

山心水目

——读徐迅散文集《响水在溪》有感

杜璞君



《响水在溪》
徐迅 著
民主与建设出版社

已故著名小说家荆永鸣在《说徐迅》里描述徐迅是：“浑身透出几许江南才子般的斯文与柔弱。”我想这样一番对徐迅的形容还是很贴切的。徐迅新出版的散文集《响水在溪》，这书名非常活泼，带着一股灵动之气，与徐迅的气质很契合。徐迅在散文中，不谈禅论道，但是他多处的文字篇什却透着禅意。在《喊月亮》中：“喝几口酒，浮一大白，这白该是山中亮亮的月色了。”酒盈香气，月色如水，恐怕谁置身在此情此景中，都会被这月华所俘虏的，就像疲惫的旅人，一首月光曲的浅吟低唱，把人带进童年的梦乡，那些亲人似乎都很遥远，但又仿佛相聚于这片月色之下。我们无法丈量这月色的厚度，但分明感觉到月色的轻盈与梦幻：“您浓浓的酒香也似乎被月亮舔淡了。”故乡、童年与梦景，既牵连着难以割舍的情感，又潜隐着无限的怀思。而更多时候，徐迅以敏感的心灵，搭起一座桥梁，引领着读者聆听大自然的萌动。

《响水在溪》用响水河泛起的一片青翠，如瀑流般的声响和鸟鸣，把自然界富于生命力的声响，唤醒内心的知觉，像一面镜子，返照着自然之物，掀开心灵澄明的一页。中国人喜欢寄情山水，在与山水的对话中，自透出一种情怀，山不在高，有仙则灵。何况天柱山曾被隋炀帝封禅，山水无言，也就赋予了历史的沉淀与向往。

若然响水在溪，是以其动烘托出一片宁静，鸟鸣山幽，领略心目中的山水，作为具有诗人气质的人，山川草木，触景生情，就是再自然不过的事情。徐迅对天柱山有着不一样的情感，他对于天柱山的抒写，总是不吝笔墨。在《天柱山冬云》《寂寞的菩提》《秋山响水》《谷雨天仙庵》等篇什里，写的都是天柱山。《山心水目》这题目就很有深意，可视为作者心之镜像的投影。国学大师王国维曾有有我之境和无我之境的论述，徐迅面对故乡这片山水，他写天柱山，实则写的是自己，他把对天柱山的情感贯注到历史和自然的脉络中，便有了另一番气象和情志。山势巍峨，自有其心，但有山无水，就成了枯山瘦水，无足可观，诚然水是天柱山的灵魂，“爽爽秀秀的峰峦，竟然就挤压出一块诺大的碧玉般的湖来。”那位朋友说得没错：“那湖就是山的眼睛了！”不管天仙庵的谷雨和云雾，还是天柱山形态各异的山石和碧波、响水河的瀑流和鸣响，都是山水在作者心目这中组

成的镜像，这段山水的注脚，是作者难以释怀的血地。

当然，一位作家将目力局限于山水是不够的。在多篇怀念亲人的散文中，读到他不同的散文气质的生发。在《夜晚的深度》《夜气》《父亲不说话》等散文中，都写到了黑夜，夜色在作者笔下散发着一股格外凝重的气息，或是同样经历过失去亲人的伤痛，自有一种感同身受的感觉。“外面依稀漆黑一团，土地上蒸腾了一层浓浓的雾气。推开屋门，我就感到了一种彻骨寒心的冰凉。”读着这样的文字，这种情景，让我不能自己。在《夜气》里，一个小县城，作者为弥留中的父亲守夜，亲人离去的悲伤笼罩在整个夜气下，忽然听到传来的鸟声和风声，阳光穿过窗棂终于照射进来，这种陡然的变化，与其说是黎明驱离了黑暗带给人的压抑与沉重，倒不如说是他者的介入，带着异质的间离，使得这片黑夜更显得尖锐和冷酷，便有了反躬自问的自我审视。《夜晚的深度》在一次火车的短暂停歇中，感受夜的宁静，那种虚空，仿佛反而照亮了被遮蔽的角落，呈现出另一个存在。

夜，黑暗、亲人的脸面，都是有质感的，特别对那些在黑夜中失去亲人的人来说，更是别有一种意味，非亲历者难以懂得那种痛，它犹如一条绳索，时刻套住脖颈，无法摆脱梦魇般地缠绕着人。在《夜气》《父亲不说话》两篇散文中，徐迅都写到了故去的父亲，他怀念父亲，但在这样一个夜晚，不仅是再次与埋在泥土中的父亲对话，也是借着夜这面镜子反观自己，他在证明一种存在，一种生命曾经顽强存在过的证明。

《陌生的停靠》是颇意味的一篇散文，人生有多少次这样的停靠。在异地，一个陌生的车站，不知道列车什么时候重新启动，无人的四野，远去的已经无法追怀，这个时候，人海茫茫，在人生的关口，一双温暖的手伸过来，扶了你一把。这种场景，现在读来，更觉出深沉与况味，《阳光照得最多的地方》父亲与那些生活在乡村的老人们，坐在阳光最多的地方倾诉，哪怕他们布满年轮的额头，隐逸着生活的苦涩和艰辛，他们依然舒展、坦荡地把身影如油画般刻在大地上，这篇散文深情地追思父亲远去的背影，也将一位朴实的父亲形象，塑造得有血有肉。在对亲人的追怀中，《半堵墙》《母亲像一扇磨盘》《外婆家的老屋》等几篇散文，就像母亲替儿女遮风挡雨的半堵墙，没有这半堵墙，如何找到精神依托的居所，半堵墙的高度，却如此醒目地将亲人的悲苦与坚韧的身影，呈现得如此鲜明，不管生活给予怎样的打击，外婆、父亲和母亲都用这半堵墙，抵受着生活的重压，他们好像总是在回答：“为了看看阳光，我来到世上。”（[俄]巴尔蒙特）

生活中很多不起眼的事物都被我们忽略掉了，而徐迅偏能在这吉光片羽中，有对生活不一样的阅读能力，这不能不说是他的过人之处。落叶中的孩子的笑声，雪原上像留下佛珠似的一溜印痕，陋室中的阵阵桂香，雨后屋脊斑驳坚挺的线条，这些很少进入我们视野的图景，都被作者一一捡拾起来。

读徐迅的文字，总让人感到那种灵动与身心通泰，它不一定是激越、奇诡或先锋得无所适从，这不能说他就缺乏那种高远、荒凉、孤绝的气质，他的文字是让你沉潜下去，静流则深，不同的人用不同的人生解读，去感悟那片山之心和水之目的凝视。

《清明上河图》的多种读法

杨琼

《遮蔽的真实》一书可以看作是“金匠视角”的《清明上河图》解读。

该书共分三十八个小节，其中“引言”部分可以看作是了解本书的一个引子。在这节中，作者虽着笔墨不多，但给读者提供了“观看”（解读）《清明上河图》的方法。

作者认为：“所谓手卷，应该握在手中欣赏，观赏者从右到左一段一段地展开，又一段一段地卷上，每次展开一个手臂的长度。”但是，“现在我们在博物馆中观赏手卷作品，展览的方式是将手卷整段展开陈列，尽可能地让观者一览无余地看到手卷的全貌。”“这种现象的背后，其实暗示着现代公众空间和技术发展对人们观看方式的影响。”作者最后指出：“我们今天关于《清明上河图》的许多知识，包括众多研究专家的解读，在很大程度上其实就是在错误的观看方式的基础上所产生的认识。”

事实上，手卷作为一种特殊的图画形式，它不仅仅是空间的，更是时间的，是叙事的图像呈现。古人素有“读画”之说，这里头有文化的因素，亦有心理的因素。文人画兴起之后，在图画上题跋、钤印成为中国画的特殊“构图”方式，也就是我们常说的诗、书、画、印一体。故中国画正确的“观看”方式是“读”。“读”是一种独特的叙事形态，欣赏者读的不仅仅是图像，更是画中的历史、哲理和艺术家的观念、情绪。“读”是一种心理变化的过程，是读者经验艺术家之经验的最佳途径；尤其“读”手卷就像是读文章，适合慢品。

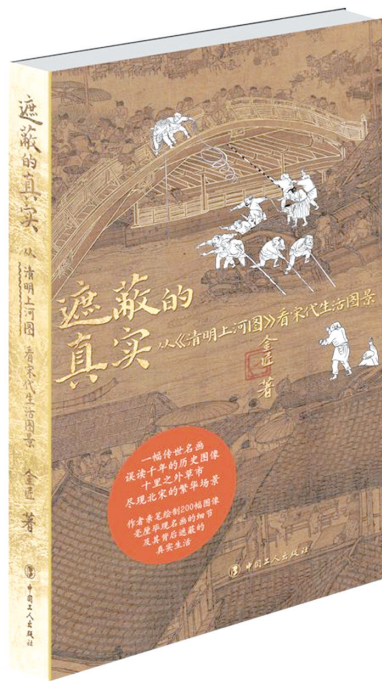
“读”手卷就像看电影一样，是一个时间过程，这个时间过程亦是不断感受图像的过程。以某一段图像为时间节点，一“段”一“段”地向前推移，直到整个“叙事”结束，所以才会出现“同一个人为什么多次出现在画面中”诸如此类的疑问。这也是前阅读时代与后阅读时代之“观看”方式的不同。

作者通过临写《清明上河图》的方式，把自己置于与它的关系之中。他不是在看或者注视作为图像的一件物，而是审度物我之间的关系。

除“引言”和“附录”，其余三十六小节是作者对《清明上河图》从开卷到闭卷过程的图像解读，每一个小节都对应一段图画。作者不时强调，要回到《清明上河图》的图本去审视，通过一个个不同的符号分析其背后所潜藏的历史信息和文化心理。比如他对“十里长亭”“花轿轿”“欢门”“望旗”“漕船”“衙署”“税务所”“便面（扇子）”的考证与分析，基本上推翻了流行观点，并提出了不乏令人信服的证据。

如果把《清明上河图》看作是一首诗的话，那它就是一首历史叙事诗，它通过图像叙事的方式，概括了北宋都城汴京及近郊的社会之繁荣生活。

相应于《清明上河图》的叙事效果，《遮蔽的真实》一书既是学术研究著作，但又不落学术研究之窠臼，而是融知识性和趣味性于一体，采取叙事与抒情相结合的方式，对《清明上河图》进行了扫描式的解读。难得的是，作者亲自临写了一遍《清明上河图》，以每一段图配以一段文字或每一段文字证以一段图的方式，进行图文互证，一定程度上消除了读者阅读与观看的障碍。



《遮蔽的真实》
金匠 著
中国工人出版社
2020年10月出版