

双塔



还原还是再造 小说影视化的两种抉择

孔德罡

读出一个新夫子

高定存

年轻时读《论语》，只琢磨那些关于治学修身的微言大义，对于夫子的印象，是既高又远。高得让人难以看清，仿佛一个神话人物；远得让人难以寻觅，好似一个古老的文化符号。加之又读过鲁迅先生《在现代中国的孔夫子》，夫子形象不苟言笑，有些冷冰冰。

年过花甲再读《论语》，微言大义参悟不多，倒是读出了夫子的新形象。原来夫子也是平常人，喜怒哀乐见于日常，可爱可亲又可敬。

夫子也发牢骚，这在先前我是不曾想到的。以为既然是圣人，就一定是凌空傲视，什么都能想得开，没有牢骚可发了。但是，夫子东奔西走，四方道路皆不通之时，牢骚也就来了。一次，夫子说：“道不行，乘桴浮于海。从我者，其由与！”这一句还算平和。还有一次，晋国大夫佛肸反叛，派人召请夫子，夫子有些心动，准备要去了。学生子路不通，问夫子：您说过君子不到做坏事的人那里去，如今佛肸反叛，您却打算前往，这怎么解释呢？夫子说：我是说过这句话，但坚硬的再磨砺也不会变薄，洁白的再污染也不会变黑。我难道是匏瓜吗？怎能挂在那里而不食用？看到最后一句：“吾岂匏瓜也哉？焉能系而不食？”不由笑起来，夫子这个比喻，实在是生动又逗人。

夫子也骂人。学生宰予白天睡觉，夫子生了气，于是就有了这句流传千古的话：“朽木不可雕也，粪土之墙不可圬也。”

夫子不但精通六艺，能弹琴，还钓鱼打鸟，潇洒得很。只是夫子不用（有许多鱼钩的）大绳钓鱼，不射巢中歇宿的鸟（子钓而不纲，弋不射宿）。

学生冉求和夫子很有感情，但在做季氏管家时，为季氏敛财。本来季氏已富可敌国，冉求之半等于是往墓堆上添土。夫子闻之大怒，但冉求不在眼前，无法当面训斥，夫子就让弟子们去讨伐冉求：他不是我的学生了，你们大张旗鼓地去攻击他吧！

夫子周游到卫国后，卫灵公的夫人南子提出要见面。南子风流放浪，名声很不好，但她是国君夫人，还主宰着大半个朝政。夫子不好推辞，就去会见了南子。回来以后，子路又不高兴了，板着一张脸，不说话。夫子见状，就有些沉不住气了，想赶紧为自己澄清，但一时又找不到一个证人，急得很，只得发誓说：“如果我做了什么不正当的事，让上天厌弃我吧！让上天厌弃我吧！”读这一章，我仿佛看见子路板着脸站在那里，宛若一位严厉的老师，夫子急得团团转，就像一名受委屈的学生，指天跺地，为自己辩清白，不由又笑起来。

夫子周游列国，颠沛流离，境遇不顺时候居多。一次去郑国，和弟子们去散步，夫子独立于城东门。子贡忙着寻找，有个郑人对子贡说：“东门有个人，额头像唐尧，脖子像皋陶，肩膀像子产，腰以下比夏禹差三寸，累累若丧家之犬。”子贡找到夫子后，就把郑人的一番话和盘相告。夫子欣然笑着说：“他说的形状，那倒未必。但说我像丧家之犬，是啊！是啊！”读《史记·孔子世家》这一段，仿佛能看见夫子一脸自嘲神态，虽然每日颠颠簸簸，但不萎顿，不气馁，知其不可为，但依然奋勇向前，努力为之。

有一个叫孺悲的人前来求见夫子，夫子让人回告，说自己病了。传话的人刚出门，夫子就在室内弹琴高歌，故意让门外的孺悲听得真真切切。看过这一章，仿佛看见孺悲面对传话人，听着夫子在室内引吭高歌，尴尬地站在那里，走也不是，留也不是。不知孺悲那一刻是什么样的心情，愤怒？羞愧？亦或惨然一笑？反正面子是丢大了。也不知夫子那一刻在室内是一种什么样的表情，一脸严肃？一脸快乐？一脸不高兴？后世有人解释说，这也是夫子教育人的一种办法。只是如此教育之法也只有夫子能想得出来，做得到。后世儒家恪守君子之道，没有谁能用这种近似小孩玩耍的方式去教育别人。

感觉到夫子也是平常人之后，再读《论语》，就觉着实在了许多，亲近了许多。



朽木不可雕也 蔡志忠 绘

实际上，从戏剧和影视艺术的发展眼光来看，形式的发展甚至是以对文学原著叙事完整性的破坏为前提的。戏剧和影视创作者在竭力寻找一种戏剧创作者的本体论：当创作者选择文学作品进行呈现的时候，不应只满足于视听复现和情节叙述，而同样应该如导演王家卫一般，在文本上对《繁花》原著进行改造，把精力更多地投入到创作者对原著内容的细节开掘，对原著人物、情节、主题结合时代的新解读之上，乃至对原著进行当代的评价、分析、解构和重构。换言之，当代严肃的创作者更多的是把自己的“读后感”以改编的形式表达出来，借原著为素材彻底地将原著当代化，对原著论述性内容的表达远大于故事性的内容；甚至可以说，当代戏剧和影视对文学的改编呈现，都应生长出一种非叙事性的“文学批评”或“文学研究”的面貌：影像格式的、戏剧格式的、行为艺术格式的“论文”，是当代艺术的一大重要特征。

面对国内占据主流的强叙事性戏剧影视作品和非主流的非叙事性当代剧场与作者电影之间的冲突，一种通常的观点会不假思索地用“装配”这一商业逻辑来解答，类似观众要“对口”，把正确的剧目推给正确的观众。看似有道理，但说到底，这种回答难道不是建立在认为观众就是一种反刍机器，要什么就该喂什么的思维上吗？这难道不是在创造一种可怕的、僵化的、机械的未来吗？俄罗斯当代戏剧导演尤里·布图索夫说：“剧场不是罐头商店，观众也许应该意识到存在自我矮化之嫌——如果我们一定要把自己异化成为单纯的接受者，只满足于自己固有的经验和口味，只停留在自己对戏剧的既定理解之上的话。”

我们无力站在时代的高度，来评判这种当代艺术潮流的优劣，毕竟，听故事和讲故事是人类的天性，因此无论是观众对文学作品改编“还原原著”和“普及原著”的要求，还是观众与创作者“第一动机”之间的矛盾，都将长久持存。观众的需求必须被尊重，戏不一定有天大，但观众一定比天大。但无论如何，类似王家卫《繁花》这样对原著文本精彩的改造和重述，是值得观众更多的认同和理解的、属于这个时代的大众性、时代性的创作。

现出中国现当代文学与当代作者电影是两个截然不同、互不关涉的美学系统，小说文本是现代文学的冷静、荒谬与简练，而电影版则是非常艺术地展现作者电影的抒情、浓烈、独有的意象表意——文本突出人类生存环境的荒谬，而影像更在于心灵的荒诞。《繁花》更是如此，文字是“上海老克勒”式的低调自如，对自身价值观安静地炫耀，而王家卫拍的是他自己独有的细腻的“做作”，微观放至极致的宏大，把小事拍成生死级别的浓重，所以繁花的“不响”变成了“巨响”。《三体》《平原上的摩西》试图证明影视语言和文学语言作为形式载体对表意的影响是可以被基本消除的，然而这种做法的成功与艰辛，反而证明了《河边的错误》《繁花》对影视形式本身的尊重和发扬。

图①：电视剧《三体》剧照

图②：电视剧《平原上的摩西》剧照

图③：电影《河边的错误》剧照

图④：电视剧《繁花》剧照

当我们观看一部由经典文学作品改编的戏剧或影视作品时，到底想要看什么？创作者改编这部文学作品又是想做什么？这两个问题似乎不需要讨论，但长久以来，正是因为观众的“期待视野”经常与最终的改编成果相偏离，关于文学作品改编的争议才会持续不断。

由文学作品改编而成的影视剧作天然地背上了一个不可推卸的责任：“忠于原著”。两种观众群体的集体性期待存在：其一来自原著的忠实读者，他们以对文本的高度熟悉和丰富的阅读想象，来要求作品尽可能地还原他们心目中的文本；其二来自不曾阅读但久闻作品大名的观众，他们的需求是用短于阅读的时间来接受对作品的“普及”，搞清楚原著讲了什么故事。因此，他们当然要求作品呈现要绝对“还原”文本，只有这样，观影活动才能取代阅读。在如今这个信息量爆炸、生活节奏如此迅速的时代，谁又能苛责这些“不想读书”或者“没有时间读书”的观众们的诉求呢？

可是，当影视创作者们决定要把一部文学作品改编的时候，他们的动机是什么呢？一方面，改编者是原著的忠实读者，存在很大一部分“我要把这个打动我的故事讲给更多的人听”“我要亲自体验这个我钟爱的角色的人生”的书迷心态，但也许对任何一个动笔开始改编剧本的创作者来说，“第一动机”一定是“读了这本书后我想说什么”。影视创作者也是独立的创作者，绝不可能完全压抑住自我表达的冲动。不让他们超出原著文本去表达，就等于让他们不要创作；甚至，绝大多数选择文学作品进行改编的创作者，正是因为对原著有独特的评价和个人观点，才会想要去“改编”——此时，观众的“忠于原著”的要求，本是好意，却成为一道枷锁：指向对创作者本体性的蔑视。

以2023年几部重要的文学作品影视改编作品，电视剧《三体》（刘慈欣的同名科幻小说改编）、电视剧《平原上的摩西》（双雪涛的同名中篇小说改编）、电影《河边的错误》（余华的同名中篇小说改编）以及电视剧《繁花》（金宇澄的同名长篇小说改编）为例：

对比高度遵循原著的电视剧《三体》《平原上的摩西》与高度展现导演个人艺术表达、对原著作出激进改编的电影《河边的错误》和电视剧《繁花》。制作团队拿出当年央视拍摄四大名著的尊重态度来向《三体》这一当代名著致敬，力争还原甚至照搬台词。《平原上的摩西》也是传神地还原了原著的氛围与风貌。然而电影《河边的错误》则完全展

写心思的写作

介子平

能从浪费时间中获取乐趣，便不叫浪费，比如写作之人，即把时间花费在了日记般的写作而怡然自得，否则便觉百无聊赖。世间没有反方向钟，再也回不去从前，昔时曾有用不完的闲暇，玩遍所有，只盼开学。兴趣转至写作后，时间便飞快而逝，一天又尽，一月又尽，一年又尽，转眼临界退休，几十年的职业生涯，挥手作别，不带走一片云彩。

德国哲学家海德格尔说“诗人让语言说出自己”，捋管作文何不然。论文写作，另当别论；命题写作，有所约束。非命题写作，写的都是心思，已无关外界，别人只当参照。陈义甚高，不必刻意讨好，直抒胸臆，不必假话掩饰，虽为人所不喜，依旧敢于言。心有静气，即刻从容，于俗务中远离俗务，得空便打着腹稿。有人需要专门的睡眠，有人在车上即可打盹，有人则望远窗外，联翩浮想。

写心思的写作，写下的皆为心路历程，不图发表，不为稿酬。一个心思写完，尚有下一个，你若先信不疑，必能得到满足信心的凭据。由此大脑不至凝滞滞滞，不至被时代抛弃。

年轻时不想做的事，到老也不会感兴趣，先世未曾业儒，兴趣却自有。凡事皆有技巧，循序渐进，熟读精思，读千赋者善赋，读千月累，功盈箱篋，观千剑者晓剑，却是善赋谁不服，晓剑谁不见。

关系越好，合照越少，思念多因失去，心思多因想着。人生一场，一时有一时之风气，逝去便逝去，既往若复盘，生命有何意义？原来想去的地方，如今终于去过，不过空如也。历史不光烛影斧声，也有温情脉脉，不光鼎彝舞象，也有唧唧呀呀。黄永玉《无愁河的浪荡汉子·八年》述弘一法师往事：年轻的张序子在泉州开元寺插花，一位老人站在树下问序子为何插花，序子说要拿去写生、刻木刻。一来二往，知道了这位老人便是弘一法师。法师知道少年喜欢艺术，允诺为其写一幅字，一周后来取。法师遂写下“不为自己求安乐，但愿众生得离苦”一幅。当序子应约前来时，法师已过世。解不开的心思，文字可以释然，错过的用心思，从此永远成为心思。

写下心思，未必能写下心绪，心绪即胡思乱想的思绪。写下心思者，多认真且重情之人，至少我及我周遭的人如此。

矿工诗人的精神肖像

——《我在尘埃挖掘火种》读札

孟凡通

2024年1月，晋中诗人迟顿的诗集《我在尘埃挖掘火种》（太白文艺出版社）出版。书名中，蕴含着迟顿的职业生涯——在一首题为《萤火虫》的诗中，迟顿做了更明晰的自我供述，“头顶矿灯的我们/就像一群被漆黑兜着的萤火虫/煤走到哪里/就把我们悬挂在那里”。这个世界在定义每一个人——迟顿被定义为一矿工，每个人也在定义这个世界。这是一种互动。这本诗集，就是迟顿对世界的定义，也可以说是他的精神肖像，并具有超越性的艺术创造。

有位哲人把人的超越性，归纳为三种精神变形：一是骆驼，二是狮子，三是稚子。从迟顿的诗中，可以明晰地感受到这样的变形。他在《太阳鸡》中写道，“解了一天地球的太阳/卧在西山/矿工们刚好从井下出来/黑不溜秋的一群小黑鸡/用了十个小时，才啄破/自己的壳”。迟顿以剥啄蛋壳的“小黑鸡”为喻体，描述了他的矿工生涯。这描述是具象的，也是象征的。在《我这么犟》中，则坦然直陈，“要向黑暗之神索取火种/一定要有履险如夷的本领/才敢于向大地一次又一次交出肉身/而我，这么犟/恰好，有一身硬骨头”。矿工生涯，是一种沉重的生命状态和生存体验。从这些诗中，我们看到迟顿精神的第一种变形——“骆驼”。“骆驼”所体现的，是负重精神。正是这种精神，让他选择了诗歌，并以悲悯的情怀感知生活，去寻找源源不断的诗歌矿石。

迟顿的诗性禀赋和思想蕴涵，注定让他实现“狮子”和“稚子”的精神变形。这样的变形至关重要。诗人如果只是一只“负重的骆驼”，而没有“狮子”不羁的奔放的自由精神，和“稚子”无所顾忌的创造精神，就有可能滑向苟且。扬鬃嘶风的狮子和单纯明快的稚子，是对负重骆驼的超越，并让诗人成为真正的创作主体。且看《工作狂想》，“阿米来德说：给我一根足够长的杠杆/和一个支点/我就能撬动地球/而我，只想要一把足够大的锤子/和一身洪荒之力/把地球，像一颗核桃那样/敲破/让你在阳光下/找找我/800米深处的/那几粒黑果仁儿/哪位是你的/丈夫，儿子，父亲”。诗句充盈着“狮子”一般强大的自信和力量，这是以诗歌的名义作出的一次“狂想”。也是对采矿“工作”的一次重新定义。这样的想像和表达，是粗放的，也是出彩的，也是力量的，也是思想的。

迟顿发现了一只“进出于废弃烟筒”的小麻雀，并从

它身上发掘诗意，并以特有的幽默记述了他们之间的相似性，“我们会像两个/拖家带口的兄弟/互望一眼/便匆匆告别/它回它的烟囱/我下我的矿井”（《一只黑麻雀》）。这首诗，将一种沉重的浓烈的劳作，置换成轻盈的恬淡的甚至带几分童趣的书写。能写出这样的诗，没有“稚子”的敏感、纯净和透明是不可思议的。

在迟顿笔下，诗可以是对现实和物事的定义，但绝不是同一层面上复制生活，复述物事。在《肇事者》中，迟顿把悲悯寄托于一只卑微的飞虫身上，“在骑车回家的路上/我的左眼/撞死了一只慌不择路的飞虫”，诗人说，“即便无人看见这场车祸/我的左眼/都应从道义层面/赔偿飞虫/一滴眼泪”。微不足道的飞虫之死，成为事关道义和律法的精神性事件。我们从诗中触摸到一颗柔软的心，“赔偿飞虫一滴眼泪”，是对生命的敬畏，对弱小的怜悯，对不幸的哀叹。这首诗，不是写出来的，也不是吟出来的，而是从心田生长出来的。它的根芽，就是一个诗人的悲悯情怀。

迟顿的诗，多写的是日常生活，但又常常超出人们的经验范围，或上天宇，或入毫末，全然不受时空限制。他的描述，也非是“泥乎实”的摹本，而是“蹈乎虚”的创意和创造，做到情、思、智浑然一体，凝练而澄澈，深邃而隽永，充满情感的力量和哲思的深刻。他的诗具有“独创性”品格，与他人同类题材的诗明显区别开来。

迟顿悲天悯人，也自卑自惭。诗集中不少篇幅，是他的自省和自嘲。看这首《世界之最》，“据测，世界最深的马里亚纳海沟/深11034米/珠峰，高8849.86米/在这落差悬殊的天地间/我是高山——终年覆盖积雪/我是大海——深不见底/我顶天立地/是1.66米的巨人/也是两万米的侏儒”。天马行空的想象，数字和词语间的错位，和冷峻酸严的自我审视，令人惊异。迟顿对“我”给出了新的定义，一个人，在他分属的两个世界（现实的和精神的）世界里，或许可能就是这样的。在这首诗中，许多不相干元素，竟归于一个诗空间，这样的叙写表明，诗是一个无限的可能。

读迟顿的诗，我每每被他独特的空间结构能力折服，这种能力，更多的不是技巧，而是他的思想和智性力量，是一位诗人所有内在的体现，包括胸襟、眼力、学识、理念、趣味、语感，等等。从他诗中溢出的书卷气和智识开阔度可见一斑。

经典漫谈
(2)

作家谈艺