

细雨中的叶子

刘心武

窗外霏霏细雨，槐树上的叶子闪着荧光，令我心里舒畅清爽。不由得就想起来，曾有一位演员叶子，给予过我许多的审美愉悦。

叶子是北京人民艺术剧院参与建院的老演员，原名叶仲寅，叶子是艺名。她1911年出生，我观看她演出时，她已经是四五十岁的人了。最近还在电视的“怀旧剧场”里重温她主演的电影《龙须沟》，《龙须沟》先是话剧，后来拍的电影，当年我没看过话剧演出，据看过的哥哥告诉我，虽然电影改编拍摄得不错，充分地冲破舞台模式，长镜头的运用，蒙太奇的手法，都堪称出色，但没有使用原舞台演出的全部演员，从北京电影制片厂请来于蓝、上海电影制片厂请来张伐等加盟，就北京味儿来说，似乎有些个“跳色”，不那么浑然一体了。他感叹：“别的角色外请，都还不要紧，关键是程疯子、丁四嫂这两个角色，非于是之、叶子不可，这两大梁立得住，整部戏就撑起来了！”叶子所饰演的丁四嫂，给观众的感觉，不是演员演出来的，简直就是老北京的杂院妇女活脱跳到了舞台上银幕里，据说为了传神，叶子故意把自己的嗓音弄哑，那时候像她那样的演员，倾全力地塑造人物，绝不去顾及自己戏外的颜值和音韵是否招人喜欢，观众认可、喜欢他们塑造的艺术形象，是他们最大最高的愿望。

年青时，我是北京人艺的忠实观众，几乎把剧院公演的每一出戏都看了。叶子在《日出》里饰演三等妓院的妓女翠喜，在《北京人》里饰演破落世家的掌家媳妇曾思懿，给我留下的印象极深。我那时侯是一个认真的文艺青年。看经典名剧之前，我会先找来剧本，细读细品以后，再进剧场观剧。《日出》的剧本于我还比较客观消化。陈白露是交际花，翠喜呢，是破窑子里的三等妓女，她们在剧本里基本上都被赋予正面内涵。那时候我就同情，中外作家，对于这类人物，多是发现、怜悯的态度。那时候演出的话剧《桃花扇》，里面丧失良知节操扫地的反面角色是官员、书生。还有中国歌舞剧院演出的歌剧《茶花女》，主角玛格丽特被塑造成一个忠于爱情的圣女。那时候上语文课学白居易的《琵琶行》，老师也让我们与白居易一起同情那个历经沧桑的琵琶女。在北京人艺《日出》的演出里，叶子以沧桑的语音和泼辣的肢体动作，把一个身为下贱、心有金光的女性演绎得活灵活现。当落入虎口的小东西跟她说：“我……我实在过不去了。”翠喜回应她：“这叫什么话，有什么过不去的。太阳今儿个西边落了，明儿个东边还是出来。没出息的人才嚷嚷过不去呢。妈的，（叹气）人是贱骨头，什么苦都怕挨，到了还是得过，你能说一天不过么？”读剧本时，我对翠喜的这种“命运哲学”很不以为然，一个被侮辱被损害的生命，应该要么奋起反抗，要么宁为玉碎不为瓦全，但是面对舞台，当叶子道出这段台词时，她那种独特的沉痛化、控诉化处理，一下子让我心痛之余，又生出对卑微生命坚韧存活的理解与悲悯。后来看过别的演员饰演的翠喜，道出这段台词时，都不能令我满意。

《北京人》这个剧本我难以消化。其中曾思懿这个角色，曹禺的提示是：曾思懿——曾皓的长媳，三十八九。自命知书达礼，精明干练，整天满脸堆着笑容，心里却藏着刀，虚伪，自私，多话，从来不知自省。平素以为自己既慷慨又大方，而周围的人都是谋害她的狼鼠。嘴上总嚷着“谦忍为怀”，而心中无时不在打算占人的便宜，处处思量着“不能栽了跟头”。一向是猜忌多疑言辞间尽性矫揉造作，总之，她自认是



女儿十一个月的时候，我带她回了趟湖北老家，她人虽不大，行李却比我万多，但我恪守自己的原则，一包一箱，绝不多加半件，以确保自己只需一挟一拖，便能整体移动。在老家待了一个多星期，返程时，无论我怎样坚拒，还是多了一个再三精简高度浓缩的爱心包裹。

一路似乎问题不大，下了飞机，机场内地面光滑如镜，新下的包裹架在拉杆上，但我刚好走到了没有电梯的那一段，不管怎样安排，我都发现自己差一只手，女儿的小胖腿只会一步一顿地上台阶，下台阶时还没学会，她生下来就是个非暴力主义者、非撒娇主义者，既不求我抱，也不肯自己走，就静静地站在最高一层，吮着手指打量令人眩晕的下行台阶。她肯定是要占我一只手的，行李箱也需要一只，而新增的包裹必须从拖杆上拿下来，否则我无法拎动它。我站在那里，飞快地琢磨如何能做到整体下行，分开是万万不可以的，密集的

撞上“幸运星”

姚鄂梅

人流很可能卷走我首批到达的行李，或首批到达的女儿，往后一看，岂止擦肩接踵，根本就是一条人头铺成的宽阔河流，我连搬回去，躲在一个僻静之处想办法的可能都没有。汗像蒸腾盖子上面的水汽一样，瞬间密密麻麻。也许我应该等楼梯上空旷一些之后，再分两次把我的随身之物往下搬，在此之前，先让我当一会儿河流中的礁石吧。

我注意到一个老外也跟我一样把自己弄得像棵圣诞树，他手上的行李箱跟他人差不多高，背上还背着一个鼓鼓的大背包，他快步往下走，走到地，放下行李箱，没有一丝犹豫，立即回过身，往上冲来，看来还有跟我一样必须分两次才能下楼的人。但是，天哪，他是冲着我的行李箱来的，他抓起我的行李箱，一个字都没说，转身就往楼下。他在台阶尽头放下我的箱子，再去抓他自己的超大行李箱，瞬间陷入人海。

太快了，快得让人猝不及防，我连一句像样的谢谢都还没来得及说，我连他的样子都没怎么看清。直到今天，当

舞台，不说别的观众，我这个人艺的老戏迷，能接受吗？大幕开启，一下子三姊妹全呈现了，奥尔加穿着女子中学教员的蓝色制服，有时候站着，有时候走来走去，一直在改学生的练习簿；玛霞穿着黑色连衣裙，把帽子放在膝头上，正坐着看书；伊莉娜穿着白色连衣裤，站在那儿沉思。头一段台词由奥尔加道出：“我们的父亲去世整整一年了，恰巧就是今天，五月五日，也就是你的命名日，伊莉娜。那天很冷，下着雪。当时我觉得我活不下去了，你呢，躺在那儿晕了过去，像个死人一样。可是现在过去一年，我们回想这件事就不觉得那么难受了，你已经穿上白色的衣裙，而且容光焕发了。”一点没有丁四嫂、翠喜、曾思懿的影子，声调也完全没有北京味儿，活脱脱是一个遥远年代遥远地域的俄罗斯女子，在那里与她的两个妹妹说知心话。戏一段一段演下去，我忘记了叶子，接受了契诃夫笔下的奥尔加。

契诃夫所有小说、剧本贯穿着一个母题，就是反庸俗。《三姊妹》剧本里有几句奥尔加与其嫂子娜达霞的对白，奥尔加：（低声、惊讶）您系一根绿色腰带！亲爱的，这可不好！娜达霞：莫非这有什么不吉利吗？奥尔加：不是的，只是不相配……有点怪……娜达霞：（带哭音）是吗？不过这不是绿色的，是暗色的。读剧本时，我忽略了，没在意。舞台上，叶子饰演的奥尔加和朱琳饰演的娜达霞却非常精彩地演绎出来，令我一下子想起契诃夫的名言：“人的一切都应该美丽的：面貌，衣裳，心灵，思想。”奥尔加是从审美的高度，发现嫂子娜达霞的衣带不对头，一定的服装要配与之和谐的腰带，颜色的搭配尤其应当达到悦目雅意，娜达霞虽然富足，衣衫价值不菲，却始终停留在庸俗的层面，对于大姑子的提醒，本能地从是否吉利方面去考虑。全剧最后，三姊妹那“到莫斯科去”的愿望依然茫然无果，她们紧靠在一起，小妹伊

莉娜依偎在大姐奥尔加胸前，奥尔加道出心声：“时间会过去，我们也会永远消失，我们会被人忘掉，我们的脸，我们的声音，我们这些人，会统统被忘掉，可是我们的痛苦会变成在我们以后生活的那些人的欢乐，幸福和和平会降临这个世界，人们会用好话提起现在生活着的人，并且感谢他们。啊，亲爱的妹妹们，我们的生活还没有结束。我们会生活下去！军乐奏得这么欢乐，这么畅快，仿佛再过一个忽儿我们就会知道我们活着是为了什么，我们痛苦是为了什么……要是能够知道就好了，要是能够知道就好了！”叶子把这些富有哲理的诗化句子表述得非常从容，非常自然，闭幕后，观众觉得余音绕梁，不免在心中细细回味。

我没有想到，作为叶子的一个观众，改革开放以后，竟与她有了一次合作的机会。1984年的长篇小说《钟鼓楼》出版，翌年获得第二届茅盾文学奖，1986年北京电视艺术中心将其改编拍摄成八集电视连续剧，那时候算是巨制了。导演鲁晓威来告诉我，他们邀请叶子出演海奶奶一角，起初叶子没有答应，因为她在1965年就因病告别舞台了，1986年时已经75岁，身体一直不好，谢绝了许多演出邀请，但是看过剧本以后，她说：“那好吧，我也来个‘三栖’！”所谓“三栖”，就是除了演舞台剧，还演电影，演电视剧。叶子早年参演过电影《大团圆》《悬崖之恋》，1959年又出演过彩色儿童故事片《朝霞》，早已“两栖”，但那时候电视剧才起步不久，“三栖”的演员还不多。叶子进了剧组，导演尽量把有她戏份的片断集中拍摄，初剪后导演就让我看相关的片断，说实在的，叶子所演绎的海奶奶，与我这小说中所写的那个老太婆，已经不大一样了，她根据自己的生活经验与演艺修养，为这个角色增添了许多喜剧色彩，特别是她与饰演詹丽颖的澹台仁慧演对手戏时，有不少精彩的即兴发挥，而年过半百的澹台仁慧也是老戏骨，随机呼应，十分生动，为这部戏增添了光彩。这部电视连续剧在第三届巴西里约热内卢国际影视节获评委特别奖，据说是中国电视剧第一次获得国际奖项，叶子的参演，不消说也是亮点之一。

叶子长寿。她2012年辞世，活过一百零一岁。窗外细雨中的叶子啊，你闪闪发光，象征着那深邃而永恒的演艺之灵。

2018年5月19日 温渝奇

笔会

雀巢

（油画）

王力克

冲出来，因为我腿脚已不听使唤，我像大病初愈一样走出来，一个身穿白底红花棉布套装、红棕色头发露出白发根儿的阿姨，正举着突出大鼻涕泡来的女儿，严厉审视着不断从电梯口涌出来的人流。看到女儿扑向我，阿姨愤怒至极，用一根手指指我：说你什么好！这种妈妈！

诸如此类的错误越来越多，我也越来越紧张，后来竟到了这个地步——临出门，钥匙至少要检查两遍以上，关门出来，还要毫无必要地确认一下钥匙是否真的已经放在包里。

那次我们去外地，火车已经开动了，我却随地一个激灵，煤气灶！灶头还有火！给女儿炖鸡蛋，我一般是先大火，三分钟后再关成中间那簇小火。我好像忘了关那簇小火苗了，它很小，光线好的话，根本看不出来它还在燃烧。这不是不可能，之前我已几次发现忘了它，有一次竟把一只奶锅烧得黑乎乎地变了形。刚到第一站，我已如坐针毡，任何精神分析法都不能让我冷静下来。我拿起电话，打谁呢？打110吗？我不能百分之百确定，万一我已经关了，他们会不会认为我是在报假警？思索再三，我想到了一个既认识我也熟悉我房子的人，他就是房产中介所的小伙子小卢，谢天谢地他还保留着我的电话。我先自我介绍了一大通，毕竟我已住快一年了，我相信他已经把我忘了。还好，他说他没忘，我唠唠叨叨说了

菲利普·福雷斯特是那种对写作知其然也知其所所以然的典型的学者型作家。从1996年开始，他的创作就有两条清晰的序列，一条是从“自我”出发写了一系列自传体小说：《永恒的孩子》（1997）、《纸上的精灵》（1999）、《然而》（2004）、《新爱》（2007）、《云的世纪》（2010）、《薛定谔之猫》（2012）、《洪水》（2016），另一条是从“他人”出发写了一系列传记和学术随笔：夏目漱石、荒木经惟、大江健三郎、乔伊斯、兰波、阿拉贡……他很清楚虚构和非虚构交界的模糊地带，小说和真实宛若镜花水月的互相映射。这两个序列形成了一种复调的写作，相互穿插甚至可以彼此置换，一切他传皆自传，一切自传皆小说，文学说到底就是一种连接器；人同（通）此心。

弗雷斯特的文学创作开始于一场变故：1995年冬，一家三口一起度过了最后一个圣诞节，女儿波丽娜刚过完三周岁生日，热切地盼望着看到她生命中的第一场雪。而几周后的一个下午，一次例行的儿科健康检查打破了生活的秩序，小姑娘被查出患有尤文氏瘤，癌症的阴霾迅速扩散开来，直到死亡的羽翼于1996年4月25日冰冷地触到了它稚嫩的猎物。如果没有这场变故，福雷斯特会一直满足于做一个纯粹的学者，在英格兰、苏格兰、法国外省的大学里教书，写关于先锋派作家的论文，在真实和虚构中揣摩当代小说理论。“我知道自己无力胜任写小说，没有想象力和观察力。我唯一的能力是在阅读时施展这种才能。”孩子的死打乱了他的生活，真实的死亡显得那么不真实，让人无法理解、难以面对，或许只有写作，才能一遍遍地诉说，用不同的方式，才能“守着记忆”，才能“在遗忘中永远清晰地保留惟一的爱的记忆”。

1997年《永恒的孩子》在法国伽利马出版社出版，弗雷的第一本小说，获该年度费米娜最佳处女作奖。《永恒的孩子》讲述了我们的女儿波丽娜的生与死，书中的一切都是真实的，绝无半点虚构。这是一部小说，然而是一部真正的小说。”作家在该书中中文版序里写的这句话非常耐人寻味，“一部小说是通向时间丛林的入口”，记忆洞开，小说是对时间的揭示，曾经的生活，发生过的事，读过的书，一些真实的碎片，小说说仿佛在完成一个不可能的拼图，真实是一种幻觉，让我们相信那就是人类的命运。

《纸上的精灵》（1999）是《永恒的孩子》的“复现”，某种克尔恺郭尔所谓的前瞻性的回忆，“用一种使时光倒流的方式，把某样东西留在你身边，免得这东西不可逆转地奔向虚无。”但无休止的回忆让失去孩子的痛苦变得越发不能承受，结果只有两个：要么发病，要么逃离。“逃避从我们孩子一去世就开始了，之后它变得无休无止。但我们走得还不够远。只有地球的另一端才是我们所追寻的：一个让一切消失的地平线，对自己而言足够陌生，陌生到再不必向任何人负责，安顿在另一个星球，出发去过另一种生活，在那里，一切悲剧、罪行、过去的羞愧的痕迹虽然不会消失，但几乎突然都失去了所有意义。”地球的另一端，对菲利普·福雷斯特而言就是日本，那里会有不同的风景，不同的智慧，同一个故事也会找到不同的声音去讲述，不同的耳朵来聆听。

弗雷开始研究日本文学，大江健三郎、津岛佑子、太宰治、夏目漱石，在别人的文本中寻找并读到自己的真理。“在这一时期，我发现了一本书（与我的书完全不同，大概，更胜一筹），作者是一位我完全不了解的日本女子。她在书中讲述了儿子的突然去世，她在故事中掺杂着她对古典时期小说的再写作。书中有如下句子：‘在我们生活的世界上，孩子的死或者其他至亲的离去总是很残忍的。然而，在我们日复一日的生活中，它被淡忘了，以至于只能通过故事的形式去明明白白地把它讲述出来。’小说中的

在遗忘中保留爱的记忆

——菲利普·福雷斯特的写作
黄荪

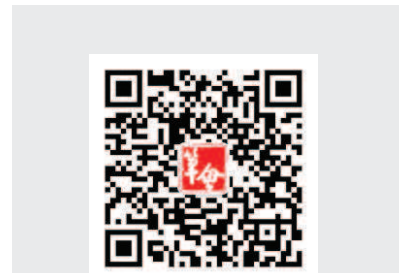
这句话在我的耳畔回响，就像是一个福音，不知从什么地方冒出来，向我这位没有什么写作能力的作家泄露了某种周遭世界不知道的、秘而不宣的切肤之痛。”这个女作家就是津岛佑子。

其实在《永恒的孩子》里，福雷斯特已经开始在“时间”和“文本”的丛林里寻找共鸣，乔伊斯、布勒东、雨果、马拉美，乃至《彼得潘》和日本动画片都是哀悼的另一种表达。让弗雷斯特的创作走向成熟的是他对日本和日本作家的发现，尤其是日本的自传文学和“私小说”传统让他对“我”的写作有了新的认识。第三本小说《然而》是一种迂回的进入，经由三个日本艺术家——诗人小林一茶（1763-1827）、日本现代小说之父夏目漱石（1867-1916）和第一个拍摄长崎原子弹爆炸罹难者的摄影师山端庸介（1917-1966）——的曲折人生，再次潜入自身痛苦的谷底，在虚空中找寻一点启示。当痛苦隔了时间，忧伤就慢慢学会了隐喻的表达，以谜一样的外表呈现在世界的虚无面前。

2013年福雷斯特出版《薛定谔之猫》，“孩子的故事”依旧在那里，但被量子力学和平行宇宙稀释了，仿佛一滴墨滴落在一池清水里，情节、情感和记忆慢慢晕染开，从有到有到若若无，这也是一个“悟空”的心路历程，很物理、很哲学也很宗教的命题。写作手法也越来越散，越来越自由，句子可长可短，随心所欲，或梦呓、或儿语、或琐碎具体、或简约玄虚。浓与淡，究其底还是那滴墨，还是那个哀悼的故事，福雷斯特说所有的故事其实都是同一个故事。

而在2016年法国文学季推出的《洪水》依然是“我”的小说，虚构和非虚构失去了界线，体裁也越发模糊，是小小说，是散文，也是现代寓言。小说开头：“就像一场传染病。但世界对此一无所知。”叙述者想弄明白，于是他开始回顾之前发生的事情，他回到面目全非的故乡，在一个居民区安顿下来，怀念夭折的女儿和死去的母亲。尽管城市有可能毁于一场即将到来的洪水，但人们还在城里大兴土木。一只猫出现又消失了。他审视自己的生活，终于明白：在集体的冷漠中，眼前的世界正在消失，这是一座被时间、被空虚吞没的“鬼城”。有评论把《洪水》跟加缪、卡夫卡的作品相提并论，认为小说探究了荒诞表面下生活的意义。

就这样，文学成了菲利普·福雷斯特和世界、和他人、和过去（甚至未来）的连接器，一场互文本的盛宴：你中有我，我中有你。到最后，谁倒的、谁惹的离愁已经不重要了，重要的是，我们都醉过，又都不可避免地醒了。



“文汇报”
微信二维码

人生漫长，刚好细细还债，既然已经无法报答我的无名巨星，那就只有行动起来，去成为别人的无名巨星。