

对谈录

从地域故事,到一个时代的中国故事

——关于王跃文长篇小说《家山》的对话

对话嘉宾 王跃文(湖南省作家协会原主席) 王雪瑛(本报记者)

王跃文的长篇小说《家山》首发于2022年《当代》第6期,由人民文学出版社、湖南文艺出版社联合出版。小说以现实主义的笔触工笔细描历史巨变中大湘西沙湾村春秋收的日常生活,关注大时代风起云涌中普通人的命运逻辑,涉及家族血缘、婚丧嫁娶的文化与习俗,私塾新学、农田水利的开办与兴建等方面,延展出一部社会生活史,乡村民俗史,更是时代变迁史,小说深入探究中国传统社会运转发展的内在动力,是中国当代文学中乡土文学的重要收获。通过与作家的对话,层层展开作家创作过程中,经历重大修改与笔下人物相伴相随,不断探寻叙述语言与小说结构,从湘西地域的故事,到一个时代的中国故事,淬炼打磨创作《家山》的心路历程。

“颠覆性修改需要勇气和毅力”

王雪瑛:《家山》呈现了二十多年间湘湖大地上的历史风云,描绘出一幅乡土中国的恢弘画卷,对二十世纪前半叶乡村社会的农耕形态、生活方式、日常伦理、风物人情进行了疏密有致气韵生动的描摹,让我们感到前人生命的光亮,中华文化根脉的生命力。你用了多长时间完成《家山》?在写作的过程中,你遇到过瓶颈,做过重大修改吗?何时将小说定名为《家山》,为何想到用《家山》?有联想到前人诗句中的“家山”吗?

王跃文:《家山》创作起止时间长达八年,但并不是夜以继日写了八年。我先动笔陆陆续续写了三十多万字,因工作原因暂时放下了。2021年下半年又重新动笔写作,我对此前写的三十多万字不满意,全部放弃。这真是颠覆性的修改,我的叙事风格和小说结构都发生变化,从第一个字开始重写。这当然需要勇气和毅力。但是,此前写的三十多万字并不都是无用功,里面很多细节、情节、故事都在后来的重写中用上了。不然,这么长的小说不可能在不到两年的时间里完成。

小说最初暂定名《家谱》,因为这部小说创作动机就是让我读族谱而触发的,然而,我并不满意这个书名,太实了。直到小说写得差不多了,我与书的责编交流中,提出《家山》这个书名,得到她的认可。想到这个书名,自然就想到了元好问“何如石岭关山路,一望家山眼暂明”,陆游“家山不忍何山隐,稽首虚空空作非”,龚自珍“踏遍中华窅两腋,无忘毕竟是家山”等人的诗句,很有文学美感。“家山”二字气象很阔大,空间上也有超越感,不拘于某个具体区域。家山就是家乡,就是故乡,这个词很能让中国人产生共鸣。

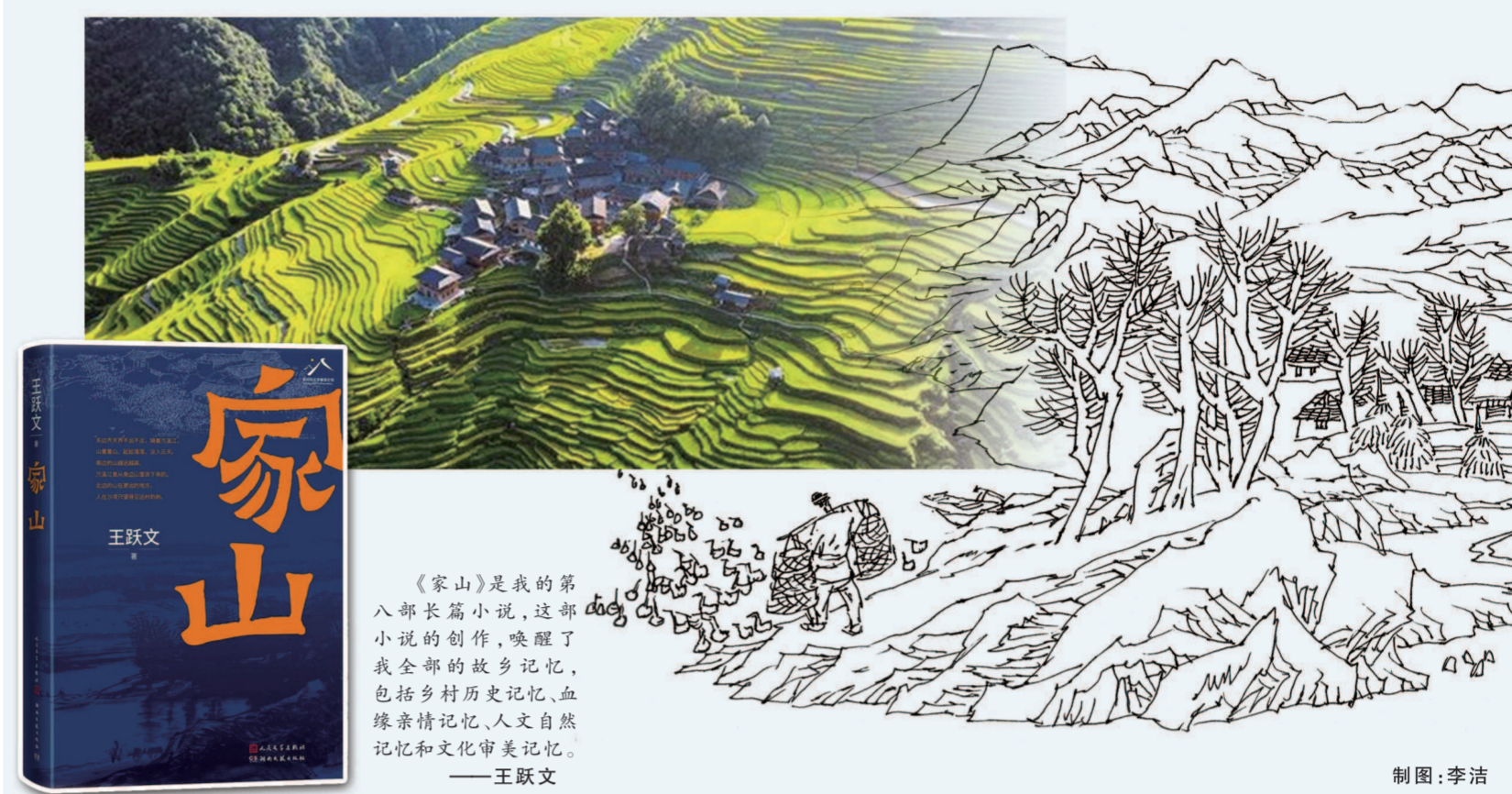
“小说中的人物与我日夜相伴”

王雪瑛:《家山》以饱满生活质感的

场景和细节讲述沙湾村人的故事,乡村生活中个性鲜明的各色人物成为小说叙事的主体世界;以佑德公为代表的乡绅群体,以齐峰为代表的时代先锋,以杨卿为代表的乡村知识分子,以有喜为代表的优秀农村青年,还有以荣秀、云枝为典型的乡村女性,构成了具有大湘西地域文化特色的人物群像。成功的人物塑造提升着长篇小说的品质,读来感觉你在人物塑造中注入理想主义的温润,以佑德公等重要人物为例,请说说你对人物塑造的构想,这是《家山》创作中的重点和难点吗?

王跃文:写完《家山》最后一个字已是凌晨,我次日醒来莫名地惆怅与忧伤。我并不觉得自己虚构的那些人物是不存在的,他们分明同我日夜相伴。但是,小说写完了,他们都留在小说里了,我出来了。《家山》是我的第八部长篇小说,与我以往小说创作不同的是这部小说的故事发生地、小说人物和小说故事都有大量原型。这部小说的创作,唤醒了我全部的故乡记忆,包括乡村历史记忆、血缘亲情记忆、人文自然记忆和文化审美记忆。佑德公是有原型的,旧时乡绅在自己村里或族上多仁义行事,善待乡邻和族人,掌一方教化。旧乡村多是族人世居的熟人社会,有十分清晰的血缘关系和亲戚关系,传统道德落实到日常生活,便是乡村人的行事规矩。漫水村旧时有户人家败落,三个儿子成了孤儿,老大老二出门自谋生路,老三年纪太小,就被一位乡绅收养了。《家山》里写佑德公收养有喜,便是从这个真实故事来的。佑德公乐善好施,还注意给受助人以体面,也是生活中真正贤者的处世方式。过去乡间恶霸肯定是有,但他们在乡间日子会不好过,他们会是所有人的敌人。佑德公的儿子陈绍夫的原型,则是我村上的黄埔军校毕业生王禹夫。1936年,王禹夫发起创办漫水村国民初级小学,他家资助最多。我在《家山》里写沙湾村废私塾办新学,那块立校碑序的文字是我从家谱上原文照抄的,“救亡图存之唯一方法,惟有灌入儿童脑筋俾适于现代新国民之修养,则义务教育之加强,则为禹夫等应尽之责”。有这样冰雪肝胆的文字作底色,我描写民众支持办学、老师刻苦敬业,都顺其自然了。小说里的地下党员陈齐峰的原型是我族上的伯父王楚伟,他是大革命时期在长沙参加革命的老共产党员。王楚伟在行动中被追杀后,当地报纸登消息说他被正法,家人还为他办了丧事。而他从枪林弹雨中死里逃生,等风声过后的一个深夜,他回家潜伏起来。直到后来组织革命武装迎接解放军,正如小说里描写的陈齐峰的故事。

我小说里的人物多是美好的温暖的,固然体现我某种理想主义追求,但也是真实的和现实的,都是有现实依据和来源的。



制图:李洁

《家山》是我的第八部长篇小说,这部小说的创作,唤醒了我全部的故乡记忆,包括乡村历史记忆、血缘亲情记忆、人文自然记忆和文化审美记忆。

王雪瑛:故乡是作家文学创作的原乡,《家山》是你第一部叙写家乡的长篇小说,你才谈到不少重要人物人物原型,你对哪个人物的塑造,自己感觉很满意?《家山》的创作倾注着你家乡乡情的深情,哪些人物让你恋恋难舍?曾听说过你母亲的往事,小说中哪个人物的原型是你的母亲?

王跃文:小说中稍稍多些笔墨刻画的人物,我都十分喜欢。除了上面讲到过的佑德公、陈劲夫、陈齐峰,还有陈有喜、陈扬卿、史瑞萍、云枝等差不多二十个人物都是写得自己比较满意的。有喜是我心目中优秀农民的形象,知恩、仁义、善良、智慧、勤劳。有喜定了亲事,“他走到自己出生的樟树洞前,立得笔直,作了三个揖”。写到这里,我热泪盈眶。扬卿是留日回来的学生,他回到老家侍候父母,参与乡村建设。扬卿和有喜带领竹园等五个保的民众修建红花溪水库,焚膏继晷苦干三年。水库蓄水那日,扬卿举着剑追着流水拍打水头,追到大坝脚上,“扬卿和有喜两个泥人,仰天躺在坝脚上哈哈大笑”。行笔至此,小说两个主人公流着泪,我也流着泪。《家山》故事刚开始时,沙湾也很保守落后,但毕竟早有新风吹进,沙湾的妇女是可以进祠堂坐席的。小说里的刘桃香,原型就是我奶奶。我奶奶正像小说里写到的故事,她三十岁那年进城替村里打赢了一场人命官司,得了个乡约老爷的尊称。童养媳来芳则有我妈妈的影子,来芳受村里女孩欺

负时讲:“我人到沙湾树生根,你又风吹桃花落谁家?”这话就是我妈妈在同样情境下讲的话。我奶奶和妈妈都有极好的口才,都很受村上人尊敬。

王雪瑛:“万里长风百年佳偶,弦歌相和天地一新。”扬卿与瑞萍的婚礼仪式之美让人印象深刻,他们的爱情带着时代进步的清新朝气,又有着传统存续的温婉朴实,既心灵相通的人文之美,又有日常生活的具象之实,带着仙侠,也接着接地气,他们引用《诗经》中的诗句相互表白,他们的人生追求和生命情怀中寄予着你的理想?如果你生活在《家山》的时代,齐峰、劲夫、扬卿等,你会是他们中的谁?

王跃文:也许,我会选择像扬卿那样生活。扬卿以自己所学报效乡梓,这是很多读书人的情怀。扬卿接受过新文明新知识,但对旧传统抱以同理心。扬卿外柔内刚,能通融处绝不迂腐,原则大事绝不让步。这些都符合我的性格。我写扬卿这个人时,有很深的代入感。扬卿对瑞萍暗怀情愫,他听瑞萍教学生唱歌,眼睛湿润了,跑到樟树坪去平复心绪,看樟树林初发的新叶和林间跳飞的雏鸟。写到这里,我自己胸口也怦怦跳。

逸公老儿去世时,扬卿掏出怀表看看时间,我不由自主另起一行写出他寿终正寝的确切时间,享年八十八岁。我写到这里真的如丧考妣,因为我父亲正是前一年去世的,享年八十八岁。小说里用的逸公老儿挽联,就是我父亲去世

时用过的:“严训莫聆从此忍闻说米寿,德华长在过庭敢忘振金声。”

“我是个顽固的现实主义作家”

王雪瑛:“讲述故事的年代”与“故事讲述的年代”同样重要,前者影响着后者所能打开的基本面向与认识深度。《家山》是历史题材的长篇小说,展开了深厚开阔,真切繁复的文学场域,让我们看到中国乡村如何从历史中进步而来,先人前辈如何从过往向现代而行,从他们的经历与人生中,深感中华文化生生不息的韧性包容。你如何理解历史与现实的关系?《家山》丰富的内涵引人回味,与当代读者构成多层面的心灵对话。

王跃文:对任何历史都有个不断再认识的过程,最关键的是我们不能概念先行。文学可以讲述历史,但文学作品毕竟不是历史专著,一切归纳、推理、判断、结论等学术思维和方法都不适用于文学创作。文学需要的是细节、常识、真相,让人物立起来,让故事活起来,让世界原有的模样或应有模样呈现出来,文学的意义则是作品本身自然外溢而非强作解人。

王雪瑛:你运用现实主义的手法,真实细致、生动形象地描绘出二十年间中国乡村社会的时代嬗变。从创作长篇小说至今,你对现实主义的创作手法是不是情有独钟?请谈谈对现实主义的理解,你如何考虑小说创作中的日常

性和传奇性?

王跃文:我是个顽固的现实主义作家,顽固得有些保守。我喜欢用白描的手法讲述烟火日常,不爱构造离奇曲折的故事。作家编故事是很容易的事,而写好水波不惊的烟火日常是很难的。杀人放火本身就是惊悚的、吸引人的情节,但油盐柴米、生老病死才是生活真相。传奇是偶发的和极端的,文学作品的传奇性未必能提示生活真相。日常是经常的和平常的,文学作品的日常描写才能让我看清生活的真实模样。

王雪瑛:《家山》是你创作的第八部长篇小说,新作出版后广受关注,登上多种长篇小说榜单,被认为是王跃文小说写作的重大突破,你认同这样的说法吗?这是你写作至今最满意的长篇小说吗?你如何理解作家的成熟,一个成熟的作家如何保持创新的能力?

王跃文:《家山》出版之后,专业评价、读者口碑、社会反响及市场表现均持续称优,我很感谢各方面的读者朋友。我不敢说这部小说写得如何好,但可欣慰的是自己投入了深厚的情感和极大的精力,调动了自己能企及的文学能力。李明达雪夜访扬卿、扬卿瑞萍婚礼、逸公老儿葬礼、贞一别子再赴疆场、躲难红属下山回家、抗日胜利消息到沙湾等等情节和故事,我每次重读都激动不已。我觉得,作家最要紧的是始终保持真诚和质朴,只讲老实话,对得起天地良心。

他独一无二的方式 创造了关于“感受”的剧场

■本报记者 柳青



德尔邦诺用浓郁的色彩、奔放的造型、绚烂的装置和川流不息的歌舞制造了全新的舞台“语言”。在《喜悦》中,吉安卢卡扮成小丑,仅仅是安静地坐在花丛中,那份敞开心扉的天真胜过繁复的情节和台词。

观众·德尔邦诺剧团的《喜悦》给上海观众带来的喜悦,不仅是看到中断三年的中外演出交流又恢复了,也在剧场里置身其中体会到无界限消解后的生命经验的交换和流动。《喜悦》,以及德尔邦诺更多的作品,它们在当代剧场里如此珍贵,因为它们是这个时代里凌驾于语言的分享仪式,和剧团成员共同缔造的舞台马戏,让巴别塔的幻想照进现实。

一位意大利文化研究学者曾撰文写道,意大利是个“散装”的国家,只有商业电视统一了意大利各地的语言,此外,的分门别类的文化都带着强烈的地方色彩,至于意大利戏剧,从北到南1000公里不存在任何共性,谈论意大利戏剧时,涌现的形象是卡斯特鲁奇和德尔邦诺这些充满个性的艺术家。但德尔邦诺有更为尖锐的表达,他说,意大利的商业剧场和主流戏剧是僵死的,只会以陈腐的戏剧剧场搬演经典作品,没有此时此刻的生活和活着的人们。

德尔邦诺早年在欧丁剧团学习中国和东欧戏剧的身体训练程式,之后加入皮娜·鲍什的舞团,在1987年成立独立剧团。他从独立创作之初就明确一条信念:拒绝对情节剧的扮演和再现。他只有一使用了他人的文本,是莎士比亚的《亨利五世》,德尔邦诺剧团也成了唯一受邀在英国斯特拉福德皇家莎士比亚剧场演出的意大利剧团。

德尔邦诺的另一个大胆做法,是在职业演员之外,把当代生活中“不可见的人们”引入剧团,让他们走上舞台,歌唱、舞蹈,挣脱他们曾经遭受的桎梏。比如在《喜悦》中有大量表演的吉安卢卡,是德尔邦诺的母亲教过的一个唐氏综合征患儿,德尔邦诺说:“我知道在很多地方,唐氏综合征患者被视为羞耻,不被允许在家庭或特殊学校以外自由活动。而我在吉安卢卡的身上看到某种神性的灵光。”此外,剧团成员内尔森是德尔邦诺从街头“捡”回的无家可归者:皮皮幼时随家人逃离军政府统治下的阿根廷,在欧洲居无定所;依拉瑞从戏剧学院肄业;马里奥无法胜任医师的工作;西蒙断绝了和山区老家的联系……

德尔邦诺形容他的剧团是一个特殊的社群,他们是各式各样的逃离者,拼尽全力挣脱禁锢各自人生的东西——权力、疾病、职业、血缘,等等。这群人渴望摆脱孤岛一般的心灵处境,于是,舞台成为他们分享隐秘感受的“飞地”,并因为这些分享得到自由。

《喜悦》这台演出最重要的角色是不在场的波波,唤回与他有关的记忆——他在五年前去世了。波波是这个特殊剧团里最特殊的成员。德尔邦诺在35岁前后遭遇了一次严重的精神崩溃,1995年,他在那不勒斯附近的精神疗养院遇到波波,他60岁,是个聋哑的愚痴,自从15岁被送进疗养院,与世隔绝45年。设法征得波波的监护人同意后,德尔邦诺带着

他离开疗养院,此后22年,波波参与了德尔邦诺所有的作品。2018年,巴黎蓬皮杜中心举办德尔邦诺的影像作品回顾展,他在映后对谈时说:在我的作品里,无论电影、音乐会、歌剧或装置展览,波波是灵魂。

德尔邦诺在2011年导演的电影《爱与肉》入围了当年的威尼斯影展地平线单元,他拍摄了自己和剧团成员在多年巡演生活中的点滴,其中大部分片段和波波有关。波波唯一的监护人去世时,德尔邦诺告诉波波:“再也不会有人把你送回疗养院。”不会说话的波波用双手做出飞鸟的样子,意思是他的亲人解脱了,他也自由了。德尔邦诺在《喜悦》的演出中,分享了这段往事,他在音乐声中回忆时,台上铺满白色的纸船,哀悼和情思如潺潺流水遍布于剧场空间。在电影里,德尔邦诺骑摩托载着波波,迎风飞驰,瘦小的波波紧挨着他,布满褶皱的脸上神采飞扬,像个年迈的孩子。那是一个催泪的阶段,德尔邦诺用直观的、情感饱满的影像向波波致敬,表面上是他从疗养院里“拯救”了波波,但实际上,瘦弱的身高不到德尔邦诺肩膀的波波,用一种凌驾于语言和理性的强烈共情能力,让陷在精神危机中的德尔邦诺得救了。

德尔邦诺总是被类比为舞台版费里尼,这是不太准确的。从美学到精神层面,他更接近于康托尔、皮娜·鲍什和帕索里尼,塔德乌什·康托尔认定的戏剧要以至美的视觉符号创造仪式、皮娜·鲍什

“为对抗恐惧而舞”的舞蹈剧场,以及帕索里尼所坚持的在日常单调的事物中寻找神话和史诗,这些不同程度地影响着德尔邦诺。他的创作从未远离欧洲的现实,战争、移民、贫穷、歧视,这些议题激发了他的作品,当他走进被当代欧洲区隔的“他者”群体,他曾经历过的痛苦的内心失序和失语,让他更能共情那些难以诉诸语言表达的心灵风暴。

所以德尔邦诺不信任且彻底地颠覆了戏剧剧场,用他独一无二的方式创造了一种关于“感受”的剧场,用浓郁的色彩、奔放的造型、绚烂的装置和川流不息的歌舞制造了全新的舞台“语言”。虽然他会在舞台上用简短的话语分享他和剧团的故事,偶发感慨,但文本在演出中是次要的,倒不如说,他低沉的声音语调在乐声和歌声之外,形成了一个特殊的声部。在《喜悦》中,吉安卢卡的歌声,或者他扮成小丑,仅仅是安静地坐在花丛中,那份敞开心扉的天真胜过繁复的情节和台词。波波生前与德尔邦诺演出《福音》和《流浪汉》时,他矮小的身躯穿梭在台上,发出啾啾呀呀的声音,在他看似无序的行动里,有放任自流又止不休的生命活力,那是直观的生命的“喜悦”。

波波和吉安卢卡,还有更多德尔邦诺剧团的成员,在世俗的偏见认知里,他们是奇形怪状的“他者”。但是在德尔邦诺的作品里,他们缔造了爱和喜悦的仪式,在现实的时空外缔造了另一重心灵的时空。