

苹果树下的李洱

樊晓哲

一次，吴亮新书《朝霞》的书店活动。对话开始没多久，吴老师就极投入地沉默了，他化身一个专注的听众，只身前往对方言语的迷津，仿佛对谈嘉宾正在讲述的《朝霞》不是他的作品。其时，在场的所有人都共同经历了一次漫长而又短暂的寂静之旅。这个引领大家神魂出窍的对谈嘉宾，正是李洱。几天后，刊发于《光明日报》的《点亮夜空的〈朝霞〉》，几乎就是当晚的发言实录。这篇文章此后在媒体和朋友圈被广泛传阅，成为人们了解《朝霞》的重要文章之一。

出口成章的事，在李洱，几乎是信手拈来。最早见识他的这个本领，是在十年前一次中德文学的交流会上。记不清楚他当时演讲的主题了，只记得他风雅地以刘震云家后院的一棵苹果树开始，又风趣地以这棵树结尾。如果不是后来刘震云否认这棵树的存在，你简直会以为那是一个天然为他演讲准备的特殊素材。

并非只是在正式场合的发言，在私下聚会的很多时候，李洱也像一个实力派演员，无论分配给他什么戏份，他无一例外地成为一个发光体，追光灯笼着他，一如他用话语笼着大家。渐渐地，他仿佛若声光电共同参与了的言说，把周围嘈杂的声音吸附吞没，大家纷乱的眼光不知觉中投诸于他，以各种频率驾驶的思绪，也都渐渐停泊于李洱的话语口岸。

听他讲和吴亮的首次相遇：“那是1986年一个秋天，吴亮硕大的脑袋，顶着茂密的头发，越过人群，就像后来在动画片里见到的那个狮子王；听他讲儿子天真动听的嫉妒和内省意识；“有一次我带儿子看猴戏表演，目不转睛看完一只小猴子各种翻跳取物后，我三岁的儿子又委屈又羞愧地哭了，‘爸爸，他怎么能做到这么多？’我忽然明白了，儿子把那一只穿衣戴帽的猴子当成了同龄小朋友，引为同类后，面对对方展示的高超技艺，他感受到了莫大的压力。”

追溯关于李洱的印象碎片，会发现它们已然蒸腾着小说才会有生动气息，又像是熄了灯的电影院，那种借由言语营造出来的逼真，直追银幕上剪辑的一个个分镜头，让人分不清、也来不及分清，到底是曾经发生过的真实还是他即兴而来的虚构。仿佛李洱把真实和虚构的界限微微扩了容，从创作前移到了创作准备中，让人疑心，每一次关于片段的描述，都是他一次创作的热身。

但这个略带天真气质的小说家，在作品中，又充分展示了世事洞悉的练达。在成熟和天真的罅隙里，是李洱作为小说家对于这个世界的深层态度。因为归根到底，写作是需要爱这个世界的。无论小说中透露出多少残破、困惑和无助，其实，它们的来处清清楚楚，就是小说家对这世界的期待和盼望。因为他用文字搭建的世界，基于那个他用自己的血肉之躯先行穿越过的现实世界，无论是亲历还是观察。那个世界蕴含了太多撕扯人的力，爱、恨、狂喜、绝望、赞赏、欺辱、降生，还有死去。它们互相纠缠，兑换成为一支支透明的利箭，一穿透小说家的肉身。小说家用文字再现这个世界时，相当于再检视一遍，那艰难跨越过的现实磨难和内心骇浪。某种程度上，写作确实可谓一种献祭，而人戏不分算是生动注解了这一内涵。

假如谁到我们村找韩锡侯，着实有点难。绝大多数会说“不认识，甚至还有人说“没这个人”，令人很意外，“欸，韩锡侯说他就住这儿的呀！”韩锡侯难找，韩锡侯或者锡侯，却好找得很。河南北，岸东西，老大一圈子，几乎没有人不认得他。韩锡侯，锡侯锡侯地就叫了六十七年，叫得头发都白了。

韩锡侯就是韩锡侯，锡侯就是韩锡侯。一个是学名大名，另一个像是俗名小名。我们南通那儿，平时不习惯称呼学名大名，那太正式了，远不如大侯二侯（老大老二）某某侯，来得随意又亲切。反正锡侯叫得久了，叫顺口了，逼得“韩锡侯”三个字就只能躺在身份证上。连锡侯本人偶尔被人叫起韩锡侯时，也免不了要打愣。除了自己的大名，锡侯还识多少字？大概屈指可数，而在这个问题上，锡侯也从来不打脸充胖子。

韩锡侯不识字，不识字的锡侯却识字。锡侯是家门口机械厂的退休工人，论工龄，靠近四十年。虽说在机械厂上班，可他没有同床、钻床、铣床打过交道。锡侯是厨师，烧菜做饭是他的本行。干一行钻一行，锡侯一直钉在厂里食堂的岗位上。他的厨艺顶呱呱。菜肴讲究色香味，还有“形”。锡侯最擅长的，正是刀功。厨刀在他手里，就像手术刀在外科医生手里。一年又一年，一刀又一刀，快而稳，稳而准，锡侯不知不觉割了多少猪牛羊。锡侯得心应手，乐此不疲，忙得忘了时光。好想再干几年，可退休的日子还是好像提前来了。

锡侯对退休有点儿猝不及防。他喜欢做事，喜欢做实事在事。喜欢做实事，却对

对李洱这些片段的追述，仅仅是他言语的一部分，还有另外一部分，属于学识和洞见。比如人们谈到纳博科夫，常只谈《洛丽塔》那惊悚骇俗的主题和眼花缭乱的技巧，李洱却说，要更好地理解纳博科夫，应该去看他后期的《普宁》。小说写主人公在美国电视上看到沙俄阅兵式，忽然热泪盈眶，他居然如此深爱这个他逃离的国家——只有伟大的作家才能洞察最幽深的内心。他提醒那些试图模仿加缪《局外人》的人，不要只模仿小说写奔丧的第一部分，真正厉害的是第二部分，所有的故事都在第二部分重新讲过，借由审判，文明的基础、人类的知识，都获得了重新审视。1999年库切以《耻》获得布克奖，2002年中文版的《耻》，已经被李洱密密麻麻折角无数。关于这部作品，李洱没有谈及库切明显的关于种族问题的思考，而是深深体味着一个细节的处理，即卢里后来驱车前往（他与其发生性关系的女学生家道歉，见到了女学生的妹妹，这个时候，卢里再次被引发的情感击中。“这就是彻底的小说，是库切远远甩开普通作家的地方。”

并不是每一个出色的小说家，都必然同时是一个敏锐的批评家，但李洱是。

李洱曾在访谈中讲到“三个准备，一个重视”。三个准备指的是写作的技能储备，即发达的记忆力、丰富的知识、极强的考证能力。一个重视，即重视文本多层次立体化的对话性，这包括人物之间、作者与人物之间、人物与读者之间以及作者与读者之间的错综复杂关系。

打开2001年出版的《花腔》，我们就会发现，李洱几乎绣花一样，一针一线地实践了自己的创作理念。当层出的文章，长时间多角度地来研究这个带着身光的多声部作品时，相信会有那样的时刻，李洱感受到了安慰。但这还不够，《花腔》带给他多少肯定和赞赏，他应该也萌生出多少勇气，毕竟，这是一个才三十二岁的小说家，一个意识并享受过写作难度的作家。他需要更深层的安慰——凭借更艰难的尝试。

2004年，李洱的《石榴树上结樱桃》与读者见面，这是一个相当魔诡又

冷峻的故事，李洱写得波光粼粼又忧心忡忡。在后记中，李洱说，“写一部乡土中国的小说，一直是我的梦想。”这说明，从《花腔》历史背景下的知识分子叙事，转向《石榴树上结樱桃》当下背景中的农村叙事，李洱是完全自觉和自信的。这两部作品看似互不相干，像各自独立的两座山峰，而其实，正是这种断裂实现了李洱创作的宽阔和整一，它们并排站立在同一个地基上，那就是李洱对于这土地和生活在土地上的人的关切与思考。

《花腔》和《石榴树上结樱桃》接连两部被高度认可的作品之后，大家按照一个盛产期作家的时间表，拭目等待李洱的下一部作品。三年，不是吗？然而，一个三年，又一个三年，又一个……

十三年后，当文坛对李洱的新作从等待到期待，又到时间几乎要扯断了期待的弦线时，李洱的长篇进入了煎熬的修改期。

2018年春天的时候，李洱喊我去看望他的苹果树，说是生了病虫害。途中我问，你以前说过，判断一个作家关键是看他作品面对和处理什么问题，那么，你这个新长篇处理的问题是什么？“在当下环境中，知识分子知行统一的难题和困境。”十三年仿佛仅仅一瞬，李洱的回答让我一时怔住。看来，他用《应物兄》接续《花腔》，实践着他的另一个写作理念，延续性。他很早就说过，一个作家在创作的开始，就要想好这个创作有没有延续性。就在人们几乎要用《花腔》来确认李洱的某种路标位置时，《应物兄》给出了及时且有效的更新。

算起来，认识李洱的时间，正好是应物兄从被赋予生气到独立行走的时间。2018年11月27日下午，我去看仍然被应物兄牵住的李洱。敲门进去，他并没有起身，而是喊我过去看他正写的后记。出于编辑的习惯，我一字一句念出了声，为的是看文字在身音节上是不是合衬。刚刚念完非常简短的第一段，我察觉一旁的李洱有些异样。转过头，我看到一个热泪盈眶的李洱，这是认识十多年来，第一次见他如此动容。“辛苦了！”除了这么一句，一时间我找不出更好的言语，

可以安慰这个一部小说写了十三年的兄长和作家。

李洱特别喜欢里尔克的这段话：一个诗人，他必须经历过很多事情，他必须经历过异国他乡的条条道路，经历过许多爱情之夜。那些爱情之夜在别人看来大同小异，但是他本人却觉得迥然不同。他必须在孕妇的床前待过，孕妇忧戚的面容其实是她对未来的憧憬。他还必须在垂死者的身边待过，但是打开窗户，窗外传来的是喧嚣的市声，那是人间。当所有这些事情，在你的脑子里多到数不胜数，这时候你最重要的是要学会遗忘。仿佛他们从未发生过，无影无踪。但是某一天，这些消失的事物会再次回到你的眼前，栩栩如生，难以名状。这个时候，你才可能写下第一句话：我是一个诗人。

十三年中，生活和创作双倍地给到了李洱悲伤和喜悦，他也一定经历了艰难但成功的遗忘，而当这创作即将结束，那种类似界限消失带来的治愈短暂失效了，曾经惊涛般的悲喜，一下子真实地从后记的文字中翻涌上来，足以掀翻心中平静的舟舸。

李洱多次谈到他的家乡济源，谈到济水，说它被称为君子之水，之所以时断时续，是为了避免造成危害。但他同时反复强调，济水虽然细微，却能独流入海，因而被誉为四渎之一（另三渎是长江、黄河、淮河）。这让我想起李洱的创作，从2001到2018年的十七年间，他远算不上一个高产的作家，但是，每一部作品又都抵达了他想要的难度，无可替代。这或许跟他在济水边上长大，多少是有些关系的吧？

李洱的苹果树下，生长着他千里迢迢从王屋山移来的韭菜，还有几株古老品种的番茄。据他博物志般的介绍，那是八十年代遗留下来的、没有经过杂交的纯种番茄。它在自身以内，在时间之外，在历史的终结处，永葆自我。为了证实这番茄的味道果然醇正浓郁，他特意揪下一片叶子递过来：“你闻闻这叶子，就可以想象结出来的番茄。”

栽种这些在时代惶惶的快进中，侥幸凝滞在外，没有被挟裹参与的植物，观察它们的与时迁移，或者也算是李洱的一种应物吧。一株番茄从栽种到结果，不过半年时光，一棵苹果树开花结果，长不过三年。而一部《应物兄》，李洱足足浇灌了十三年。李洱说，一个真正有现代意识的作家，会永远注视和思考身边世界的流变，并给予准确的呈现。《应物兄》的很多篇章正修改于他的苹果树下，在这十三年中，李洱已一遍又一遍地看着世界的流变，无论已、应物，而后行，想必，他的苹果树都牢牢地记在了自己的年轮里。



再次连接过去与现在（布面综合）格雷特·玛斯坦因 [挪威]

韩锡侯

倪志量

与他无关的事。有一年收获季节，堆在河边待清运的秸秆突然起火。烧的是废弃物，烧就烧呗。火势渐渐大起来，可看的人没一个想到要灭火。火势越来越大，惊动了在田间劳作的锡侯。锡侯吓了一跳，在“不好！要出大事”，急急忙忙，拿着手头的小料子奔过来，拼命从河里舀水。好在人多，火很快被扑灭。锡侯像是丢了什么宝贝，心急慌忙扒开余烟未尽的秸秆，见网络线路无恙，这才长长地吁了一口气。先前观火的人面面相觑：要不是锡侯，网络线路肯定保不住。如果追查责任，见火不救可是三分罪呀。

锡侯的手再忙，嘴也是个歇不住。锡侯爱说笑话，但他不是逢人便说。尊老爱幼，不是同辈人不说，场合不宜不说，惹不起的不说。锡侯的笑话不妨说是戏话，往往能活跃气氛，融洽人际关系。锡侯的戏话，经常取材现场，随手拈来，不假思索。或含蓄，或诙谐，有时也带点攻击性。但这攻击性只伤皮毛不破皮肉，挠得人痒痒的，只得笑纳。同女人们说笑时，锡侯的笑话难免惹了点，不甘示弱的女人迎头反击，你来我往中，锡侯就讨不到便宜了。遇到泼辣的女子，锡侯就讨倒霉了。女人骂一声，“狗日的锡侯！”“韩锡侯，你来呀！”锡侯立马就变成了缩头乌龟，不敢再吭声。至于锡侯的说笑才能是不是敢发挥到他老婆身上，不得而知。反正在人面前，他对老婆是不做缩头乌龟的。

锡侯锡侯，干声万声，说不清锡侯被叫了多少回，而且势必还会继续叫下去。细想想，一个人能常常被人挂在嘴上，应该也算是一种难得的幸福吧。

「发挥」不是「发泄」 谈谈朗诵及相关的几个概念 王群

一说起“朗诵”，很容易想到与之相近或者相关的几个概念：“朗读”、“诵读”、“吟诵”，甚至还有“吟唱”，以及新近冒出来的“演诵”一词。这些概念在实际运用时不少人多少有些困惑。其实这里就是两个问题：一个是对概念外延的认知问题；一个是对概念内涵的认知问题。

我认为首先要分清“诵读”、“朗读”、“朗诵”、“吟诵”这几个概念外延从大到小的关系。也就是说，前面的概念应该包含后面的概念，而后面的概念可用前面概念相称。比如“中华经典诵读”活动，这里有高水平的“朗诵”，也有一般意义的“朗读”，或者说像“朗诵”那样的“朗读”。前二者把“诵读”一词理解为“联合结构”，后者把“诵读”一词理解为“偏正结构”。比如有的人分明是在“朗诵”，但他比较低调，称自己是在“朗读”。但是，概念之间并非等同，“朗诵”非文学作品就不能称之为“朗诵”，“朗诵”现代文学作品也不能称之为“吟诵”，这主要取决于文本。

而说起“吟唱”，这就关系到概念的内涵问题了。什么是“吟唱”？“吟唱”是一种以音乐为主、语言为辅，重在有“曲调”（含“音符”和“旋律”）“歌唱”古诗词的传统传播方式。“吟唱”讲究的是“乐律”，属于音乐范畴。如“明月几时有”句，则不必遵循每个字的“调值”，是按“12345671”任意组合的。

但目前不少人却把“吟唱”说成了“吟诵”。那么什么是“吟诵”呢？“吟诵”是以语言为主、音乐为辅、重在放大“语调”（含“字调”和“句调”）“诵读”古诗词的传统传播方式。“吟诵”讲究的是“韵律”，属于语言范畴。如“明月几时有”，字调和句调可以“延长”、“放大”，但每个字音必须遵循原有“调值”。由此可见，“吟唱”和“吟诵”是不同性质的传统的古诗词传播方式。“吟唱”的方式和曲调各代不同、各地不同、各人不同、各次不同，记录现存老人吟唱古诗词的乐谱作为研究和学习的范本，虽然也是一种传播传统文化的有益形式，有一定的文化价值，但若将“吟唱”称之为“吟诵”，那显然就是张冠李戴而误导大家了。

早在新文化运动不久，南京大学黄仲苏先生在《朗诵法》一书中就介绍过，朗诵法有四种：一曰“诵读”。诵读的方式一般适合于文言中的散文；二曰“吟读”。吟读的方式一般适合于近体诗（格律诗）、词、曲及短小的文言韵文；三曰“咏读”。咏读的方式一般适合于骈文和古体诗；四曰“讲读”。讲读的方式一般适合于白话诗文。

如今，虽不见有人沿用黄仲苏先生的朗诵法的分类，但按文体与语体来区分不同的朗诵方法，特别其中提到古诗词的朗诵则应根据文体采用上述“诵”、“吟”、“咏”的方式，值得我们思考。

另外，我们也可从《现代汉语词典》下列词条的释义进一步得到佐证，“吟诵”与“吟唱”是内涵不同的两个概念：

☆吟：吟咏。☆吟咏：有节奏有韵调地诵读（诗）；~古诗。☆吟诵：吟咏诵读；~唐诗。☆吟唱：吟咏歌唱；~古诗词。

可见，无论“吟”和“咏”还是“吟咏”和“吟诵”，皆为“有节奏有韵调地诵读”，而非“吟咏歌唱”之“吟唱”。

但不管怎么说，“吟唱”虽然并非“吟诵”，然而还确是前人以一种吟咏歌唱的方式传播古诗词的形式，这个判断却是一个真命题。但如果说是“演诵”是一种朗诵的方式，那么无疑就是一个伪命题了，而且这个伪命题已经迷惑了不少人，把不少朗诵爱好者带进了沟里。

有人认为“演诵”的提法是一种“创新”——“演诵”果真是一个“创新”的概念，或者说是一个新词吗？其实“演诵”一词古已有之，其本义和“演讲”之“演”一个意思：“当众”，并非今天的展示技艺“表演”的词义，而“演诵”的词义实际上是：“当众大声地念读佛家的经书”。

也有人觉得所谓的“演诵”确实现场“感动”了不少观众——诚然，是否能够感动观众的确是评价朗诵成功与否的一个标准，但文本和基调（感情色彩和分寸）应该是

朗诵艺术创作的依据，任何离开文本和基调（感情色彩和分寸）的朗诵艺术创作都是无本之木。而如果说所谓的“演诵”也是一种“风格”的话，那么我想说，创新不是别出心裁，风格也不能出格，个性化个人化，必须建立在共性基础之上。

再比如当下朗诵，有人轻有声语言而重辅助手段（这一般存在于初学者之中）；比如有人用尽洪荒之力，声音和情感有释放而无节制（这一般存在有一定基础的朗诵者之中）；比如有人混淆朗诵与演戏的区别（这一般存在有“专业”水平的朗诵者，例，所谓的“演诵”者）。

汪曾祺曾说：“作品是‘流’出来的，而不是‘做’出来的。”米兰·昆德拉曾言：“古希腊哲人探寻世界问题，并非是为了满足所谓的某种实际需要，而是为了‘受到了认知激情的驱使’。”因此，朗诵者应该明白“大道至简”的道理。如果“为了满足所谓的某种实际需要”而喧宾夺主地运用辅助手段，大声嘶吼、同台飞舞，不是一心表达作品（斯坦尼语：“心中的艺术”），而是刻意表现自己（斯坦尼语：“艺术中的我”）的“做法”，则离朗诵艺术的本质渐行渐远，永远达不到朗诵艺术的最高境界。

目前，把“诗词”特别是古诗词当成了“台词”或其他文体在诵读的现象非常普遍。产生这种情况有两种原因：一是朗诵者缺乏古诗词文体和语体特征的认识；二是朗诵者错把“发挥”当成了“发泄”，因刻意追求效果，展现自己的各种能力而故意忽略之。

我认为，无论哪一种原因，但凡丢弃了文本类别（文体）和语言风格（语体）的朗诵，无疑严重违背了朗诵艺术创作的根本规律：朗诵是以有声语言为主对文学作品进行二度创作的艺术活动。否则将会严重破坏了古诗词原本应有的高古、幽远、隽永、深邃之神韵。

因此，为了能正确引领、推动朗诵艺术，我们一定要认清朗诵艺术的本质：

朗诵不是综艺节目，更不是杂耍；朗诵不是在演戏，不是在念台词；朗诵舞台不是施展各种才能的秀场。

当然，舞台朗诵不仅是听觉的享受，也是视觉的享受。我们不反对对舞台朗诵“戏剧化”的艺术处理，可以调动“灯、服、道、效、化”等一切手段，可以设置舞台情境，但必须以有声语言表演为主，必须以作品的文体和语体为基础，必须掌握态势语言表演分寸。



「文汇报」 微信二维码