

一九一七年，二十七岁的奥地利画家埃贡·席勒从战场返回维也纳后，时常把自己关在画室中，一遍又一遍地在纸上描摹灵魂的破碎与精神的衰朽，而这些画作仿佛幽灵代笔，绘制出了属于时代又超越时代的魂灵画像。其中有一部分是埃贡·席勒的自画像——他在一个人身上洞觉到了整个人类的幽暗秘密。即便是百年后的今天，我们依然可以穿越时间之镜，在这些画作中瞥见自己的灵魂肖像，而这也是经典作品的奥义之所在——召唤我们重新认识自我与世界的关系，并由此重新划定存在与虚无的界限。艺术家的隐形之镜，照见了时间的真实面孔，也照见了我们的隐蔽心灵。

二零二零年九月，弋舟推出了散文集《无论那是盛宴还是残局》，其封面便采用了埃贡·席勒的绘画作品。这是一种体认，一种致敬，也是一种跨越凶险之海后的艺术相遇。这部散文集也是一面时间之镜，映照出这位小说家的隐秘心灵与微妙情愫，也由此显现出他的精神图谱。这私人生活与书籍休戚相关，而阅读仿佛是在黑暗森林中的秉烛夜游。在《总要有一个起点作为河流的航标》这篇文章中，弋舟回忆了自己童年时代的阅读经历。其中，《卓别林传》《吹牛大王历险记》《唐诗三百首》《春秋故事》等书因为各自的缘由在他心中留下了不可被抹去的印记，而这也是小说家重返时间河流后，再次寻找其精神源头的重要方式。一九八五年的某天，即将告别童年时代的弋舟偷偷地在课堂上阅读黑格尔的《小逻辑》，而在接下来的一年，他进入了真正意义上的阅读——这艘游弋之舟在文学的河流中，开始了属于自己的漂浪之旅，并将旅途风景装进时间的蜜罐。

小说是关于时间的艺术，而小说家是雕刻时间的旅人。第一流的小说家，是将时间打磨成镜子的人。这面隐喻之镜照见了存在，照见了世界，并在“我们”之中照见了“我”。弋舟是深谙时间艺术的小说家，而他的作品就是照见人心的镜子。在《商兑未宁》这部文学对话集中，“时间”是反复被提及与被强调的关键词，是理解其小说美学的无形钥匙。例如在与贺嘉钰的对谈中，弋舟笃定地提出了自己的论断：“我们不属于空间，我们属于时间。”在与何平的对谈中，弋舟谈论了时间与虚构的内在关系：“时间与虚构这两个底座，本身似乎就是可以通约的了，时间在本质上就是有着虚构性的，而虚构，则是时间的形状。”为时间赋形，这是弋舟小说的重要美学追求。

纵观弋舟近些年的小说创作，对于时间的思索更为通透深刻，其独具个性的艺术风格有别于同代小说家，形成了属于“弋舟式”的文学特色。特别是在《刘晓东》这部中篇小说集之后，“弋舟式”成为一种文学标识——这是他的天赋之所在，也是他的智慧之所在。所谓的“弋舟式”，就如同“福楼拜式”“里尔克式”“卡夫卡式”“库切式”这样的文学修辞，其意味着作家寻找到了独属于自己的艺术范式，也意味着作家发现了他所处时代的心灵真相。多年之后，我们依旧可以在《审判》与《城堡》中瞥见卡夫卡与他的时代；多年以后，后来的读者也可以在《我们的踟蹰》与《蝌蚪》中看见弋舟和我们的时代。某个被标签化的时代会消失，但真正的艺术品坚硬如水，不会消失。

随着“人间纪年”系列的陆续推出，弋舟的文学版图也越发广阔高远，而“弋舟式”的作品拥有了属于自己的时间秩序，相互映照，又各自独立，彰显出小说艺术不可被替代的独特魅力。在当代小说家中，弋舟属于极少数将小说视为艺术而不只是故事的人。他的作品更像是精心打磨的艺术品，其中的每一句话都恰如其分，每一个词语都不可被替换。从这个意义上讲，弋舟可算是福楼拜艺术上的同路人。

截至目前为止，“人间纪年”系列已出版三本：《丙申故事集》《丁酉故事集》与《庚子故事集》。每本小说集都各有五部短篇小说，总计十五部作品。尤为可贵的是，这十五部小说之间没有重复，每一部都是不同的写法与不同的主题，由此可以看出作者的艺术追求与文学想象，而这也是第一流小说家共有的精神特质。这个以干支纪年的时间法来命名的作品系列，显现的是时间在不同情境下的异色面孔，也是关于时间的绝妙隐喻。在这时间森林中漫步，

你可能会在某个时刻瞥见自己内心的神灵，你甚至可能会与更多的自己在黑暗中重逢。因而，对这三部小说集进行具体文本分析，是理解“弋舟式”作品的重要门径——穿越黑暗之镜后，让时间经过自己，而不是让自己经过时间。

二

《随园》可谓是一部杰出的短篇小说，其开篇就交待了作品的重要主题，那就是时间中的启蒙之旅。在这部作品中，弋舟展现了他炉火纯青的小说技艺，更难能可贵的是呈现出小说背后的沉默以及沉默背后的历史指涉与人生哀歌。“我”的情人兼老师薛子仪，是在精神上被判了终身徒刑的知识分子，而他始终无法摆脱历史的枷锁，甚至会将自己的左手放在火焰上炙烤，以此作为自我警醒，或者说自我惩戒。甚至可以说，这种带有自残性质的行为本身就是历史受害者的精神后遗症。然而，《随园》并没有沦为简单的控诉文学，而是将历史书写安置在种种细节之间，最后连缀成具有深省意味的人性图景与精神图谱。比如，作为弃尸之地的戈壁滩，散落其间的累累白骨成为文本极为重要的意象，其象征着历史中的幽灵依然徘徊在人间，折磨着无法从中挣脱的困顿魂灵。薛子仪希望可以建造一个可以埋葬这些白骨的墓园，以此来安息亡魂。故事的最后，历经了种种沧桑的“我”去“随园”见奄奄一息的薛子仪，而早年的情人关系似乎发生了某种形式的颠倒——那个博古通今又充满力量的男人，如今没有了言语，只剩下了空空皮囊，而等待他的只有死亡，以及死亡前疾风骤雨般的巨大沉默。他的沉默，象征着历史的沉默。在结尾处，还有一个饶有意味的细节，那就是在翻开的《子不语》下面，是那本《夹边沟记事》。弋舟并没有在此过多着墨，而这也是这部短篇小说叙事的高明之处——《夹边沟记事》所代表的历史沉默，胜过了千言万语的呐喊，并借此反思了知识分子的历史处境与现实困境。这是历史的沉默，也是语言的沉默——那座埋葬亡灵的墓园，同样埋葬了叙述的话语体系。

与活在历史阴影中的薛子仪不同，“我”似乎是一个没有历史包袱的人，其早年周旋于不同男子之间，过着一种近乎于悬浮的精神漂浪生活，没有根基，而那个所谓的家并不是自己的精神原乡。“我”将白骨做成的饰品挂在脖子上，以此来隐喻青年一代对于沉重历史的暧昧态度。在经历了社会的种种打磨后，“我”所拥有的仅是残缺与破碎的心，而这似乎也印证着精神自渡所要付出的成长代价。在无意义的虚空中，追寻“意义”是“我”活着的重要缘由。在千禧年的那个夜晚，那些失控的男人踢打着“我”，而“我的身下不是戈壁滩，我无从想象宇宙洪荒、天地玄黄，无法将自己安放在一个亘古的意义里。”与人的意义感对照的是自然景观，比如那茫茫的戈壁滩，比如那隐隐浮现的雪山，比如那无垠的旷野。在自然之镜下，意义以无言之形式浮现，并以无状之形式消散于虚空。在《随园》中，弋舟借人物之口表达了一种更具有普世意味的生活观念：“不管在哪，人都像是服苦役。”在告别了随园中即将死去的薛子仪后，“我”似乎得到了无法言说的领悟，而这领悟亦是一种存在的沉默，其在历史的沉默中得到了文学意义上的回响。这也是弋舟在叙事上的智慧。

与《随园》相同的是，《出警》同样采用了第一人称视角来进行叙事，其特点是能将读者很快领入叙事场域，并且提供了一种内心时间的自我逻辑。《随园》中的“我”为女性视角，故事也大开大合，在戈壁滩、县城、北京与庄园等多个地点流转，反思了历史与现实、自然与社会的微妙关系。《出警》中的“我”则为男性视角，故事仅限于一座城的一个夏天，当然也使用了闪回、插叙与倒叙等多种叙事法，其更大程度上丰富了故事的信息容量及其意涵。

《出警》带有一定的悬疑色彩，那就是故事的另一个重要人物老奎为何会失踪，为何会报假案，又为何在年过七旬以后要去警察局自首，而这些都构成了叙事与情感上的双重戏剧张力。当然，弋舟并没有把重点放在制造谜题与解答谜题这样简单的叙事套路上，而是把重心放在了人物行为的内在动机与心理逻辑上，其指涉的是更为深刻的社会问题与人性困局。具体到这部小说上，那就是老年人的存在难题——从监狱出来后老奎，如今成了空巢老人，其最大的心愿只是能够找个可以说话陪伴的人。最后，他们把老奎送进了养老院。然而，作者在此

又加上了耐人寻味的反思：“可能最后我也得把我妈送进来。可能最后我自己也得被人送进来。”因而，《出警》不能被简单地划分到社会问题小说，更不能被划分到侦探破案小说，而是属于真正意义上的存在主义小说。小说，是探究存在的重要容器。

《丙申故事集》中的其他三部小说都采用了第三人称视角，但每一部都有各自的叙事主题与叙事策略。在《发声笛》中，主人公马政因为脑中风而留下后遗症，患上了失语症，只能依靠塑料发声笛来传达自己的想法，然而他的意识又格外清晰，关于往事的种种回忆浮现眼前，构成了文本重要的时间线索——过去的流动时间与当下的静止时间构成了鲜明对照，形成了叙事时间上的参差感。与此同时，马政与夏惊涛这对朋友的生活历程，也构成了叙事上的镜像关系。与《发声笛》不同，《巨型鱼缸》则采用了不同的时间叙事策略——开篇与结尾讲述了刚刚离婚的主人公王桐最后一次“回家”去拷贝电脑上的文件，与过往的生活做最后一次告别，而位于中间的大部分篇幅则讲述了王桐的个人成长史，包括与刘奋成相识、相知、相恋、结婚与离婚的重要人生片段。鱼缸，成为他们存在的重要隐喻，并由此来隐喻当下人类生活的精神状况。与《巨型鱼缸》一样，《但求杯水》也是女性题材，讲述了“她”在丈夫与情人之间心灵挣扎，“她在撒网，同时在捕获与被缚”。水构成了这部小说的重要意象，而其叙事法也有水的特质——随着意识的流动而流动，并且进入了无意识的深水区，带有精神分析的特色。这部小说的人物都没有出现名字，带有普世的寓言意味。《但求杯水》算得上是对美国作家安妮·普鲁《身居地狱但求杯水》的某种致敬，虽然故事和写法都完全不同，却共同描述了身居地狱，却渴望得到救赎这一人类共同的精神状况。

三

如果说《但求杯水》是对安妮·普鲁的文学致敬的话，那么在《巴别尔没有离开通天苑》中，弋舟同时致敬了两位文学大师：一位是写出了《红色骑兵军》与《敖德萨的故事》，却在一九四零年被秘密枪决的俄罗斯作家巴别尔；另一位是写出了《午夜之子》与《撒旦诗篇》的传奇人物鲁西迪。让两位文学大师在此相遇是源于一只被偷来猫。这只猫被小邵叫做鲁西迪，而它之前的名字叫巴别尔。在得知这只猫叫巴别尔时，“我”的第一反应就是震撼，突然感觉自己在亚洲最大的居住小区并不孤独，因为这里潜伏着自己的同类，一个从未谋面的同类，然而“我”的女友却偷走了这个同类的猫，于是便形成了叙事与情感上的双重张力，为故事的最终去向埋下了隐喻性的伏笔。

按照叙事学来说，《巴别尔没有离开通天苑》属于“英雄旅程”的故事范畴。“英雄旅程”是《千面英雄》的核心要义。在这部神话学经典之作中，约瑟夫·坎贝尔分析了全世界神话中的“英雄旅程”，提出了英雄即便是千面，却有着万变不离其宗的原型。简单地来说，这个英雄旅程可以分为三个阶段：第一阶段是启程，也就是英雄因为意外原因离开了固有的世界；第二阶段是启蒙，也就是英雄在冒险之旅中获得了灵智上的成长；第三阶段是归来，就是英雄带着拯救世界的方法重返平凡世界。具体对应到《巴别尔没有离开通天苑》上，也可以分为三个阶段：第一阶段，小邵偷回的猫，打破了“我”的平凡生活，为了躲避责任，“我们”不得不暂时离开通天苑，开始了所谓的冒险之旅；第二阶段，在冒险的路上，“我”遇到了各种各样的情境，见到了形形色色的人，也由此对自我与世界的关系有了更为深刻的认知；第三阶段，“我”把猫归还给了它的主人，带着新的领悟，开始了新的生活。当然，主人公“我”并不是真正意义上英雄，而拯救世界也被置换为拯救自我，在此可以理解为神话传奇嬗变为现代故事的必经之道。最典型的例子之一，就是乔伊斯的《尤利西斯》是荷马史诗《奥德赛》在现代的回响与鸣奏。

当然，这只是小说的叙事策略，其作品的内核依旧是关注人的存在境遇与精神状况。在弋舟的小说中，带有论断性质的句子常常会构成作品具有启示录意味的叙事基调与思想色调。例如，在《随园》中，“人都像是服苦役”、“生活是戏仿的”；在《发声笛》中，“自己是一个囚徒”、“广袤的世界，倒成了牢狱”；在《如在水底，如在空气中》中，“那是一种饱

满的徒劳之感，又是一种丰饶的收获之感”；在《会游泳的溺水者》中，“没有什么热情，这就是眼下我所有问题的根源”、“我不需要有自己的人生”；在《巴别尔没有离开通天苑》中，“说说你是个囚徒，但你得感谢这样的囚禁”……当然，这样的论断并不是生硬地嵌套在文本中，而是与当时的心理情境巧妙缝合，达到了一种微妙的艺术平衡。

与《巴别尔没有离开通天苑》的“英雄旅程”不同，《缓刑》则将聚焦点放在了一个密闭空间的候机楼，因为航空管控的缘故，旅客们需要在此等待新航班的消息。“等待”成为作品的叙事动力，而这也是一种贝克特式的现代性等待——人类的种种行为与言语在这封闭舞台上拥有了寓言的色彩。与《但求杯水》一样，《缓刑》中的人物同样没有具体名字，女孩，爸爸，妈妈，男孩，男人等人物成为拥有象征意味的符号性存在。作品的主人公是一个八岁的小女孩，以她的视角来打量眼前的世界，为作品赋予了一种童真与幻想的特质，也以此来反衬成人世界的某些荒谬与可笑。选择以女孩视角来书写这个作品，这显然是一种更有挑战性的难度写作。“他们被判了缓刑。”这句话出自小女孩之口，是一种带有天真意味的意义审判。《缓刑》的精神内核类似于萨特的剧作《禁闭》与科塔萨尔的短篇小说《南方高速》，而不同的是弋舟巧妙地避开了大师们的影响，以更加灵动性的视角来解构现代性的存在困境与精神难题。从这个意义上讲，《缓刑》是弋舟式的现代性寓言。

福楼拜有名言：包法利夫人就是我。这是真正小说家的艺术宣言——在写小说时，小说家幻化为小说中的每一个人，按照人物的逻辑去行事，去言说，去想象，去思考。在这部作品中，我们看不见作者的叙事痕迹，看见的只是小女孩眼中的世界，而这也是弋舟作为第一流小说家的真正功底。究其原因，是因为他真正理解了人的存在境遇，并且找到了表述这种境遇的方法——他在一群人身上看见了我们人类的生存隐喻，并将小说家的自我视为时间的镜子。这需要的不仅是智慧，更是慈悲。

鲍勃·迪伦的歌曲回荡在《巴别尔没有离开通天苑》中，也回荡在《势不可挡》这部带有软科幻性质的作品中，并由此将意义的浆果化为存在的人间食粮。这位传奇的美国歌者的歌曲，与弋舟小说在内在气质上是相同的。在《势不可挡》中，弋舟尝试以小说的方式来想象未来生活，其故事的背景时间设置在了大战爆发的前夜，地点则放在了被称为“圣地”的荒芜厂区。因为新技术势不可挡地替代姿态，“我们”都纷纷降格为无用者，而“我们”的工作就是去小车间做毫无价值的体力活，以此来获得作为人类的最后尊严。“我们”推选女鞋匠作为先知，作为拯救“我们”的圣母。在这位先知抛下“我们”以后，他们推选“我”做新先知，而大战在外面的世界同时拉开了帷幕。在这个颇有警世意味的小说中，可以看出弋舟对于技术、伦理与权力关系的文学化思考，也可以看出他对于当下世界的隐忧。

《势不可挡》有个饶有意味的对照，那就是作者将《圣经》巧妙地引用到文本，如此既可以丰富作品的精神意蕴，又可以拓展文本的艺术空间，更让这个未来故事染上了启示录般的宗教色彩。例如，在描述罗旭这个人物之时，作者如此写道：“他是受到了某个启示，才会像施洗约翰那样走向旷野，预言神的到来。”再比如，“我们在晨曦中走向了小车间，就像是一个被挑选出来的民族在走出埃及。”在《巴别尔没有离开通天苑》中，与主人公“英雄旅程”对照的另外一个故事是，一六二零年“五月花”航船离开了英国，驶向了大洋彼岸，并在那里落地生根，最后成为了美国。类似的情况同样出现在《会游泳的溺水者》中，作者在用了不小篇幅来描述古希腊人看待世界的方式，而这个看似离题的异质文本却以更加幽深的方式抵达主题之岛，并让作品多了历史学和文化学的陌异色彩。

四

无论故事内容如何变化，弋舟小说的核心始终是关注人的存在问题，将人置身于不同的境遇之中，观看人的行动与言语，打量人的思想与想象，并由此来重新确定人的精神疆域。在《羊群过境》中，主人公“我”因为疫情原因要在家里滞留一段时间，而刚刚经历了离婚的自己需要在这段近乎于悬浮的日子重新审视与规划自己的人生。远在别处的儿子与近在咫尺的父

亲成为“我”灵魂的两面镜像，并借此看见了“我”的过去与未来。父子关系，成为这部小说所处理的核心关系，而在与父亲长久相处中，“我”发现自己重新认识了眼前的这个男人，并由此开始重新认识自己，由此开启新的生命历程。“没准，我就能焕然一新，成为一个真正刚健的人。”是的，在时间之间，在虚空之中，再次确立存在的价值，再次确认活着的意义，这是主人公的顿悟时刻，也是小说的发光瞬间。

《核桃树下金银花》同样有好几处发光的瞬间，其中最闪耀的一处是那个女孩在那个黄昏给“我”指认了此生的第一棵树，由此启发了“我”关于原野与关于未来的生动想象，是“我”人生再次启程的重要标识。在《羊群过境》中，父亲是主人公的镜像；在《核桃树下金银花》中，这个陌生女孩是“我”的人生镜像。在作品中，主人公称这位女孩是“女版的自己”。如何处理小说中的镜像关系，是小说家需要深思熟虑的技术问题。因为这种镜像关系往往是理解主人公心理动机与行为逻辑的重要基石——他人是“我”的镜子，而“我”只有在镜子中才能瞥见自己的灵魂肖像。真正的小说家，都是以自己的作品作为时间的镜子，并由此揭开存在的假面具，照见众生的真面貌。

从本质上来说，《核桃树下金银花》属于成长小说，但弋舟并没有匀速化地处理成长中的各种事件，而是用了很大部分篇幅来描述了那个下午送包裹时的场景和心境，而后来的很多人生大事件则被一笔捎过，没有过多停留与驻足。在那个下午，“女版的自己”所提及的核桃树下金银花，成为后来常常萦绕在主人公心头的重要意象，会在其人生的至暗时刻发出微光。类似的处理方式也同样存在于《羊群过境》，“我”忘不掉那天在贵州深山里，自己为了训练儿子的勇敢，逼着他独自穿过索桥，让他体验“遭遇羞辱本是人生的标配”。儿子穿过了他的至暗时刻，而父子关系也由此发生了微妙的本质性的变化。在《人类的算法》中，是地下室那包被纸巾包裹着的胡渣以及被永久封藏的人生秘密。在《鼠辈》中，是那个在黑暗中发出嘶嘶响声的仓鼠，以及其映照出的人类被规训与被囚禁的共同命运。在《掩面时分》，是无处不在的口罩及其背后无以言表的社会隐喻。小说是微妙的文字艺术，而弋舟特别懂得捕捉微妙时刻，并赋予其时间的形状。真正的小说家，是用文字雕刻时间的工匠，而匠心与文心也常常是艺术家的一体两面。

小说是时间的艺术，而小说家是通晓时间奥义的人。弋舟是真正意义上的时间魔法师，他用作品来阐明自己的时间观念，并以此为镜，照出人间万象。他的小说往往有两套时间体系：一套是外在的，社会的，世俗的时间；一套是内在的，私人的，神圣的时间。如何从世俗走向神圣，如何从肉身的沉重走向灵魂的轻盈，如何从存在的困境走向心灵的拯救，这需要的不仅仅是小说家的精湛技艺，更需要的是小说家的温柔慈悲与深刻洞见。有的小说只能被称为故事，有的小说只能被称为事故，而弋舟的小说是少有的可以被称为精心打造的艺术品。这些带有省思意味的艺术品，如同海上的游弋之舟，领着我们从现世此岸驶向精神彼岸，从世俗人间驶向纯真自我。他的小说，属于真正的精神性作品。

五

一九七五年，安德烈·塔可夫斯基完成了他的自传性电影《镜子》。在这部带有浓烈乡愁意味与思辨精神的杰作中，这位俄罗斯电影大师完成了一场自我观察、自我审视与自我拯救的艺术之旅。在巴赫的音乐声中，电影主人公面对着眼前的镜子，而过往的回忆慢慢地浮出镜面，与当下的生活相互印证，也互相体认，并在一次次的时间冲撞中获得短暂却又热情的宁静。这部电影便是塔可夫斯基试图与自己进行和解的艺术尝试。在《镜子》中，镜子是最核心的意象，是关于时间的绝佳隐喻。在这面时间之镜中，塔可夫斯基重新发现了自我，也由此重新发现了世界；同样是在这面时间之镜中，我们看见了塔可夫斯基，也由此看见了我们自己。因而，这面镜子也是生活与艺术的共同隐喻：我们终将会在时间中相遇，以存在的名义，也以虚妄的名义。

与塔可夫斯基相比，博尔赫斯更是一位对镜子着迷的文学大师，其创作的诗歌《镜子》《致

镜子》，小说《镜子与面具》《被蒙的镜子》等作品已成为公认的文学经典，成为被反复阐释的重要篇什。“镜子”与“钟表”“图书馆”“迷宫”等一起，共同构筑了博尔赫斯文学王国的意象系统。在博尔赫斯的笔下，镜子的功能大致上可以分为三种：增殖功能、参照功能与窥视功能。在这些镜子的映照下，博尔赫斯完成了对历史与未来、自我与他者、死亡与重生、存在与虚无等终极问题的文学化具象思考。同样是在一九七五年，这位失明的文学大师在《致镜子》中如此感叹道：“当我死去，你会再现另一个人，/随后是另一个，另一个，另一个……”于此，这面时间之镜照见了死亡的面孔，也由此照见了有限中的无限。

弋舟是喜欢博尔赫斯的，他曾在回望自己的阅读往事中特意强调了博尔赫斯，并在他代表性的中篇小说《所有路的尽头》中，将博尔赫斯的诗歌作为引言来致敬。尽管他们的作品是两种相当不同的叙事法与美学观，但他们都是迷恋时间的作家，而时间如同他们手中的隐之镜，让他人显形，让世界显形，让自我显形——我们终将会在这面虚妄之镜中相遇，并由此看出世界的真实，辨出自我的真相，认出存在的真意。这面时间之镜，照出了我们共同的沉默——这沉默也在言说，以虚妄之名，以存在之名。