暗含着对天道的深深敬畏。

“散文是最见性情之作，既是最容易写的，也是最难写的。一切没有真性情的人，或者不是真有话要说的人，最好不要来写散文。”（钱谷融《柯灵散文选》读后）说到底，散文易写是在于门槛低，难写是在于真性情。这真性情，藏在文字里，非有深厚的文化功底不可。没有文化功底，浮光掠影、咬文嚼字、细节技巧，大约都能写一写，然则这写的文字下无味可藏，无情可品，自是薄情寡味，力度不够。九歌有积淀丰厚的传统文化和民俗文化，语言上吸纳了内蒙古东部民间口头文学的精华，他在为乡村立史写实的同时，也用散文的方式涂写了一幅幅丰富精准的民风民俗画。《种大田》写父亲、二哥和大侄儿3代人谷雨后种地。由所用农具改变，显示出农村现代化进程中，农耕方式巨变和过量使用化肥农药的利与弊。父亲与二哥种田，“父亲挎着点篓，抓半把玉米种子，虚捏着，碎步捯，一步一埯，步子踩得着实，种子埯得稳当。三两粒一伙儿的种子，从父亲大粗手里滑进还有点湿凉的地里，脚窝窝里安了家。”娴熟的方言土语中，父亲种大田的动作和谐流畅，充满诗意，宛如谱写一首农事的诗歌，而大侄“用精播机点种，用化肥替了土粪，除草剂锄草，俭工省力”，简单粗暴地对待种田，“当上了甩手农民”的大侄子却“地越种越薄”，两三年光景欠了一屁股债，只好出去打工。“一般地说，音乐听起来就像云雀在高空中歌唱的那种欢乐的声音，把痛苦和欢乐尽量叫喊出来并不是音乐，在音乐里纵然是表现痛苦，也要有一种甜蜜的声调渗透到怨诉里，使它明朗化，使人觉得能听到这种甜蜜的怨诉，就是忍受它所表现的那痛苦也是值得的。这就是在一切艺术里都听得到的那种甜蜜和谐的歌调”（黑格尔《美学·艺术作为理想》）。九歌用散文记录时代进步带来的快乐，也记录传统农耕文化的渐渐消失。《种大田》《谷子熟了》等“把痛苦和欢乐”隐藏在精准的叙事里，正如李贽在《杂说》里强调画与化的关系，语言只有画工不够，还应有化工，有生活的内化，书写时才能意到笔到，才能抒写真性情，这便是功夫。

上个世纪90年代，《散文》杂志曾举办了一次研讨会，专门讨论弘扬大散文观念。会上有人提出“散文要大，还得在内涵上下功夫，只有内涵才是无限大的。”此言甚当。从大散文角度而言，当下是一个散文茂盛的时代，各类报刊、各类公号发表的散文之多，各类人士以各种形式参与散文创作，人数之多，超越历史上的任何时代，散文作品亦是良莠不齐。毫无疑问，象九歌这样的散文专业户，并且一直坚守家乡本土的写作视线，还是少数，他的写作视角一直定位在他的家乡的小村庄，30余载为之思考，为之书写，滚烫的深情藏于可触摸的字句里，这应该不是简单的乡土散文，而是原乡散文：对自己原生家园坚持不懈地记录。的确，九哥用勤勉的创作，用形成铅字的文章，不断回报这片土地。30年来，他已在《散文》《散文选刊》《当代人》等大大小小的百余家报刊发表数百篇散文，而且还将形成人物、动物、事物、植物、食物、器物、什物、风物、艺物等9个子目系列散文，达成为乡人纪实立传的愿望。

典評

◎实现中华民族伟大复兴，需要各民族手挽着手、肩并着肩，共同努力奋斗

◎人民是文艺创作的源头活水，一旦离开人民，文艺就会变成无根的浮萍、无病的呻吟、无魂的躯壳

◎艺术可以放飞想象的翅膀，但一定要脚踩坚实的大地

◎好的文艺作品就应该像蓝天上的阳光、春季里的清风一样

◎中华优秀传统文化是中华民族的精神命脉

◎文艺要赢得人民认可，花拳绣腿不行，投机取巧不行，沽名钓誉不行，自我炒作不行，“大花轿，人抬人”也不行

◎文艺不能当市场的奴隶，不要沾满了铜臭气

◎文艺批评就要褒优贬劣、激浊扬清，像鲁迅所说的那样，批评家要做“剜烂苹果”的工作，“把烂的剜掉，把好的留下来吃”

文艺评论

烟火如歌漫卷

——迟子建《烟火漫卷》读后

◎李风玲

迟子建应该是这样一种作家：无论你从名字还是文字，都很难读出她是一位女性。她生在东北雪乡，一方水土一方人，白山黑水、林海雪原，滋养出她笔下一种凛冽而生动的美。

多年以来，迟子建写作的步履跟着自己生活的步履。从小时候的北极村，到现在的哈尔滨。她写作的视角，慢慢从乡间的炊烟转到了城市的灯火，从《北极村童话》写到了今天的《烟火漫卷》。

《烟火漫卷》中，男主人公刘建国和女主人公黄娥，并不是夫妻，而是搭档。刘建国开着一辆爱心救护车在城市间往来，黄娥是他的帮手。而刘建国之所以开爱心救护车，是因为40多年前他弄丢了朋友的儿子“铜锤”。多年来，他不再恋爱，更没有结婚，就是一直在路上，为了寻找。

而黄娥，也是为了寻找。据她自己讲，她的丈夫“卢木头”在一次他们夫妻之间的吵架后出走了。她便带着儿子，踏上了寻夫之路。但在黄娥的心中，一直怀揣着一个秘密，那就是：她的丈夫卢木头，其实已经死亡。吵架之后的第二天早晨，他在睡梦中死去了。这其实就是个意外，但黄娥觉得是自己气死了丈夫，她羞愧难当，便没有对任何人声张地将丈夫背到了“鹰谷”，因为丈夫最喜欢去鹰谷看鹰飞翔。他曾经戏谑地跟妻子说：“如果有一天我死在你前头，你就把我扔在鹰谷，让那些鹰啊老鸹啊把我吃了，我的魂还能跟着它们在天上飞！”

于是，黄娥把丈夫扔在鹰谷，便带着他们的儿子“杂拌儿”离开了她原来居住的七码头，来到了哈尔滨，找到了刘建国。她想把自己的儿子托付给刘建国，然后便追随丈夫而去。因为给朋友找儿子，刘建国的大名几乎尽人皆知，黄娥想把儿子托付给这样一个人，应该错不了。包括那个奇怪的病人翁子安，也是因为信任，才每逢发病，必定让刘建国接送。

于是，围绕着刘建国和黄娥，一系列的人物依次出场，一个个故事也徐徐展开。灯火映照，烟火漫卷。迟子建手持画轴，将一幅幅人间的图景展现。早间的夜市，晚间的酒吧，七码头的溪流，护送车路上的各种奇遇，都是这画布上的淡彩或者浓墨。它们张弛有度，伸展自如。直到最后画卷全部打开，我们也长舒一口气，慨叹一声：“原来是这样！”

不得不说，迟子建对于整个故事的布局，确实下了功夫。看似不疾不徐，却处处都有伏笔。直到最后的顺理成章，水到渠成。

其实迟子建的每一篇小说，都有着深刻的生活。为了写《烟火漫卷》，她采访了哈尔滨很多爱心护送车的从业者。但作为一位成功的小说家，她又不仅仅满足于对生活的写实，她文学的想像也是非常的雄奇瑰丽。因此，在迟子建的小说里，你经常会读到一种神秘感。毕竟生在天地间，万物皆有灵。《烟火漫卷》中，迟子建在上篇和下篇的开头，分别这样写道：无论冬夏，为哈尔滨这座城市破晓的，不是日头，而是大地卑微的生灵；无论寒暑，伴哈尔滨这座城市入眠的，不是月亮，而是凡尘中唱着夜曲的生灵。

生灵，是迟子建在整个小说中最关注的部分。这生灵，是朝露晚霜，是山林蒲草，是日升月落，是鹰雀燕鹂。而作为万物之灵长的人，因为多了头脑和思想，也就多了烦忧和惆怅，他们怀揣着各自的秘密，挣扎在这人世之上。

黄娥，一个带着自然和野性之美的女子，她怀揣着丈夫已亡的秘密；刘建国，怀揣着多年前在寻找“铜锤”的路途中对于另一个男孩的歉疚；翁子安的舅舅，一个暴富的煤老板，他背负着抱走了别人孩子的秘密，抱憾终生；刘建国的父亲刘鼎初，则将儿子是日本遗孤的秘密，守护到死。

其实所谓秘密，不如说是一种痛苦。怀揣着秘密，就是咀嚼着属于自己的痛苦，你无法跟别人分享，别人也无法跟你分担。就只能是在这漫漫烟火中，挑起生活和命运给予的重担。然后又在这茫茫岁月中，默默消解，随风而散。

故事的最后，刘建国的身世通过朋友之口曝光：抱走当年婴儿（就是后来的翁子安）的煤老板为刘建国留下了大笔遗产；翁子安说自己不会离开养母，他只是默默地来到亲生父母所在的城市，他“想要知道自己这道泉，是从怎样的山岭间流出来的”；黄娥因为有了翁子安的爱，不再选择轻生；刘建国也找到了当年被他伤害的男孩（现在已经人到中年），因为当年的刺激，他非常自闭，独自生活。为了赎罪，刘建国在那个湖畔小镇买了套两居室，默默守护在了这个叫武鸣的男人身边。

尘世的太阳之下，所有的生灵，都仍在这坦荡的世间，既相互拥抱，也踽踽独行。

正如迟子建在后记中说：经历炼狱，回春后的大地一定会生机勃发，烟火依然如歌漫卷……

回味

本报记者 马建荃 摄

跃动而哲思的灵魂色彩

◎王鹏瑞

产生于20世纪50、60年代的波普艺术是波普文化的产物。“波普”是英文Popular的缩写和音译，意为流行的、大众的。第一件波普艺术作品是英国艺术家汉弥尔顿于1956年完成的《是什么使今天的生活变得如此不同，如此有魅力？》，作者采用拼贴手法，表现了一个现代家庭的现代生活，画面充斥着时尚流行元素，很好地契合了“这是明天”的展览主题。

樊大为作品的题材内容来源于他的现实经验、过往记忆与当代社会的图像与视觉符号。他的图式风格深受波普艺术的影响。樊大为出生于1973年，他的成长经历伴随着中国社会新时期飞速发展的历史进程。从记事起，萦绕其耳目的就是流行文化、大众传媒、广告海报、影视明星、超级市场、现代建筑、旅游观光、太空探索等等的现实世界，而这一切，成为其日后绘画创作的母题与素材。

樊大为将波普艺术的形式语言、超现实主义的思想观念、现代设计的理念和方法以及其它一些现代艺术的因素融为一体，通过对现实场景及图像符号的加工、重组、解构以及超现实、波普化处理，来体现他对当代社会、政治、历史、自然与人的文化思考。和波普艺术一样，樊大为的画是当代信息与消费社会的产物。但波普艺术一般都是客观的、不带任何感情色彩的、无明显含义的，一般不表现深刻的主题。而樊大为不同，他的画只是借鉴了波普艺术等现代艺术的外在形式，其根本目的是要表现他对现实存在的一些哲学思考。樊大为把来源于日常生活的、观众非常熟悉的一些现实场景和记忆片段进行了某种程度的陌生化和形式化处理，其目的显然不是对现实生活的模仿和再现，而是要使其画面和现实生活拉开距离，引领观众进入一种形而上的思考。

在当下内蒙古的文化环境和艺术生态中，樊大为的努力显得尤为难能可贵，他具有清醒的独立意识，既没有随波逐流——去表现自己没有感受的题材，也没有投机取巧——去迎合商业和市场的诱惑，而是通过他理性的画笔和深入的思考，表达他对现实世界的理解、认识和文化判断。

樊大为作品里还有一些让人琢磨不定亦或是无法言说的东西，这些增加了其作品“主题”的不确定性和多义性，也增加了其作品的形而上意味。无法言说的东西更是美妙的。让我们带着探究的心理走进樊大为的绘画世界吧，在这里，你不但可以看到一个神秘、丰富又充满魅力的艺术世界，也能感受到一个青年艺术家跃动而哲思的灵魂。

藝覺