

## ■聚焦

## 时光洪流中,我们如何骑鲸而去

□何平 项静 孙频

何平:《我们骑鲸而去》是孙频最新的“大长篇”,是思想容量和本身体量都很大的一部小说。这本书涉及到今天这个时代里每一个生命的个体,每一个人在生活、生存、生命中所涉及的困境,以及遭遇这样的困境后,又如何重新设计和选择自己的人生道路。先来问问孙频,为什么要写这样的小说?

孙频:最初的原因是因为我对岛屿的好奇。从我踏上小岛的那一刻起,我觉得小岛与大陆有非常大的不同,完全不同于大陆的生态。小岛有可能会从恐龙时代一步跨到今天(现代),中间没有种种人类繁衍出的文明,所以小岛有着迥异于大陆的气质。而且孤岛是在大洋中间,虽然看起来周围茫茫皆大海,人可以自由来往不受拘束,而事实上正因为四周都是海洋,它其实变成了“牢笼”,是非常孤独的地方,这也是我很有兴趣探索的地方。我就想,在孤零零的小岛上和在大陆上究竟有什么不同,生活在这里的人和大陆上的人又有什么不同。

何平:孙频首先讲到了大陆和岛屿之间的关系,她所讲的大陆是人类文明化的空间、社区,我们在大陆有盘根错节的人类关系网络。而岛屿上只有稀薄的人类文明(近几十年人类文明),只有三个人在岛上重新组成了社区。

项静:何老师刚才说到当小说里一个故事出现的时候,会牵连着许多社会政治、经济、文化、人际关系等关系和构造。很多小说都可以按照这样的概念、脉络去分解、梳理,人物形象的出现、主要矛盾的出现,都可以由此得到解释,甚至很多小说完全依赖于这样的社会结构。但孤岛给你带来提问,当你把这些原因去除的时候,人如何为人?如何成为自己?如何确立自我?孤岛的环境就打开了文学上升的一个空间。我们常常依赖的那些概念、框架对小说家提出了疑问,同时孙频为自己前期的写作拓展了新的空间,文学没有面对那个空间也是很大的缺憾。

何平:一个作家为什么在今天火热的时代反而把小说中人物活动的“社会”挪移到了一座孤岛上?刚才项静讲了一个词“依赖”,作家特别依赖貌似复杂的社会关系,批评家也依赖这样的社会关系。离开了这样的社会关系,批评家和作家之间的默契好像就没有了。我们谈一个东西往往要借助大的历史场景、大的社会事件来确定活动意义。孙频却在小说《我们骑鲸而去》中“做减法”,她让人离开熟悉的环境、熟悉的社会,到了孤立的岛屿上,一定意义上,她是在重建小社区。

孙频:其实小说的故事是非常简单的,我想开拓一种新的叙事空间,在小说的形式上,也希望把小说的空间打开,所以我在里面加入一些东西,比如说加入一些副文本,把小说空间从“一个面向”变成“两个面向”。希望它变得深邃一点、深沉一点。

何平:小说中的三个人在大陆上的日常生活中都有一个职业,有固定的收入,到了岛屿上要重新回到类似原始的状态——农耕、渔猎,要重新建立人与人之间的关系。只要有人的地方就有关系,就有可能出现不平衡的关系,其实就是资源分配的问题。中国也好、西方也好,从来都有发生在荒岛上的故事,但你写荒岛,他也写荒岛,你的荒岛和别人的荒岛有什么不同?孙频笔下的老周和曾滨逊之间是什么样的关系?荒岛上的人和读的小说中那些岛屿上的人,又有什么区别?

项静:我倒是没有联想到那些小说,因为我觉得这是不太一样的,那个时候是有隐喻性的,也有殖民时期野心勃勃的部分,尤其是康拉德小说一开头有非常宏大的气势,那些小说当然非常好看,现在看的话也可以重新感受。但孙频的小说,我刚好是在疫情期间这样的特殊时期读到,还是蛮符合我们的心境。之前,在没有疫情的时候,从来没有真正感受到“岛”的感觉。

何平:每个人戴口罩,就是把自己隔离成岛屿。

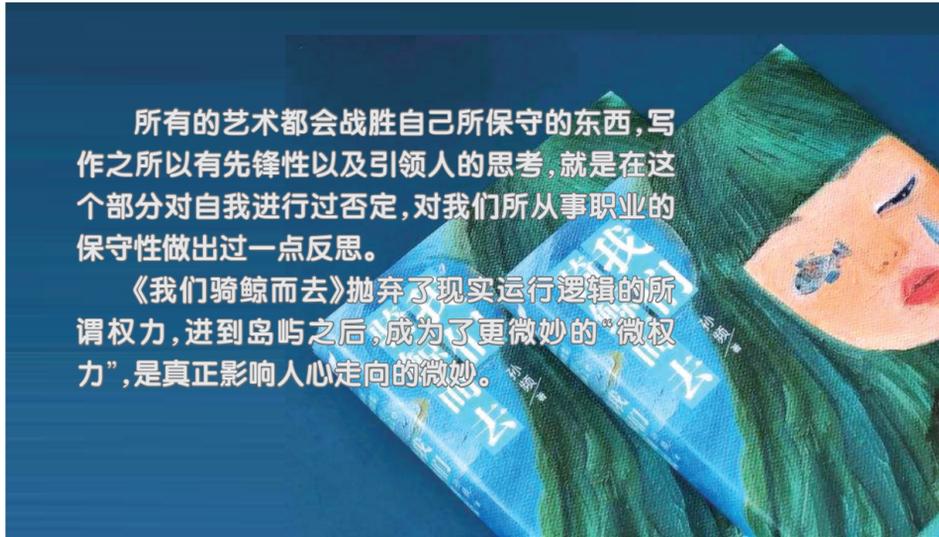
项静:疫情期间,一男一女在房间里会发生什么样的故事?两个人两三个月朝夕相对,该怎样处理彼此的关系?会发生很多意想不到的,在正常逻辑里完全不会出现的问题。这就像孙频小说中,三个人放在孤岛上所产生的内部的张力一样,这三个人无法避免遇见,就要在一起生活。

何平:然后,原来现实的逻辑不适用了。

项静:要重新创造逻辑,要重新创造公共文化。这是很打动我的。孙频小说给我很大的启示,每个人上来演自己的故事,这有点像话剧,而不是跌宕起伏的小说。小说里

所有的艺术都会战胜自己所保守的东西,写作之所以有先锋性以及引领人的思考,就是在这个部分对自我进行过否定,对我们所从事职业的保守性做出过一点反思。

《我们骑鲸而去》抛弃了现实运行逻辑的所谓权力,进到岛屿之后,成为了更微妙的“微权力”,是真正影响人心走向的微妙。



的三个人是迥异的,每个人的核心诉求是什么、关注的点是什么,都很清楚。小说的核心还是要寻找自我,到底我何以成为自己,过去和现在怎样界定“我”,对自己有交代过去的意义,就像王芸一样,她对世界有自己固定的理解、固定的看法。

孙频:我有一点想补充的,什么叫剧场感?每一个上岛的人,每一个在大陆上很平凡、很普通的人,当你上了岛,忽然就变得像个演员,这是因为孤岛与世隔绝,过分的孤独会导致把一切无限放大,这种放大本身就会产生一种戏剧性,你本来是普通人,但一登上海岛就会有演员的效果。

老周在自己的破屋子里自己演木偶戏,目的是为了打发时间,心灵也有所寄托,每个人都必须找到一种方式来度过此生。没有人,他就给木偶人编剧本,最有趣的是他在自己的桌子上把世界各地大大小小的海岛全搬过来,每一座海岛都存在他的脑子里,他可以把自己的一座海岛的故事都在一张桌子上上演。在那么小、那么孤独的一座海岛上,居然可以容纳全世界所有的海岛,所以他把他的桌子叫做“世界剧场”,如此封闭狭小又如此巨大辽阔,碰撞在一起会形成比较奇怪的张力,这种张力会给人剧场感。而小说中的那些小话剧本身就是对即将上岛的人日后可能的生活和精神状况的暗示。

何平:刚才孙频说到了在小说里如何构成张力。人一旦到了岛屿上,好像自己的人生就有一种戏剧感,大家都成为了演员。计量单位发生了变化,你在岛屿上的生活和你在大陆复杂人际关系中的生活,对时间的感受、对生活的感受是不一样的,空间感受也会随之发生变化。

孙频:就像一个人在地球上和月球上对时间的计量单位是不同的。

何平:所有的时间被压缩到岛屿上,所以人对世界的感受,对世界的感受、人与人之间的关系都会发生变化。小说中一个备受磨难的女性到了岛屿上忽然有了一种自信,因为她认为她的世界就这么大。所以说,这个小小说里人到岛屿之前和之后的感受是有变化的。

孙频:上岛之后她反而有了自信,因为有了复杂的社会背景。

何平:老周想象的生活是“节花自如”,有老庄精神,说到老庄,我想到“骑鲸”这个词在中国的古典诗歌里跟老庄的东西是有勾连的。我们现在读很多小说,还有些读者不愿意读小说,但其实读小说是有附加值的,小说提供了对人、对世界的思考。换句话说,小说家不只是讲故事,还要有思考世界的勇气。

项静:何老师这点说得很对,小说家一定要提供除了故事之外其他的东西,但仅仅就小说来讲,有时候我们确实面对现实的、真实的、物质的世界,同时,也一定要有空间打开小说的世界,这才是小说存在的理由。小说不仅是对世人作出什么样的启示,也要有游戏精神,譬如你为什么要有写孤岛的作品。

何平:游戏精神特别好,这个小说里有很多游戏精神,把莎士比亚很经典的话剧与老周在孤岛上创造的“世界剧场”相呼应。

项静:写作者自己也是有“游戏精神”的,想把文本做成对自己来说的挑战。一马平川从小说的世界穿行没留下什么,就有空落落的感觉,这就是小说的游戏精神。孙频小说看起来有很多进入的途径,这也是写作者很理想的状态。看一本小说会联想到无数小说,这也是小说生产力的表现。

何平:近几年里孙频对自己的小说做出了有意的突破,她有一种自觉地对自己进行挑战的感觉,不愿意待在自己的舒适区里。为什么从2016年开始,你不走自己特别熟悉的道路了,究竟是什么使你对人的理解、对世界的理解发生了变化?

孙频:我的小说从2016年开始发生了一些变化,确实如此。因为对早期写作的那些题材、素材,我已经没有写它的动力了。一个作家的写作必须要有真正的内在动力,不迎合任何人、不讨好、不依靠外在的东西,为了迎合的写作会脆弱而短暂,最可怕的是在这种写作中可能会失去一种真正的兴趣和热爱,这是非常恐怖的。那写作真正好的状态是什么?我觉得是,哪怕你写得再辛苦,你都觉得是充满乐趣的,是带一点“游戏精神”的,不停地探索新形式、不停地探索未知的领域。无论是“游戏精神”还是“自我挑战”都是为了保持自己内在的动力,写作中保持真正的动力特别重要。

何平:刚才孙频谈到了她写作的内核,写作中有她自己各个阶段对世界的“人性实验场”,如果一个作家没有把自己的写作当成“人性实验场”是可疑的。孙频早期的写作通过少年经验来推动,但现在这个阶段显然她变得内敛、平静。刚才孙频讲到的热爱以及那种探索的欲望,也是打动我的东西。现在有一种看法,认为一个作家的写作要抛开自己的个人经验是比较可疑的。

项静:刚才孙频讲她创作的心理经验,确实是很打动人的,因为我们都知道文学如果跟个人经验完全没有关系、跟个人好恶没有关系的话确实很难。写作一定要跟自己内心的成长紧密地联系起来。每一代作家都有自己的当下性,如何体现当下性?就是个人跟社会的连结感。一定要把自己作为社会的组成部分,你是在世界中穿行的,有很多社会经验覆盖在你个人的身上,以自己的方式讲述出来,所以我非常欣赏孙频不断反思自己的过程。

何平:保持一种警惕。所有的艺术都会战胜自己保守的东西,一个新东西出来的时候接下来就会产生自己的保守性,写作之所以有先锋性以及引领人的思考,就是在这个部分对自我进行过否定,对我们所从事职业的保守性做出过一点反思。《我们骑鲸而去》特别好的部分就是抛弃了现实运行逻辑的所谓权力,进到岛屿之后,成为了更微妙的“微权力”,是真正影响人心走向的微妙。

## ■关注

作为媒介革命的产物,网络文学经过20多年的探索和沉淀,题材种类、创作水平、传播形态日益丰富和完善,其产业化进程也随着跨媒介传播的提速日趋稳定规范。影视改编作为全产业链中的重要一环,通过从文字到影像的转换形成了作品的长尾效应,有效保持了网络文本的社会热度,实现了作品在主题思想和经济效益两个层面的增值。截至2019年10月,在院线上映或网台播出的改编影视作品达400余部,而乡村题材作品不足5部。这至少反映出两个事实:一是乡村题材网络小说的作品数量客观上较少,优质作品更少,基于网络文学的影视改编难为无“米”之炊。二是在大众文化主导下,娱乐性成为网络文艺作品的主要审美特征,在网文向影视剧的跨媒介转换中,流行、时尚成为改编的显性特征;作为相对静态、内敛的农耕文化的反映,乡村题材不仅在娱乐化审美的网络世界芳踪难觅,甚至很多情况下都以标签化的形式成为影视剧中的人设背景或者苍白无力的地域化“脸谱”。

新中国成立以来特别是改革开放初期,农村题材以其厚重的主题价值和栩栩如生的人物形象创造了影视史上一个个高光时刻。电影《陈奂生上城》《人生》《红高粱》《秋菊打官司》《我的父亲母亲》《天狗》等均改编自小说,电视剧《篱笆·女人·狗》《平凡的世界》《闯关东》《老农民》等也获得了收视和口碑的双赢。那么,在互联网语境的影视艺术生产中,乡村影像是如何在聚光灯下退隐到数量少、影响小以及被简化、异化的境地呢?为什么改编自传统文学的影视剧能够更广泛地实现文学作品的影像转换,甚至实现了其精品化和经典化,而在作品数量更多、影视制作水平更高、网台传播手段更强的网络时代,乡村题材网络文学作品的改编却如此萧条?

首先,乡村题材在文艺版图中的坐标和比重发生了改变。随着城乡结构不断调整与城市化进程不断加快,城市凭借社会化大生产和现代科技取得的先进地位对乡村形成一种压制,来自乡村的故事及其附带的审美价值也逐渐失去了往日的吸引力。这种深层次的社会变化也使城市凭借经济发达、科技信息流通快速成为网络文学在地理上的优先选择。网络技术的兴起与迭代成为文学变革和发展的科技保障,城市发挥自身优势成为网络文学的活跃区域,赢得了移动互联网时代的起跑线上。而作为网络文艺的主要受众,青年人更乐于接受多元化、娱乐化的时尚元素,乡村题材厚重宏大、含蓄沉稳的审美取向与此并不相同。因此,在题材分布上,青春、仙侠、罪案等题材瓜分了城市青年的审美消费市场,乡村题材被排斥在外。实际上,当娱乐化、消遣性成为新的审美选择后,网文的作者和读者在关于“乡村”的认知上达成了一致,深受城市文化影响的作者群体和以互动性为动机的粉丝共同造成了乡村题材网络小说的困境。

中国是农业大国,农耕文明是中华民族的文化源头,书写当代农民自身的情感渴望、价值诉求和生活愿景,是创作者不能忽视和回避的责任。近年来,反映青年人到山村支教的《明月度关山》《大山里的青春》,讲述土地流转的《在希望的田野上》,呈现返乡创业、养猪致富的《又见炊烟起》等作品以充沛的理想、质朴的情感得到了读者认可。《翠色田园》《小乙种日记》《回到六零年代》《七十年代万元户》等小说里的人物借助现代经验的“金手指”穿越或重生,读者伴随人物角色的“白日梦”体验了逆袭人生的爽感。既然乡村题材的网文创作始终没有停止,为何其IP价值不能延伸到影视中?事实上,改编比率的失衡不仅是作品数量上的匮乏,更反映出参与者在面对庞大而复杂的乡村世界时的无力。乡村题材的创作不会因网络文学受商业化主导的惯性力量销声匿迹,相反,在都市、玄幻、青春等题材已经高度同质化、套路化的时候,现实题材彰显出思想和故事的独特魅力,这为乡村小说提供了新契机。

乡村题材网络文学需要以明确的精品意识提炼新时代的乡村精神和农民品格。《马向山下乡记》《最美的乡村》等取材农村的热播剧,既反映出乡村题材网文创作在产业链条中的薄弱,也表明了市场和观众对乡村题材的需求。相当一部分乡村题材的网文创作因对农村缺乏了解而呈现出粗劣肤浅的质地,一些作品甚至完全照搬穿越小说、玄幻小说等模式,把乡村作为僵硬、虚假的背景,真正的乡土故事、乡土伦理和乡土文化无从呈现。事实上,近年来乡村发展早已突破了科学种田、进城务工、乡镇企业发展等传统书写,土地流转政策、基层党组织建设、乡村生态保护以及农村精神文明建设等都成为当下反映农村社会新气象的时代切口。因此,创作者更应捕捉中国乡村所蕴含的独特情感和审美特征,不再拘泥于十几年前、几十年前那些“脸谱化”扁平人物的刻板表达,而是着眼新时代乡村振兴的形势,关注农民对价值理想的选择和实现,而这些真实灵动的人和物才是影视剧改编的稳固基石。

就制作层面而言,网络时代的文艺精品形式应该是多元的。厚重情感和史诗气质是农村题材影视剧经典化的重要元素,如《小麦进城》(2012)通过一个农村姑娘30年的奋斗历程展现农民向城市迁移过程中的心理成长;《老农民》(2014)的故事从土地改革讲到农业税的取消,用60年的时间对农民的精神世界进行全景展示;《黄土高天》(2018)以40年三代人的命运映射时代发展等等。互联网背景下新时代的乡村影像,不仅要弘扬传统农村题材影视剧创作的经验,同时还要突出网络传播的特质,紧密联系社会热点,研究网民文化消费需求,从而在影视改编的过程中保持网络小说文本对观众的黏性。根据阿耐网络小说《大江东去》改编的电视剧《大江大河》选在改革开放40周年的节点,与时代热点和大众心理需求成功对接,成为“从网文到电视剧”的口碑之作。

此外,围绕乡村文化的根与魂,把握地域性、民族性的乡村图景、乡风民情和活态文化,建立文本内部的精神内核,从而突出网文的“首因效应”,小说吸引读者,影视剧积攒粉丝,以传播的视野解决创作难题。李子柒短视频火爆网络其中一个重要原因就是镜头下诗情画意的乡村世界;电影《十八洞村》除了生动的脱贫故事,还有青翠静谧的大山、悠扬婉转的苗歌、色香味美的湘西美食、淳朴自然的民风;《百鸟朝凤》中的唢呐、《黄土地》中的安塞腰鼓,富含地域风情和民族情感的意象提升了影视呈现的审美价值,这都为乡村题材网文创作提供了启示。

## 乡村题材网络小说的叙事与改编

□王文静

## ■新作快评 王芸中篇小说《安息》,《长城》2020年第5期

## “众生喧哗”的故事建筑在悲悯之上

□李浩

王芸的中篇小说《安息》真切地让我感到胸口受到猛烈一击,尤其是当我读到结尾那段:“那个女人为他们生下了一对双胞胎后,在承诺‘从此不再打扰两个孩子生活’的保证书上签下自己的名字前,提出了唯一的要求——‘女孩的名字请叫天鹅。’”它让我震撼,感觉胸口受到了猛烈的重重一击。

在我看来,这胸口所受到的重重一击并不突然,而是一个缓缓的累积,每一段故事都貌似不经意地加重一点,再加重一点,情感的洪流越积越厚,慢慢地将我吸纳了进去,只是在最后一刻我才意识到它的力量之重……王芸的《安息》是克制的,她一直在埋伏、铺垫,而且尽力地用一种不那么显明的、煽情的语调来叙述它,在某些关键点上她甚至有意“枯笔”,而情感则越积越厚。在第二遍阅读时,我有意将《安息》的故事拆开,剪去故事的联线,将每一小段看作是独立章节:我要考察它的故事完备和独立性,同时也希望借此审视带给我胸口重重一击的力量从何而来。

在拆解中我发现,《安息》中的每个小段不仅是人物

视角的转换,更是内容的转换,它的“独立性”异常强烈,王芸对它们的打造完全是当作“短篇”来经营的,里面有着坚固而饱满的核,有故事的铺陈、围绕和内在高潮,有情绪、情感的缓缓流动……然而被我粗暴“剪辑”的故事联线何等重要!每处貌似独立完整,却并不妨碍它们之间还有多个紧密相扣的环,故事的、情感的、关系的。《安息》敏锐于当下现实中的内在疼痛,开掘进人性幽暗的沉默区域,每段描述都有其丰富而内敛的神经末梢。这一切之所以能够如此丰富充沛的“形成”,与王芸技艺上的精心和耐心有着密切的关系。

在孟小凡的故事中,在陈金妹的故事中,在怪老头的故事中,在艾苏红的故事中,我们时时会感到在生活中的“似曾相识”,时时会“百感交集”。王芸的小说有着和我们当下生活的“贴”,更为让我叹服的是她的敏锐,她竟然能从那么多的芜杂和表象里寻出能让我们共情和心灵震颤的东西,然后将它萃取、提纯,经历一系列复杂而深刻的化合锻造,让它成为有着闪亮反光的结晶体。

许多时候小说并不提供确然的答案,这也是它难以

做到的。但它会提出问题,守住问题并“放大”问题,通过它建构的精彩故事把问题交给我们,让我们思忖并试图有所解决……这是小说的重要功用。我们文明的某些前兆就是贮藏在思忖的犹疑和忐忑中,贮藏在小说故事所提供的对他者的理解中,贮藏在我们阅读那些“他者的故事”而被唤起的悲悯中。《安息》积蓄了这样的力量,它通过它“众生喧哗”的故事打动我们并引发思考,唤起悲悯。这是小说的内在言说。

与其说《安息》的文字建筑在众人的故事之上,毋宁说它建筑在悲悯之上,这是王芸在小说中的有效注入,也是她心性中的某个部分。她体谅他们,所以她把自我的心放置在他们们的故事中,和他们一起经历、面对、体验和疼痛,甚至从某方面说,这些人物或许是“取自她的肋骨”,王芸坚持让自己在场,并且努力做到和他们血肉相连。我们只要略略耐心就能品出,能触碰到她安放在其中的、和她的真情相连的毛细血管,体会她对人生的悲悯。也正是这些毛细血管的存在,我在读到最后时所感觉的“胸口被猛烈一击”才如此强烈。