

在欧美文坛被誉为“短篇小说女王”的爱尔兰作家克莱尔·吉根，不久前在上海的一堂公开写作课上，把小说家的工作形容为“黑暗中的缓慢摸索”。她认为：“作者是无能为力的，因为好的小说充满不确定性。人物的欲望，也是作者的欲望，而欲望注定会失去控制，就像你无法控制的一段恋情。我跟随人物的情感逻辑，会找到等待着我们的结局。”流淌在她笔下的是“渴望”，渴望爱，渴望亲情，渴望交流。她所着迷的，是带领读者“去观察欲望本身，观察人物如何面对欲望。”

图为根据爱尔兰作家托宾的小说《布鲁克林》改编的同名电影中一幕，留在故乡的爱尔兰姑娘惆怅地面对岁月流逝。资料剧照



低产的“短篇小说女王”吉根和她的爱尔兰式“迷信”

在欲望的深水区缓慢摸索

曾进

在爱尔兰有句俚语：“我们什么事也做不了。”英语是“**We are in the middle of things.**”直译是“我们在事情的中间。”意思是一个人被事情困住了，无能为力，只能任它继续发展下去。

“这就像作家的小说写到中途，什么都做不了。主角正在进入自己的深水区，去触碰自己的麻烦——自己的欲望之物。”在英语文学界素有“短篇小说女王”美称的爱尔兰作家克莱尔·吉根借用家乡的这句俗语形容短篇小说的“密钥”：人无法控制欲望，不确定性由此产生。

当小说写到了中间部分，作者该怎么办，给主角加戏，还是减戏？作者怎样才能全力以赴对待自己小说最关键的“中段”？小说的开头和结尾也许更好写，因为花了足够的时间来酝酿，但故事进展到中途，该怎么办呢？

读小说的人很多，能够思考小说如何完成的，恐怕少之又少。即使对作家而言，尝试总结小说的内在逻辑和方法论，也是一件费力却未必讨好之事。小说家虽多，能教写小说的人并不多，克莱尔·吉根是其中之一。

她是个异常“低产”的作家，专注于写短篇小说，20多年里只出了3部集子——《南极》《走在蓝色的田野上》和《寄养》，但在欧美文坛风评甚好。几个星期前，她被邀请来上海开了一堂创意写作课，那时我才知道，

她除了隐居在爱尔兰乡间写作，过去多年曾在大学教授写作课，近些年改成在家带私塾弟子。对她而言，教学相长，教人写作未尝不是她自己创作中的一部分。她讲授的写作课，是她本人写作理念的外显。在课堂上，她手绘了两张图：一张是小说时间的坐标轴，一张是人物行动图谱，这两张图简单，却充满力量，对我而言，它们构成了破解吉根短篇小说秘密的高清地图。

就是在这堂写作课上，我留意到吉根用“肥美的中部”来解释她对小说中间部分的处理。她说，她喜欢处理小说中间部分，在中部，主角的欲望被缓慢地揭示，故事在缓慢中沉淀了无数个重要时刻，酝酿着结局。作为小说家的吉根，同时拥有爱尔兰的“迷信”，她相信，她什么也做不了，只是跟随笔下人物的欲望，走进欲望的深水区，面对不确定性。

她在短篇小说《走在蓝色的田野上》里，讲了大概5个小时左右的婚礼故事。小说开场，神父的身份似乎只是一场婚礼的主持人和旁观者，直到小说中部，作家开始有预谋地抖落真相——神父和新娘隐秘的、挫败的恋情暴露了，婚礼舞会开始，新娘的珍珠项链断裂，一颗珍珠滚落到神父的脚前，他拾起带着新娘体温的珍珠，终于走向他不可抑制爱着的姑娘。故事的高潮和转折都在这里：他以为她

会落泪，那样他将放弃神职，带她离开。但骄傲的姑娘始终没有让眼泪掉下来。克制的神父也只能克制到底，他轻轻道一声抱歉，一出无言的悲剧戛然而止。吉根举重若轻地处理了“最重要的时刻”，珍珠项链是个看似不起眼的“引信”，释放了悬疑，也释放了男主角秘而不宣的欲望，随后，叙述的调子急转直下，奔向结局。

写好小说的中间部分，作者需要像猎人一样，克制、耐心、狡黠。吉根在她的每一篇精雕细琢的小说里，印证着她在写作课上强调的：“作者是无能为力的，因为好的小说充满不确定性。人物的欲望，也是作者的欲望，而欲望注定会失去控制，就像你无法控制的一段恋情。我跟随人物的情感逻辑，会找到等待着我们的结局。”

我很喜欢《护林员的女儿》这个短篇，小说写了一个长期渴望逃离婚姻和现有生活的爱尔兰农村妇女玛莎。文章中部几乎都在写一条狗，一条狗串联起一家的悲欢离合。爱钱、不善沟通的丈夫捡了一条狗，正好当生日礼物送给女儿；狗成为女儿最重要的玩伴；玛莎乘机把私房钱藏在狗的衣服里，计划攒够了钱就跑路。不料，丈夫有天把狗给卖了，玛莎和女儿的欲望都破灭了。这时，故事开始变得疯狂起来，一对夫妻彼此妥协了20年，因为一条狗的失踪，婚姻和生活的内在被剥离出来，看似沉闷的日常

背后，是激烈却也难堪的谎言、背叛和逃离。

吉根着迷的，是生活中没完没了的“失去”——农妇失去活下去的希望，私生女失去父爱，神父失去信仰，女巫失去孩子……因为“失去”，寻常的人生在落差中现出了悲剧的一面。流淌在她笔下的是“渴望”：渴望爱，渴望亲情，渴望交流。她说：“其实人物的欲望对象并不重要，小说的使命是带领我们去观察欲望本身，观察人物如何面对欲望。”无论神父还是护林员的妻子，在对待自己的欲望时，都采取了无意识的主动，最终又屈服于自己的被动性格。神父主动要求主持爱人的婚礼，也在婚礼现场试探了对方，但终究欠缺决绝的行动力。护林员的妻子默默攒了许久的私房钱，却几番阴差阳错，钱没了，房子没了，狗回来了，她终究在单调乏味的乡村按部就班地活下去了，她的欲望在沉郁中休止。

吉根把小说家的工作形容为“黑暗中的缓慢摸索”，她说：“写作之于我，追求的是一段体面的文字，寻找优雅的段落，寻找均衡的美。写作的要点，无非是恰到好处，不多不少。”这话听起来似乎在技术层面不难解决，而付诸于作家笔下时，却是灵魂深处的搏击。

(作者为书评人)

剧评

《嫌疑人X的献身》从小说到电影，悬疑没了，我们看什么？

导演小心翼翼走到最后，演员全被浪费了

郑杲斐



苏有朋导演的《嫌疑人X的献身》，结尾处放大林心如道歉、忏悔的戏份，缩减了张鲁一的表演，“呕出灵魂”只用了潦草的远景。林心如开启了《还珠格格》模式，一跪一哭一喊，成了电影的笑点，也消解了最惨痛的一瞬间。



日版电影《嫌疑人X的献身》演员表第一位是汤川的扮演者福山雅治，但电影一出，评论一边倒，扮演石神的堤真一的口碑和人气全面碾压福山雅治。本栏图片皆为资料剧照

《嫌疑人X的献身》被视作东野圭吾的巅峰之作，评价是：最好的诡计、无懈可击的推理、恰当的伏笔，以及，最普通但最不易猜透的悬念。可惜高明的“诡计”经过多次改编搬上银幕，被彻底泄露。

悬念没了，毕竟还有叙事的节奏和情感的深度值得一拍。正在上映的中国版改编电影，保留了东野圭吾讨论的两大话题，其一是“何为爱的最高境界”，题眼是“献身”，牺牲自己不求回报，这也是日本畅销犯罪小说的母题，即“极致的爱是分担犯罪”，同样出自东野圭吾的《白夜行》和《嫌疑人X》异曲同工。另一是反思“追求真相是否带来最好的结果”，真相也许只会令所有人痛苦——物理天才汤川一心要追求“真相”，所以才造成数学天才石神“呕出灵魂”之悲剧。

石神，东野圭吾塑造的天才人物，智商情商都超脱于寻常人。在读者心目中，石神除了智慧拔群，还是情之圣者，拥有自我牺牲的精神。人物的这种“个性”，极容易让读者/观众产生强烈的共情和认同感。

日版电影《嫌疑人X的献身》演员表第一位是汤川的扮演者福山雅治，但电影一出，评论一边倒，扮演石神的堤真一的口碑和人气全面碾压福山雅治。读过原著，再看堤真一的表演，其性格设定符合故事：一个坚定的人，沉默和内向是因为长期“活在数学世界里”，他和外界的联系很少，极少有社会活动，是这个时代的隐者，但绝不会让人误会他“弱”。

到了苏有朋导演的这版《嫌疑人X的献身》里，张鲁一将人物演成唯唯诺诺、眼神闪烁、佝偻身子的模样，特别选择全程用气声发音，“石神”在中版改名

为“石鸿”之后，丢了“神”的无情气韵，成了令人不舒服的怪咖。

东野圭吾的小说这样结尾：“石神继续嘶吼着，草薺觉得他仿佛正呕出灵魂。”“呕出灵魂”四个字分量太重，是故事的高潮，也是演技的高潮。“诡计”被说破，留下这震撼一幕，如何展现，能见高下。

按原著一字一词来演，林心如扮演的角色陈婧应该“附身跪倒”，“双手撑地，头抵着地板”。这符合日本“下跪”谢罪的习俗，日版电影给演员松雪泰子的镜头不多，这场戏跪下一秒，背影一秒，几个脸部特写，大部分镜头留给崩溃的石神，他才是重点。堤真一将原著描述影像化：面如死灰，呢喃，扭曲，咆哮，最后“呕出灵魂”，感染力极强。中版却放大林心如道歉、忏悔的戏份，缩减了张鲁一的表演，“呕出灵魂”只用了潦草的远景。林心如开启了二十年前的《还珠格格》模式，一跪一哭一喊，这一幕成了电影的笑点，也消解了最惨痛的瞬间。

也不能全赖演员。这是苏有朋担任导演的第二部作品，前一部是青春片《左耳》。《左耳》上映后，知乎上有提问“如何评价苏有朋的导演才能？”下面答：无。当苏有朋接手《嫌疑人X的献身》时，“网上一大片一大片的质疑，我真的是被骂怕了。所以希望每一个细节都使尽全力。”

他怎么使尽全力的呢？林心如提过，拍戏第一天，一场简单的开门戏被导演要求重复拍摄二十多遍，她几近崩溃，苏有朋最后却剪掉了这场戏。拿不准主意，就一遍一遍地演，一种一种地试，采用这种方式，一是导演没想好，不知道自己要什么；二是导演没信心，素材多一点，后期剪辑有备无患。此处可用巩俐评王家卫的话：

“我觉得，比较浪费演员。”

王凯描述：“导演对我说，你的眼睛少眨两下——就眨一下或两下，眼珠子动一动，左边动两下，右边动一下。我也是第一次被导演这么说话。”可见苏有朋对表演的把控达到说一不二的地步。听闻现场他几乎自己演一遍，然后要演员按他的示范再做一次，也就是说，唐川是他，石鸿是他，估计陈婧也是他，所有角色都是他的分身。

两位男主角，王凯和张鲁一，都是首次担纲大银幕主角，演技处于电视剧向电影的过渡状态。大家常会争论：电视剧和电影表演有没有区别？演员张译在知乎上自发回答过，且拿来用一下：“电影是为电影银幕服务的，演员的表演的每一个细节都被无限的放大，再加上观影的环境是封闭的、黑暗的，观众的投入度更强，于是，电影里的表演就要格外的谨慎，严格按照观众可以接受的尺度去执行……全部现实主义表演行当之中，电影的表演尺寸是最小的。在电影里面表现吃惊，也许，只需要眨一下眼睛。”这大约可以解释为什么《嫌疑人X的献身》的表演让人觉得集体都“过”了。话说回来，苏有朋的最大优势也许就是将王凯、张鲁一，及林心如的表演拉到了统一的表演尺寸上。

在原著和日版的强大压力下，中版《嫌疑人X的献身》在结尾处大胆地续了一段：唐川和石鸿在电梯中相遇，石鸿问唐川：“这道题难吗？”唐川答：“很难。”故意强调了天才的对决，也象征了彼此的和解。之后，唐川便昂首阔步走入阳光中。这是特供的光明尾巴，是电影改编者的真实发挥，正像一个人亦步趋趋、小心翼翼走到最后，还是忍不住非要放飞自我，很好笑。

(作者为影评人)

抒情拒绝了沉重，舞台上白茫茫一片世界如幻梦

《冬之旅》在人性层面一片惘然

杜庆春

话剧《冬之旅》历经若干轮巡演后，在当下的戏剧创作领域，获得了极高的评价。在它首演掀起巨大声浪时，我错过了它。当我不久前有机会看到它的现场演出时，它已经不是一部被热议的时髦作品。这未尝不是幸事，因为当舆论的喧嚣平息以后，反而能更平和地看待一部作品的得失。

这部戏面对的“事”足够重大，足够沉痛，但整个舞台呈现和演出却显得“轻”，甚至太花哨了，舒伯特的歌词投影在重叠的白色轻纱上，在变幻的灯光下，舞台道具的材质从木色转为乳白，白茫茫一片世界如幻梦，抒情拒绝了沉重。层层的轻纱在最后变成楼群，抒情的调子还是需要现实的质感来落脚。在当下的楼群中，两位老人的“历史”被圈定在两人之间的“商量”，于是两人之间不再是伤害者与被伤害者，“商量”的行为也冲淡了救赎的渴望与宽恕背后的艰难，当然，“商量”到最后，其实也没有解决什么。因为最终还是病魔厉害，是时间斩断恩怨，人归于死亡。随着舞台上的白纱升起，升出观众的视野，纷纷落下的白色雪花给予冬之旅一个了结，这个了结是美学意境的，也是无可奈何的消逝。

《冬之旅》的剧作属于万方，舞台手法是赖声川的，表演的质感由蓝天野与李立群创造，但整部戏最终留下的意象是白茫茫的雪花与自始至终的舒伯特歌曲，剧中人芜杂纷乱的心境，最终在歌声中寻获妥帖的抒情。剧中真正形成对话的并不是两位主角，他们各自在内心深处找来舒伯特作为对话者，这是避重就轻的“转移”。

一对挚友在1966年决裂，历经岁月波折，两人重逢，他们坐下来讨论记忆，讨论遗忘，讨论“记”与“忘”之间的罪与罚，他们各自纠结，历史重量终于语焉不详地归于嘉陵江边的青春，隐约如同一场嬉戏。因为欠缺勇气去深入历史构造的深度，戏剧对“人”的塑造就只能归结于“不可以遗忘”、“能不能释怀”，戏的况味显得清淡起来，清淡中甚至滋生出一些喜剧性，剧场里不断地冒出些笑声。

《冬之旅》翻检了一段被长久搁置的“过去”，但是那个过于沉重的话题被重重纱幔柔化了。人的困境被琐细地呈现为女生笑谈师生关系的悖论、友谊的背叛和一些指涉暴力的语言。真正关于“人”和“人性”的讨论，省略到只是围绕着“怯懦”以及“怯懦”能否被救赎和宽恕。所以，剧中两位老人的互动是时间运作的宿命结果，在人性进化论层面则一片惘然。

这部戏的主题意外地出现在整部作品最反常的段落里，三位年轻记者提了无知的问题，这是个荒唐喜感的细节，游离于抒情的主调之外，而主角因为这些问题，作为“宽恕者”的他再度“恨”了起来，这部戏在这个时刻短暂地脱离了“和舒伯特的假想对话”，指向外部现实中真切复杂的“人”。仅仅在这个瞬间，戏剧撕毁抒情的契约，拦截诗的倾诉。

然而诗情画意的歌词最终还是投影在白色的轻纱上，还是会有漫天的白雪落在舞台上，现实的楼群也终于隐匿到抒情帷幔的深处。

(作者为北京电影学院教授)