

每天读书,不一定每天有“读后感”,最近有两本书却引出来一些想法。一本是杨打铁的小说《碎麦草》;一本是两岸的纪实散文《昨天已成今日》。巧得很:两位都是女性,都是随父母在东北长大的贵州人,都“南归”到贵阳,都写了童年和当下。还有,两位的观察力、记忆力 and 文字功力都极好。

认识杨打铁多年,但没读过她的小说。她发表小说的时候,我已不大接触文学刊物。前些日子儿子带了一本《新时期中国少数民族文学作品选·布依族卷》回家,见目录上有她的《碎麦草》,顺手翻出读了。以一个女孩的眼睛看“文革”前后的小城生活。那东北话和“镶嵌画”式的写法,很喜欢。作家的“口音”对我读小说有左右情势的力量。以东北、河北话写的小说,像骆宾基、孙犁、梁斌,我读来有一种爽朗诚挚的说服力。用京津话,会觉得生动有余,不那么恳切。四川话更有过之,名篇《在其香居茶馆里》,过度运用川语,读起来眼里耳里都是荆棘。用广东话写的《三家巷》《虾球传》,则觉味薄。写散文可以不带或少带“口音”,小说非得有方言方言。写诗不能有口音,诗是酒,得纯;小说是饭,要讲究菜系。有一文友,北京人,在贵州工作几十年,用普通话写贵州农村题材的小说和话剧,读起来叫人哭笑不得。他问我为什么不用普通话说小说,我说蒸馏水“嘛味儿”没有,小说也不承担普及普通话的使命。巴尔扎克的中译者傅雷先生说:“纯粹用普通话说,淡而无味,生趣索然,不能作为艺术工具。”译文如此,何况创作。语言是文学的第一要素,思想、情感、文体、风格都靠语言为载体。而讨论文学语言必得有具体对象来“望、闻、问、切”。常见有些文学语言的文章,纯理论地极言其重要性,引经据典,而通篇无一正例反例,令我想起鲁迅的形容:把箭在手里搓来搓去,连赞“好箭好箭”,就是不射出去。其实真正的作家却没有不讲究语言的,需要的不是常识里的“空对空导弹”。“镶嵌画”是一种以小粒宝石拼贴成人物、风景等画面的画种,流行于中亚地区;也有画家用笔模仿镶嵌画,都产生过世界名作。我所谓“镶嵌画式的写法”,就是着力写细节,情节是通过密集的细节带出来的,有别于在情节骨架中装细节的写法。

杨打铁善于东一句西一句就把许多情节交代了。随便抄一段:“老太太死后,那个昏睡者被人带到别处去了,房子空下来好长时间没人住。春天的时候,老校长家的院子里又长韭菜,不时有人进去采一把。韭菜开花的时候,白蝴蝶飞回来,可我和安武已经没兴趣逗它们。我们碰见蝙蝠,他说他要去北大荒,回来找一只旧皮箱。蝙蝠还不到十六岁,他说过他上学比别人早,还跳过级。我问他,北大荒真是一块很大的荒地吗?他一本正经地说,当然,无边无



际,净是兔子。蝙蝠长得真帅,笑嘻嘻地跟我们胡扯了几句。那天全县敲锣打鼓地欢送知识青年上山下乡,一辆接一辆的“大解放”拉着他们招摇过市,到了我也没看见蝙蝠。”简直浓缩了一段小沧桑。读她的小说,奇怪她年纪不大,怎么这样谪熟人生,洞达世态,一派“冷眼看世界”的架势,不动声色地抖落芸芸众生的那些“破事儿”。集子里最长的一篇《心作良田》,时间跨越大半个世纪,情节曲折,悬念多多,写“改天换地”时期那些事,居然我这个年龄的亲历者没发观破绽,这不容易。不像许多此类作品(有的还“好评如潮”)随处穿帮露馅闹笑话。

她笔下的当下生活,那些人物的生活方式和思想感情,可以用契诃夫的几个篇名来概括:《被掘掉根的人》《冷血》《在峡谷里》《第六病房》和《乏味的故事》。这些人物和他们的生活,对我来说,既陌生而又知其真实(我虽“宅”,毕竟每天通过见闻和新闻媒介了解现实)。看的不是她说什么,看的是她怎么说。《桑塔·露琪亚》里,一个小公务员被旧日同学——一个牛皮哄哄的都市混混把一套新住宅偷偷卖掉,携款溜走,但不敢报案,因为买房的钱是在机关工作分得的赃款,头头当然得大头,怕报案引火烧身,只好硬咽苦果。无意中惹出这场祸事的另一位老同学因此无比歉疚,无颜再见故人。很久以后,他忽然接到那位“苦主”千里外打来的电话,说是在电视里看到了他。他在准备婚期期间,被未婚妻拉到电视台的“相亲”节目中露露脸,不想节目做完未婚妻就瞧不上他,把他甩了。老朋友在电话里没提旧事,只夸他在节目中唱那首意大利歌曲比过去还唱得好,顺便告诉他,这“桑塔·露琪亚”并非过去以为的一位美女,而是一座教堂。这时作者笔墨宕开:“没想到隔着几千里,我们在电话里认真地谈起这种事儿。就好像我们一直过着幸福高尚的生活,从没放弃理想和信念,从不妥协退让,从不同流合污,从不玩世不恭;我们没有受到污染,没有受到捉弄和伤害。我们不知道什么叫迷惘和困惑,一切都来得真实自然。我们真诚无比地怀念一座我们从未见过的耸立于海岛之上的小教堂,到了夜晚它透出五颜六色的灯光,看上去就跟灯塔一样。我们都喜欢红色,红色最有穿透力。我们一致认为,当人们夜晚归航,远远地看到桑塔·露琪亚,就感觉回到了家……这时我几乎热泪盈眶,我说,他们怎么给教堂取了这么美

麦草的空间

□戴明贤

的名字?”这结尾精彩,透出很深的困惑、无奈和哀伤。那些平凡而美好的东西都没了,我们还剩下什么?

如果说杨打铁像一位惯看生死的外科大夫念病历,对人生撕皮见血;那两岸就是个温情女教师,轻声哼唱《听妈妈讲那过去的故事》。

两岸本名邓君,我也认识,知道她诗写得好,但最先读到的是散文《爸爸》。儿子推荐给我,一读大受震撼,几次忍不住掉泪。孤儿。羊倌。当兵。守水库。对妻子言听计从,叫他辞职他就退了职,叫他把退职金交给她经商他就交,结果妻子经商失败甩了他。虽有妻子女儿,常年守水库不能回家,做伴的永远是一只口琴,永远只会吹一首《王二小》。有一次暑假,两个女儿去水库看他,从早晨走到天黑。月亮作伴,一夜里山风撼得牛毛毡乱响。第二天对女儿说:“走!我带你们去找饭吃。”(他与附近农民相处不错。有个农妇被毒蛇咬了,他摸黑上山采药结果采错药,嚼碎敷伤时自己中了毒,嘴唇肿成了另一个伤口。)爷儿仨翻山到一户农家,“得到的却是冷冷的招待,坐到下午了,那家人也不吃早饭。最后我们只好一人喝一瓢凉水起身告辞。下一户人家在两里之外,我和妹妹又累又饿,拉着脸不跟父亲说话。父亲去谁家地里摘了几个西红柿给我们,我们才消了气。在一片低矮的山坡上,父亲拿出口琴吹《王二小》,琴声越过李树和田坎,越过牛的脊背,翻过山坳……我和妹妹在草里找野地瓜,回过头,看见父亲两手抱着膝盖望着远处,脸上带着未有过的笑容。”“在另一户人家,我们终于吃到了一顿包谷稀饭,虽然那家人自始至终不冷不热,我们还是觉得受到了款待。借着月光往父亲的住地走。父亲告诉我们,发亮的地方不能踩——我永远记得牛脚印里的月光。”他有过一次幸福时刻:“有一年,大年三十早上父亲才到家,看见母亲把灶台摆得花花绿绿的,他比我们还兴奋,进进出出都要跳起来用手摸一下那并不高的楼顶。有一次跳得太高,脑门儿一下撞在门楣上,鲜血直流。吃年夜饭的时候,父亲头上缠着纱布,像个做错事的孩子,夹一筷子菜,偷看母亲一眼。父亲最喜欢吃汤圆,可是因为糯食不利于伤口愈合,母亲不许父亲吃。把碗筷收进厨房时,父亲趁母亲不注意,抓了一个汤圆飞快塞进嘴里。”他对贫乏无怨尤,对儿女无要求,“就是病倒在床上,还带着歉意,认为

拖累我了。一杯开水,他要握一会儿才喝,像是暖手,像是等水凉,其实因为是女儿倒的。”最后的日子,“我去到父亲的病床前,他脸上有一种歉疚和尴尬的神情。我知道他是因为大小便失禁而难为情。屋里满是异味,板凳、杯子和喝的水似乎都沾上了奇怪的味道。他故意吃得很少,水也喝得少,时刻都在装睡,因为不知道说什么好。”我很少读到如此动人的父亲形象。装睡这个细节太厉害了,太经典了。两岸写出这篇文章很无自信,经文友们称赞鼓励,我们才读到了这部精彩的纪实散文。几十个人物,个个特立独行,匪夷所思,只存活在生活的底层,非凭想象能够虚构。诗人只提炼,不添加,她纯用白描平实记来,个个跃然纸上。她说外婆讲那些往事时“最苦的,也笑着讲”,她整本书都是这个风格,因而倍加感人。有一段写大荒年:“小姨刚会走路,粮食关(闹饥荒)开始了。水佬坡上的人,一家一家地饿死。野菜、青草和树根都被吃光了。母亲走进一户熟人家想讨口水喝,看着那家人围在一起伸着手烤火,一个个却都没了气息。”只有现实生活能够提供这样超乎想象的场景,而两岸能出之以这样举重若轻的笔力。

这两本书,都让我读出了不掺假的真实、深入一层的真实。而引出来的感慨,则是许多新作品的共同命运:高质量,零反响。

这其实是常常思考的问题,原因很多:文学日益边缘化;写作质量水涨船高,强中更有强中手;文学产品数量巨大,小作者小刊物小出版社不易进入评论家的视野等等。特别是文化消费快餐化的趋向,使许多人失去了从容阅读的耐心。这些客观因素都毋庸置疑,十分强大,于是我从文学本身来作思考:在主旋律作品这条康庄大道和另一条通俗文学的集市大道之间,还有没有契诃夫、萧红式的手推车的慢车道?碎麦草还有无安身立命的空间?

长久的温饱安定,会使生活沉闷琐屑、精神昏昏欲睡。民谣曰“无聊犯法”,高尔基有篇小说就叫《因为烦闷无聊》,一群住在荒凉草原上的男人,纯粹出于烦闷无聊,作弄一个单纯女孩取乐,结果逼死了她。无聊难耐,就寻找刺激,八仙过海,自适其适:从打麻将、读闻艳事、跳广场舞,到扎堆旅游、追星逐月、飙车、酗酒、赌博、嚼嚼嚼等等;而且口味越来越重,甚至嗜痂成癖,不惜以身试法,直至后果严重的婚外

“温一温”的余味

□孙雪晴

前段时间一个韩国导演的电影引起了不小的波动,说是个什么故事呢,某个农村的贫困青年看上了村里最漂亮的姑娘,然后凭借他三寸不烂之舌说服了老丈人,娶得美人归。婚后数年,两人也是过得有滋有味,育有三子。但问题是待到次子慢慢长大,却越长越像美妇的初恋情人,加之村里人的议论纷纷,男青年愈发坐立难安。对了,还忘了说当时的一个大背景,时值卖血成风的年代,男青年最初与美妇的约会也是靠他第一次卖血换来的钱促成的,故事讲到这儿,大家可能听来觉得耳熟。对了,就是余华的《许三观卖血记》。电影是同名小说改编的,导演就是出演《黄海》《柏林》《恐怖直播》等影片的韩国“演而优则导”的河正宇,豆瓣评分7.1,不算高也并不低。当然大部分是依赖于演员的号召力,男女主演都是韩国当红实力派演员。

我们接着讲故事,就当男青年经过种种心理建设,打算把“帮别人养的小崽子”视如己出时,大儿子得了肝炎,需要花费大笔钱医治。由此男青年走上了“连环大卖血”的不归路。很明显,河正宇版的《许三观》已经与余华的原著相去甚远了,他们要说的不是同一件事。余华要讲述的是一个时代,而河正宇想说的是一个家庭;余华说了这么多,而河正宇只说了一件事:私生子。这从电影的名字就能看出,去掉了“卖血记”,电影直接叫《许三观》。

原著的读者不愿意了,中国的读者不愿意了,原因很简单,一个中国作者的故事凭什么要由一个外国人来讲。其实电影放到许三观第一次卖血后去餐馆点餐时,我们就可以看出端倪,原著的“一盘炒猪肝,二两黄酒”被换成了“一盘炒猪肝和米肠,一瓶米酒”,虽然人物搬了原著60%的躯干,甚至连名字也没有改,但说的确实已经与小说无关了。

小说电影孰好孰坏,这不是我们要谈的;中国人的小说该不该由外国人来讲,这也不是我们要谈的,况且这样的争论没有什么意义,惟一的结果就是让余华的名字又一次出现在了各大网络的热搜榜上。

但凡看过电影《活着》的人都会发现它与原著的区别,余华的叙述是客观的,电影的表现方式相对主观,芦苇(电影的编剧)放弃了原著双重叙述的结构,代由片中主角富

贵的主观介入,少了一层叙述,原著中许多大背景被小人物的辛酸消融了。

话剧《活着》由孟京辉导演,编剧是中央戏剧学院的张先教授,舞美则是孟京辉的老搭档张武。我个人最大的观感,戏剧比电影处理得更加忠于原著,甚至在戏剧的开头还原了原著中第一人称的“叙述者”角色,这就保有了之前我们谈到的客观性。当然,我说的忠于原著倒并非是情节与人物命运的忠实,更多的是戏剧的主创人员对于《活着》这个故事,对于富贵、家珍、有庆、凤霞这些活在小说中的人物的理解,说得再深一些,是对于苦难的理解。

戏剧并不是写实的,写实也并不等同于真实。什么是真实,因为未曾有人亲历,具体事件真实的共存性是不存在的,真实的永远是具体环境中的人物情感。这在优秀的戏剧作品中尤其是。舞台剧《活着》在很大的层面上还原的是小说跨越现实与想象空间的那部分内容。

余华的原著里有一个情节是家珍的父亲要把家珍从富贵家接回去,改编时剧作者把这场戏处理成家珍、富贵和富贵母亲的三人场面,这是一个十分重要的戏剧场面。具体的舞台呈现是这样的:家珍得知父亲要接她回去,没说一句话就从舞台中间走向了舞台的另一端。舞台的另一端是一面面的大镜子。这时家珍伸出手慢慢地走到舞台边上,她用手去触摸镜子。镜子里是另外一个家珍走过来,也伸出了手,实的手和虚的手在镜子里触碰了。

孟京辉在这里处理得十分出彩,因为这是完全感觉化的,要去分析可能又能分析出好多内容,也可能分析不出什么来。但是戏剧里用了这样一个场面来表现,无非是表现家珍的不舍、富贵的哀求以及富贵母亲的看不过去。可是这种处理,似乎比小说仅仅用文字的表达更加丰富,同时也不同于电影当中的表达。原因很简单,因为它不是一个现实场面,意味着这不是现实中真正的别离会出现的东西,镜子、虚实两只手的触碰,说白了是想象的东西,是需要结合观众体验去共同呈现的东西。

戏剧舞台很多的时候,应该说最重要的不是再现现实,而是表现现实中那种不会真正出现而又会在人心中出现的那种复杂的感受、心灵的维度。戏剧的舞台体现的是一

个想象的空间。同时这场戏还配有音乐。前半段的处理是安静的,后半段的处理是伴随音乐的,当现实家珍的手碰到了镜子里家珍的手时,一切都凝固了,然后家珍转过身,跟着父亲走了。戏剧舞台这种对人物的解读是不按照文学思维来的。我们说,有时候文学思维过于理智,往往处在一种“因为——所以”的状态里,但是舞台可以在一个虚实的触碰中,一束追光的投放中,完成这些言语之外却含义之中的东西。这是舞台的魅力。

《活着》中还有一个场面,家珍的女儿凤霞被城里人家接走。小说中这个场面人物有一大段的对话,但是在舞台剧中就硬生生地不让他们俩说话,饰演父亲的黄渤和袁泉就弯着腰用眼光一直盯着凤霞,就像两个把腰折了的人一样。两人一直用一种很陌生的眼光看着凤霞,凤霞看着他们不敢说话,只能跟在他们身后走。诸如这样的处理只能在舞台上产生,在别的地方无法表述。

话剧《活着》面对苦难的态度是平视的,既不仰头也不卑贱。它不仅仅是一个承受苦难的故事,还是一个活下去的故事。如果用一个词来形容,我愿意选择向死而生。生命的尊严有时还不在于直面苦难,而是面对苦难,然而选择隐忍地活下去。这可能就是话剧版对于原著最大的忠实。

原著之于改编(无论是电影还是舞台剧)就像是《许三观卖血记》里被更改的那句话一样,“一盘炒猪肝,二两黄酒”,也许仅仅是“猪肝”换成“米肠”、“黄酒”换成“米酒”,中国置换成韩国的问题。如果我们都还记得,原著在那之后还补了一句“黄酒要温一温”,这句“温一温”才是余味,也恐怕才是改编创作者们要去追寻的东西。

借用孟京辉的一句话,我们不要尝试去阐释小说,我们应该试着去呈现它。当然,这里面的呈现还包含了太多,它里面有导演的、编剧的、演员的甚至舞美灯光、音效等等戏剧创作者的解读和立场。

我们应该怎样活着,生活面前,这个问题仍然是悬而未决。

说句题外话,余华之子余海果也正在准备投拍《许三观卖血记》,我想,又或者有哪位豪情壮志的戏剧工作者再带给我们一个舞台剧版的《许三观》,不知那又会是怎样的一种“活着”呢?



张满山作品

星河

体道斋诗话

□马笑泉

过午不食与不面誉

2005年,李青松陪多多来邵阳。其时诗人已不复有传言中的狂放,恒肃然端坐,银发满头、额头宽阔,再配上眼镜,俨然资深学者。晚宴设在水府庙边的秋月楼,因李青松是居士身份,席上纯为素菜。而多多持戒更严,过午不食,未动一筷,只是谈诗。饭后另觅他处喝茶。我出以《散步于夕阳下的田野》请其指正。多多读得仔细,却未做评判,指着末尾两句“我看见他跌坐于群峰之上/已渐渐变得像一枚蓝色晶体”,询问为何是蓝色而非别的颜色。我答曰,直觉而已。多多即感叹诗人的直觉往往与科学相符。后与李少君通电话,他言听多多说你诗写得好。始知前辈风范如此。

在人群中写出“空山”来

家乡隆回县盛产诗人,匡国泰为前辈诗人中之翘楚,置之整个华语诗坛,亦足称一流。其人追求自适,不喜拉帮结派,安于做诗坛散仙;其诗得山水清韵,自然空灵。以其诗度其人,应是偏爱幽独之境。

恋一夜情、吸毒斗殴、造谣耸听、恐怖吓吓等等。反映到阅读上,写挖坟盗墓、江湖恩仇、后宫秘事、悬疑玄幻、商界厮杀、官场斗法的作品之能拥有天文数字的读者,正是应运而生,非出偶然。当然,武侠和玄幻等类小说也有文学性高的作品,如我读到的金庸、沧月。文学只论品位,不排等级。在主旋律作品和通俗文学两个巨大存在的夹缝中间,一些坚持契诃夫、萧红传统的作家,如刻画这种琐屑沉闷的现实,以警醒“当局者迷”,本是本分天职;最早刻画这种生活的作品也已经引起过强烈反响,作家以此成名。但30余年过去,“文革”结束时那种匮乏、龟缩、压抑的沉闷琐屑,变成了当下有余、张扬、恣肆的沉闷琐屑。二者有饥饿与饱胀之别。当时揭示那种生活现象的作品,使读者霍然惊觉:不能这种活法。警醒的基础是他们本不愿这样生活。如果仍然只是如刻画这种生活,读来同样沉闷沉闷,就像拿着镜子对他:“请看你的一脸倦容。”他是不会待见的,对这副倦容他比你还厌恶。何况他有的是轻松刺激的读物可供消遣。

思愚如我,解不了这个无解方程式。思来想去,似乎也就是几种选择。

一是甘守“我是一棵无人知道”而又“从不寂寞,从不烦恼”的小草之宿命。把自己的作品视为投入海面的漂流瓶,或一日,或一人,偶然拾到,浏览几行,即属意外中彩;终于没人发现,毕竟得到过往瓶中塞字条的那点乐趣。博尔赫斯的《一本书》说:“静寂的书架上,那沉默的怒吼/沉睡在群书之中的一册之内/它沉睡者,有所期待。”让我们也如此期待吧。其实真正的文艺创作之起点在于自怡自足,客观的反响有很大偶然性。文学本无实用,“以无用为用”,在五光十色的现代社会,更不必赋予它太重的负荷。

一是改弦易辙,走可以预期成功的路。但那是另一种智慧,并非不惜迎合就能如愿。前些年,很有些作家以为“降格下海”就一定经商成功,或写畅销书就必上榜,结果多数头破血流。

当然还有一条路:金盆洗手。宋人杨万里有首诗很风趣:“一滩过了一滩奔,一石横来一石蹲。若怨古来天设险,峡山不过也由君”。其实做个心平气和的专业读书人也不错,我从来读书的兴致远远高于爬格子。

但如不肯善罢甘休,还想搏它一回,我想那就要在文体的原创性上多绞些脑汁,往深处和升华处多用些力气,努力在有限的空间里争出一头地。俄国批评家别林斯基说:“文体——这是才能本身,思想本身。文体是思想的浮雕性、可感触性。在文体里表现着整个人;文体和个性、性格一样,永远是独创的。”有两句今人的诗也说得很好:“晓来纵放鹭鸶嘴,孰若荒鸡第一声。”

后面述此认知,前辈即郑重声明,我其实最爱好人间烟火。又言,不仅要能写出“空山不见人”来,更要能够在人群中写出“空山”来。其极少谈论诗艺,然其论总别开新境。

马云逸绝笔诗

亡友马云逸,与我同年,邵阳师范毕业后回故里长野村教书。其人朴厚刚直,如乡间年轻健壮的牯牛,热爱诗歌亦如牯牛热爱青草。不知何故竟患白血病,因家贫未去大医院就诊,每当发热或疼痛,即往镇上诊所输液以求缓解。临去之夜,自知病难起,请求与父母同睡一床。终年25岁。遗有《石碑》一诗:“这是生命的最后一站/我把亲情友情爱情以及仇恨/把还未幸福完的幸福/把还未痛苦完的痛苦/全都从身上脱下来/来不及将这块冰冷的青石/能帮我回忆、留恋或者倾诉吗”。此当为其绝笔诗。

今忽忽已过12年,读之怆然欲泣。