嘎子小说《香秘》的空间叙事

■谢应光 刘文君

空间叙事是康巴作家嘎子的小说《香秘》的创作亮点，雪原、石屋、战场以及理想王国香巴拉，构成了小说空间书写的重要元素。空镜头与场景式的空间表现技巧、叙述者视点与空间蒙太奇的空间转换技巧以及桔瓣式的空间结构技巧是小说空间叙事的主要手段。空间叙事使小说具有独特的审美价值，给读者带来全新的审美体验。

康巴作家群近年来在当代文坛异军突起，嘎子是其中代表作家之一。他的小说《香秘》不仅展现了康巴独特的地域风貌，而且蕴含着深邃的思想文化内涵，不仅使用了传统的文字叙述，而且娴熟运用了现代小说创作技巧——空间叙事，体现了作者较高的创作水平。这里所谈空间叙事，是针对故事情节发展不再以时间线性为主要依据，事件链接不再以因果关系为动力而言。本文正是在这样的认识基础上，从空间形态、具体艺术技巧、审美价值三个方面出发，探讨小说《香秘》的空间叙事运用。

《香秘》中的空间构成

小说《香秘》中创作的空间，不仅仅是事件发生的背景或者场所，而是作为了一种叙事力量参与了小说叙事的建构、情节的安排、人物命运的变化等，是以一种角色出现在小说中的。此外，这些空间还融入了作者的想象和思考，被作者蕴含了丰富的文化内涵。

雪原是小说《香秘》设置的空间场域之一，在这个空间里，有罕见的暴风雪，有饥饿的狼群，有引路的狐狸，还有一个叫阿洼的牧牛部落。阿洼部落为了走出茫茫雪原，在他们想去的地方安家，不断前行，勇敢地在风雪里搏斗。值得注意的是，在雪原这个大的地域空间内，神圣的雪山，危机四伏的魔鬼山谷、大冰河等小空间也是作家一种有意识的设定。雪山作为藏民的神山，是人们灵魂洗礼的地方，小说中雪山的设置，其实是康巴地域文化内涵的一种表达；魔鬼山谷以及大冰河的设置，不仅加剧了部落迁徙的困难，使故事情节发生转折，而且向读者展现了康巴人的坚强意志，充满象征意味。

石屋是小说《香秘》中的重要空间，它是通往理想王国香巴拉的大门。小说中的“我”执行特殊任务时，飞机不幸在穿越喜马拉雅大雪峰时意外失事，被一个石屋老人所救，在石屋里养伤。通过“我”的描述，这间石屋是一间封闭得找不到门窗的潮湿的的屋子，在屋子里时间像消失一样，不知道晨昏与阴晴，充满神秘，特别是那面有魔力的冰墙，“我”就是通过这面冰墙，看到了在风雪里迁徙的阿洼部落，他们走出雪灾，战胜狼群，走向新的草滩。这个迁徙的部落给石屋中的“我”灌输了精神能量，“我”最终也寻找到属于自己的香巴拉。

战争是一种以物质暴力为主要手段，把自己的意志强加于人的暴力行为。战争的发生必然会带来身心的双重磨难，因此，战争作为文学作品的场景书写，往往会给人带来强大的震撼。小说中的“我”经常做关于战场上血腥的噩梦，残忍的日本人、黑烟炮火、喷涌的鲜血、黏糊糊的肉酱、狼藉的战场等构成的战场是一个令人憎恨的空间，但是战争的破坏性和残酷性特征，往往能引发人们对人性的思考与和平生活的向往。

香巴拉在小说中是一个有着不同象征意义的空间，也是小说所有故事情节的中心。在藏族的传说里，香巴拉是神仙居住的地方，是至善至美的理想王国；在英国作家希尔顿的小说《消失的地平线》中，香巴拉是一个充满神奇的地方；在牧牛部落的眼中，香巴拉是一个有阳光和草滩的地方，没有寒冷的冬天；在“我”的心里，没有战争和灾难，只有平静安宁和谐的生活就是香巴拉圣土。总之，香巴拉是人内心的一个空间，那里是每个人心里藏着的一片净土，只有真诚向善，不屈不挠的心才能到达，这就是“香秘”——“香巴拉的秘密”。

嘎子在叙事时运用了现代小说的艺术手法，更加注重空间因素的作用，摆脱了传统的因果线性叙事模式，使小说《香秘》整体上呈现出一种空间化效果，而这种空间化效果的呈现正是依赖于空间叙事艺术的运用。

只有呈现出空间的明晰感，不同的空间形态才会呈现出来。如何获得这种明晰感？多样化的空间表现技巧是前提。“对空间特征既可直接状摹描绘，给读者以直观感受；也可借人物的反应（如心理）来折射其状态、轮廓、色调以及内在寓意”，这两种空间表现方法概括来说，就是空镜头式与场景式。空镜头式与场景式共同融于在小说《香秘》中，一起建构了小说中的大小空间，使空间的呈现更加明晰，更有整体性。

空镜头式的表现技巧是通过描述把事物形象具体地表现出来，如作者在《香秘》中对大冰河的描述：“灰蛇似的躺卧在雪地上的大冰河”，“不知是何方飘来的灰雾，沉甸甸地压在冰河的脊梁上。”这种表现技巧所展现的事物不仅仅是空间层面上的凸显，而且是与时间线性相连，参与到小说叙事的，影响着叙事的发展与转变。正如死气沉沉的大冰河，就是小说叙事不可或缺的角色，因为它的存在，牧牛部落才会发生洛尔丹过河失踪，索琼寻洛尔丹等一系列事件，大冰河成为影响人物性格发展与命运变化的重大因素。场景式的表现技巧是通过人物的活动或行为来判断事件发生的场所，要通过多方面的场景的展示，空间特性才会显得清晰完整，比如石屋空间是通过“我”与老阿洼、达瓦的活动得以完整地展现出来，战场空间通过敌我双方的残酷交战展现出来。

叙述者视点与空间蒙太奇

空间形态的展现需要空间的表现技巧，那么空间与空间的切换则需要空间的转换技巧。小说《香秘》中有雪原、石屋、战场、香巴拉四个大空间，作者在进行空间的转换中主要运用了叙述者视点和空间蒙太奇两种转换技巧。

叙述者在小说中起着非常重要的作用，其对事件的观察角度深刻影响着小说叙事，而这个观察角度就是叙事学当中常说的“视点”。在小说《香秘》中，“我”是叙事者，正是通过“我”对事件、人物、环境的观察促使空间的切换，从而推动小说叙事的进程，让读者在阅读过程中感受到的不是时间线性的推进，而是空间维度的加强，更多感受到的是场景内的情形。在运用叙述者视点技巧的同时，作者也巧妙地运用了空间蒙太奇的艺术技巧。《香秘》中的空间出现形式呈现的都是跳跃式的，开始写“我”的战争梦，然后又跳到“我”和阿洼老人、达瓦在石屋里的情形，接着又是我回忆里的战争情形，又到雪地里洛尔丹和索琼，又回到石屋……这些场景的切换没有明确的时间过渡，而是一个个空间场景不停地转换，这样在小说阅读过程中，就形成了明显的场景空间化效果。这些碎片化的空间排列组合起来，也就构成了小说的整体叙事。

空间叙事强调的是叙事的空间性和非线性，要从结构上形成一种空间化的立体效果，这就需要空间结构技巧的使用。按照龙迪勇教授在《空间叙事学》中归纳的链条式、桔瓣式、环形式等几种空间叙事结构类型来说，小说《香秘》呈现的主要是桔瓣式结构——几条叙事线索并列或并置。

嘎子在《香秘》中采用了多条叙事线索，把不同人物及其活动，情节发展及转变放置在同一维度中进行展开，打破时间的先后顺序，将同一维度的不同人物与情节进行来回切换，在结构上就给人一种碎片化感觉，就像桔瓣一样分布在小说各处。但是桔瓣是有核的，就是说，有一个中心来连接这些分散的部分。所以小说《香秘》中的各个并置的叙事线索：牧牛部落雪原迁徙、“我”在石屋的精神转变、战场战事发展，它们看似随意散乱，却都有一个共同的主题——寻找香巴拉，正是这个主题连接起各个分散的故事情节线索。

小说《香秘》空间叙事的审美价值主要体现在文本和读者两个方面

就文本而言，空间作为一种叙事力量参与到小说叙事，影响着小说的叙事进程，成为小说叙事不断向前发展的重要力量，这一点前文已经进行详细地论述。此外，空间叙事让小说的节奏具有动态感，雪原、战场、石屋、香巴拉这四个空间场景在小说中不停地切换，呈现出一种外与内、近与远、现在与过去，形成一种跳跃感和动态感，也就使小说《香秘》赋有一种动态美。空间叙事还在小说中形成一种互文关系。雪原上的牧牛部落不断前行寻找新草场安家，石屋中的“我”在养伤治病过程中明白香巴拉的秘密，战争中的人们在抗争中渴望和平世界的到来，这些都是人们在寻找和平安宁生活（香巴拉世界）所作出的努力和执着，形成了小说主旨内涵的重复，在文本中形成了互文关系。它们在空间维度中相互阐释、相互映照，使小说的文本意义得到多层度的揭示。

就读者而言，在阅读以时间线性叙事为主的传统小说时，读者往往会处于一种被动状态。而空间叙事小说因为其情节的碎片化，所以要求读者在阅读过程中建立起有联系的整体关系，与小说的审美建构进行互动。《香秘》中各个空间的人物活动、情节发展清晰可见，可是隐藏其中的思想却丝毫没有透露出来，但这并不意味着读者在阅读《香秘》时对其无法理解，正如弗兰克所说的：“在叙事文的时间序列中，这些参照彼此独立地相互关联；而且，在将这部作品结合进任何意义模式之前，这些参照必须由读者加以连接，并将它们视作一个整体。”读者正是通过对文本的诸多“参照”与“交互参照”，对作品的理解逐层深化，获得与阅读传统线性叙事小说不同的审美体验。因此小说的空间叙事也可以像传统的线性叙事一样，能产生极好的艺术效果和较高的审美价值，作家的创作水平也由此凸显出来了。

把小说从内部打开

■宁肯

小说是一个封闭系统，电影很多时候还有画外音。尽管我从未追究过画外音，但事实上，画外音对我的叙事在无意识上产生了影响。记得许多年前看电视剧《阿信》，特别喜欢里面那娓娓的旁白，那亲切的声音伴着阿信的行为，让观众有种半梦半醒的感觉。梦依然做着，但也有人在梦之外对你说着什么，而且是关于梦的，这非常奇妙。换句话说，电影不是一个封闭的空间，由于画外音的存在是一个打开或者半打开的空间。

但小说几乎一直封闭着，如果看不到变化我也习惯性地接受小说的封闭性，接受最早恩格斯“作者越隐蔽越好”的观点，我认为后来的“零度写作”进一步强化了“隐蔽”的观点。总而言之，“零度”、“隐蔽”的理由是使小说更有真实感，更“拟真”，或更梦境。虽然也大体知道元小说是在小说里谈小说，在小说里告诉读者我写的是小说，但总觉得这是一种把戏，意思不大。即使理论背景是颠覆、解构也意思不大，颠覆什么呢？模糊真实与虚构的概念？听上去新鲜，但还是把戏。小说本就是虚构，解构什么呢？这点把戏动摇不了小说的方法论，显然不是小说的方向。造反有两种，一种是破坏性的造反，一种是建设性的造反，我不喜欢在小说里简单宣扬我写的是小说，不是真事——这用得着你大声宣扬吗？就好像一个男人大声说我是男的一样。

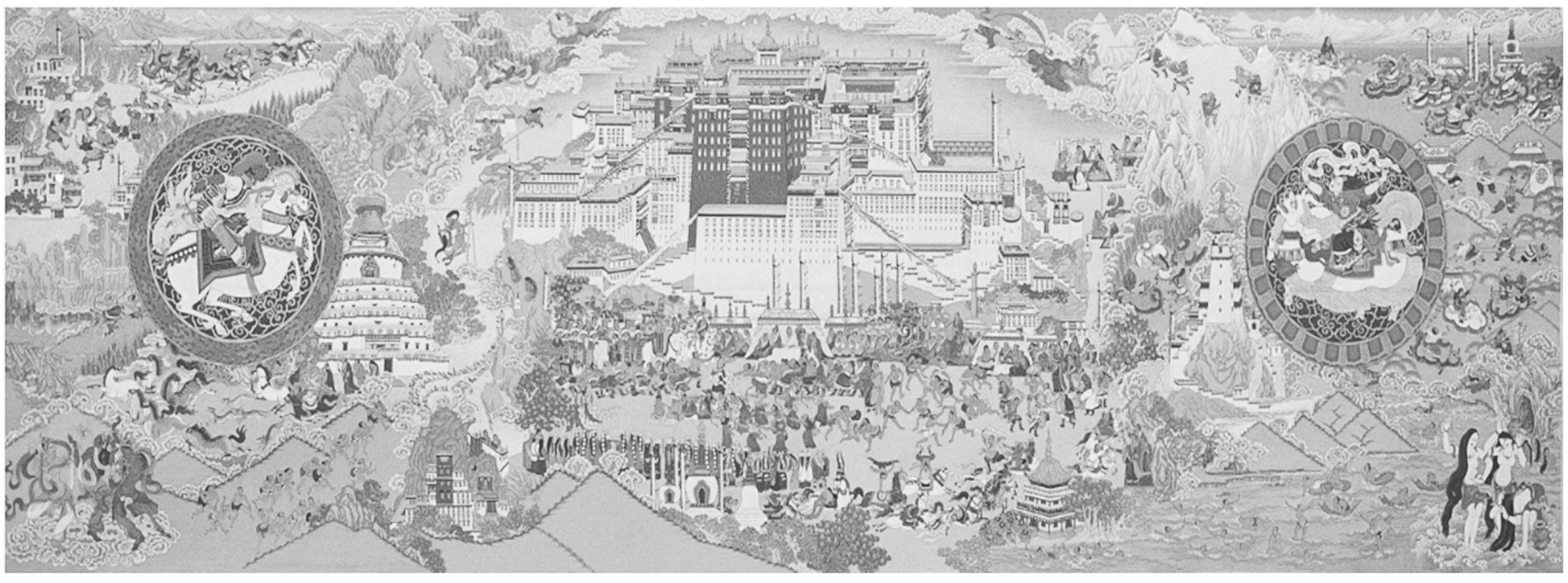
建设性的造反是丰富而不是否定、打倒，是扩大小说的疆土而不缩小小说的版图。小说应是“还可以这样”，还可以那样写，任何一种写法都具有建设性而不具有否定性，总之是丰富是变化。不过现代主义小说在五花八门的成功与不成功的实验之后尽管已走到头，如法国的“新小说”走到了头，走进了死胡同，但走到头并不意味着事情结束，有趣的一面正是：现代主义小说虽然走到头了，但传统小说也再不能像以前那么写了。我觉得这是先锋小说最大的功绩。

我对“注释”的改造也是压抑的结果，是总想伺机逃离“一成不变”的结果。2007年读保罗·奥斯特《神谕之夜》，看到一个新鲜的注释让我眼前一亮：居然是一个叙事性的注释。我看到我的可能——压抑太久的可能。那时我正在写《天·藏》，这本书写法上本来就追求不一样，小说有两个叙述者，两种人称。我由此想到，可以把两个叙述者的其中一个放到“注释”这个空间，把它撑大，无限大；这时候它已不是一个传统的注释，但又是由注释撑大的。我可以在这里恣意腾挪，以前全部的困难与困难都发生了联系，叙述空间不是从外部而是从内部打开，感到一种空前的解放。

“先锋即自由”，但不是混乱、胡闹，正像自由的本质是一种自然的秩序一样，先锋本质上是一种神奇又合理的秩序与秩序感，是发现了过去不曾发现的秩序，先锋即发现——我觉得更贴切，不易产生误解。“注释”的运用让我的小说摆脱了结构的机械性，具有了我们文化中特别强调的自然性。换句话说，对“注释”的挪用与改造不是一次性的技巧，如同意识流不是任何人发明的，谁都可以用，我也可以再用，在写《三个三重奏》时，我再次使用了注释这一第二文本的方式。

为什么叫《三个三重奏》？就是因为“三重结构”在这部小说中比起《天·藏》的结构更鲜明、更完整。没有“注释”的意识根本不可能这么想小说，不可能把无关变得有关，不能组织起这部小说。什么是方法论？这就是，而不是一个一次性的技巧。“注释”在《三个三重奏》里变得更自觉，也更加强大，作为其中一个“三重奏”完全可以和另两重结构分庭抗礼。

“注释”改变了我的小说的结构方法，让许多不可能的变成了可能，没有联系的发生了联系，如果过去房间没有窗户，现在可以有一个大窗户，一个阳光房；过去小说是封闭的，现在小说是打开的。在《天·藏》中我感到了这些，在《三个三重奏》中更感到了这些。电影有画外音，小说有了“注释”，小说可以像电影那样叙事，编剧、导演、角色都可参与进来，小说的疆土扩大了多少？画外音在电影里一般比较微小，“注释”在小说中却可以非常强大，这又是小说与电影的不同。两者过去没联系，但殊途同归呼应到一起，一切就是这么有趣。



雪域长青。康·格桑益希 画作

散文是一种自由而直接的表达

■毛桃

当我写下这个题目后，我知道，此文的写作已竣工了一半。

与诗歌、小说、戏剧文学相比，散文，无论记叙性散文、抒情性散文、议论性散文，其特点都在于“直接”，受形式的约束少；因由直接，其“自由”就更加自由——诗歌、小说、戏剧文学的“自由”因由形式的约束而略显曲折、隐晦。在我看来，文学作品的共性就是表达自由，散文在表达自由上不一定是最强悍的武器，但却是最直接、最便捷的武器。无疑，我这里的所说的散文是包含了杂文与随笔等又属“边缘文学体裁”的文学体裁的。

作为一名久居康定的自由写作者，我所采取的主要写作方式就是写散文，而且主要就是写康定这个地方，写我在康定这个地方的生活。

2006年，出版了我的第一本书——《康定，如云似月》。此书在文学体裁上属散文，细究起来可属“游记体散文+思想性随笔”。在此书中，我主要记叙、议论了康定域内的重要人文景观与自然景观。

前几年，《甘孜日报》副刊开设了一爿名为“手工作坊”的我的专栏，上面所载的那些以小巧居多的文章被我界定为思想性随笔——相当于议论性散文即杂文，议题大到热点时事，小到穿衣吃饭，它们也是我尚未出版的《手工作坊》（暂名）中的拟选文章。

近几年，我写了作为一名生活者的我与康定这个地方所发生的一系列交道及感思。这方面的文章已陆续见诸于《康巴文苑》的“康定絮话”栏目。如果说2006年出版的《康定，如云似月》记叙、议论的角度多偏向于一名旅游者的角度，那么“康定絮话”一类文章的记叙、议论角度则多偏向于一名居住者的角度——这名居住者同时还是一名以生活家为标杆的生活者。

年轻时写抒情散文较多，但历时不长，后来，就几乎全写的是记叙、议论性散文，恰似经过短暂的绚烂，就迅速进入到“绚烂归于平淡”期，此后，似乎就再没绚烂过了。

作为一种自由而直接的表达方式，你在散文中炫经历也好，掉书袋也罢，贵在有真情实感，有真知灼见。如果你对自己的所感所思有关注或有兴趣，如果你对自己的生活有关注或有兴趣，如果你对发生在你身边或更远地方的事物有关注或有兴趣，那你尽可拿起笔来或敲击键盘，写（敲）出你自己的散文——它们甚至就是你的书信，你的日记，你的博文。起码，你自己的散文，能把你心中想表达的东西表达出来，比老是憋在心里要好。相信，你一时半会儿不一定能做到有真知灼见，但要做到有真情实感应该是不难的。

文贵在真，散文的真尤其宝贵，虽然各种文学体裁各有各的真法。

及此，这篇刚刚完成的《散文是一种自由而直接的表达》也是一篇当然的散文了。

永不磨灭的爱的印记

■扎西才让

我把我的诗歌，称为爱的印记。

从开始诗歌写作至今，屈指算来，已整整20年。20年来，我所吟唱的，始终是五支长歌。

第一支歌，是我的血缘归属之歌：“神变的猕猴授了戒律/它远离了普陀山上的菩提/当善与向善的邪恶灵肉相合/神土里就长出了五谷/树叶就遮蔽了胴体/秃顶的神学家终于走出他的山谷/那庙宇的建筑者已安然睡去/我也曾听说更多地演绎格萨尔王的说书艺人/早就化为飞鸟逝于天际/只有雪域的阳光普照着万物/在高处和远处/使诞生着的继续诞生/已消亡的再次孕育出奇迹”（《起源》）。

李城在自传散文《永生与你相伴而行》中这样交待自己的民族出身：“我的父系是明代移民而来的汉族，而母系是当地土著藏民。说我的母系为藏族，也只是大概的归类而已，若要寻根溯源，则须回到公元8世纪，那时她的族人也许称为党项拓拔，是生活于青藏高原东部，自己并没有什么民族归属意识的牧人。”在甘南，像这样有着新鲜血液的人是数不胜数的，他们或领着汉族身份，或领着藏族身份，或领着土族、回族和蒙古族身份，沉静而坚韧地生息在安康大地上。我和我的兄弟姐妹，与李城有着类似的民族身份。换句话说，我们的身体里也恒久地流动着藏汉两股血液。这种多民族血液在个体身上的悄然汇集，使得我们既骄傲，又无奈，无法逃脱命运的主宰，成为游离在准民族之外的名副其实的边缘人。这既是一支血缘归属之歌，也是一支民族认同之歌，这歌声有着发自内心的寂寞和孤独。

第二支歌，是嵯峨孤寂的生命之歌：“太感伤了啊/我的青春时光像干草一样/被一车一车运走/每一车都蕴藏着隔世的月色/每一车都有黄金打就的阳光/且不说田野里那安然下坠的乳房/也不说那藏红花疯长的山梁上/煨起的缕缕桑烟/已不在低空轻扬/太感伤了啊/八月的西倾山下/渐渐退去的是三河一江的吟唱”（《八月》）。

在这支歌里，我着意抒写的是个人的生活体验与灵魂内省，以诗歌这种文体，感知与生命有关的神秘之花，感受活着的美丽和幸福、凄楚与无奈。

第三支歌，是深情沉郁的故土之歌：“风吹草低，一丛悲愤而落魄的矢车菊/仿佛归乡之路上的注定的献辞/是什么隐在我的眼里越来越深？/是什么封住我的嘴唇拒绝哽咽？/你：赤身裸体的甘南，贫穷的甘南/我爱你这如饥似渴的甘南/我爱你高悬的乳房：日和月/神秘而温热的子宫里栖息的甘南/我爱你金翅的太阳，蓝眼的月亮/我爱你高处的血性河流/信仰你远方的白银雪山”（《献辞》）。我的故土甘南是全国10个藏族自治州之一，地处青藏高原东北边缘。在这片总面积为4.5万平方公里的土地上，生息着藏、汉、回、土、蒙、满等24个民族，近70万人。茂密的林木，广阔的草原，奇特的景观，久远的古迹，浓郁的风情，多元的文化，使得这弹丸之地，就像威廉·福克纳的约克纳帕塔法、沈从文的凤凰、贾平凹的商州、莫言的高密乡一样，成为甘南众多艺术家魂牵梦绕的地方。甘南本土藏族作家诗人，以歌吟者的身份，立足于屋檐上的甘南，远眺苍茫的雪域，凝视深情的青藏。我和他们一样，也沉吟，也思索，也发现，将笔墨倾注于对故土甘南的描写与歌颂，认定它就是自己灵魂的故乡。

第四支歌，是悠远缠绵的爱情之歌：“格桑盛开在这村庄/被藏语问候的村庄，是我昼夜的归宿/怀抱羔羊的卓玛呀/有着日月两个乳房，是我邂逅的姑娘//春天高高在上/村庄的上面飘舞着白云的翅膀/黑夜里我亲了卓玛的手/少女卓玛呀，你是我初嫁的新娘//道路上我远离格桑盛开的村庄/远离黑而秀美的少女卓玛/眼含忧伤的姑娘呀/睡在格桑中央，是我一生的故乡”（《格桑盛开的村庄——献给少女卓玛》）。爱情，不仅仅是文艺作品永恒的主题，更是人类永恒的记忆。爱情的力量使我倍觉活着的幸福和生活的甜美。我时时抒写个人的爱情经历，实际上就是警告自己：这种感情，这类记忆，或许就是自己一生的财富。

第五支歌，是伤感无助的双亲之歌：“母亲生前/那层霜落到柏树、常春藤和黄绿色的苔藓上/落到诊所、医院的屋顶上，落到通往佛塔和寺院的小径上。//夜更深更冷了/母亲往火炉里又丢了几根柴/她的五岁的儿子闹着要吃鸡蛋/圆圆的白色的鸡蛋/还未煮熟就散发出幽幽的芳香//院子里静悄悄的/母亲给她的三个女儿盖好了被子/她想起的丈夫是那么模糊/仿佛他工作在一个遥远的异域//母亲死后/那层霜落到草帽、马靴和屋顶的经幡上/落到草场、海子和双江河的岔口上/落到两个男人和三个女人的悲戚的眉毛上//鸡已叫了三遍/母亲还不想离开/她守着她的肉身/像守着一生的孤单//好多年过去了/她凝聚在暗淡眼睛里的那层霜/还像一种慢性疾病/长久地滞留在她的儿女们的心上”（《那层霜》）。1993年母亲去世后，我一直想写些纪念母亲的诗歌。然而悲痛郁积，使我不能长歌当哭。后来，在朋友家里，聆听了腾格尔演唱的《我与父亲》，当歌唱家在歌声中追根溯源寻找生命的轨迹时，那质朴深情的歌声，让我想起早已谢世的母亲、现在仍为子女的生计操心的父亲，我多想大哭一场，但却陷于沉默，流不出眼泪。母亲去世10年后，我才以人子的身份，写了很多首献给父母的诗，以此表达对双亲的认知、理解、怀念与热爱之情。

五支歌，记录了我的文学之旅，囊括了我的诗歌之梦。这些诗歌，是我对民族、故土和亲人永不磨灭的爱的印记。