

如何捡拾心理的脚印

——说说三盅的《轨》 ■黄德海

杨绛早年有一篇散文《收脚印》，开头写：“听说人死了，魂灵儿得把生前的脚印，都给收回去。……假如收脚印，像拣鞋底那样，一只只拣起了，放在口袋里，揣着回去，那末，匆忙的赶完工作，鬼魂就会离开人间。不过，怕不是那样容易。”离开了肉身的魂灵要捡拾自己的脚印都不那么容易，如果一个人要在生前收拾好自己心理上的沉重脚印，恐怕是更难的呢？这样看，三盅的《轨》应该就是这种迎难而上、面对自己的过去，怎就随手翻篇了呢？总要跨越时空回到原来的脚印上再站一站吧。”

从主要人物之一的出生算到叙事时间结束的2015年，小说的时间跨度有80多年，空间涉及杭州、青岛、北京、青海、黑龙江等，差不多是一部长篇的时空选择。这样长的时空段落，不但具体情节要点面面俱到，还需携着力气交代心理脚印的来龙去脉，就难免要挑选典型，压缩相应的过渡和闲散笔墨。或许是因为这个缘故，乍读小说的时候，会觉得行文有点跳跃，涉及的人物有些多，不少前因后果是用议论性语言交代的，并非顺理成章的自然嵌合。不过，只要开头的时候稍微耐心一点，很快就会看到作者的用意。

小说开篇明义，“时代是人性的总和，没有人能凭一己之力自赎其罪”。也就是说，这是一篇跟赎罪有关的作品，用前面的话来说，小说的重心，是写人物捡拾自己心理脚印，进而与生活和解的过程。能够看出作者精心构思的是，三个主要人物的重要犯罪行为，正好对应三个不同的时代。

重重压在任天来心上的脚印发生在特殊年代。任天来虽然顽劣，却并非天生恶德，相反，他“生性悍勇好斗却不从老弱妇孺下手，更是以鸡鸣狗盗为不齿，让他当街打打杀杀绝无二话，每逢入户就翩翩预磨洋工”。可在一次磨洋工的过程中，他不小心挖到了李家老人藏在地下的唐伯虎真迹，招来的人拿走了李家这最后一点家业。“正当任天来无以自处，迎面骨冷不丁被人踢了一脚，哇了一声，回过神来发现李家的大女儿已近在眼前，补偿了他一个‘呸’，旋即怒转而去，甩给他一个清丽高贵的背影。那背影像极了他的过房娘。他四下望了望，低下头不敢声张。这一脚不重，却踢进他灵魂深处，头破血流疼了整整一生。他震惊于自己竟如此孱弱，如此卑贱鄙陋。”

任天来的过房娘蓝珊瑚留下可怖的心理脚印，是在支边期间。那时连年饥馑，大家都吃不饱饭。有一天，门口来了两个小孩，已经饿得奄奄一息，“蓝珊瑚支起锅，从见了底的米缸里抓了一把米，犹豫了一下，又抓了一把……如此，两把米救下两条小

命”。这原本是一段善缘，可在这过程中，她有意无意忽视了两个孩子的母亲已无力下床的事实，只留宿了孩子，却没有去管那位母亲。孩子回家后，母亲已经死亡，就此种下恶因。“那个夜晚她并非全然疏忽了刘耿的母亲，她亲耳听见小家伙的梦中呢喃，只有她听见了，她明明有机会救下那位可怜的母亲”，此事“犹如胸中块垒，历经数年挥之不去，偿还无门”。不止如此，这个内心的脚印因为没有及早捡拾，留下的心理阴影越来越大，导致她后来不去追究致儿子丧生之人的责任，引发了丈夫史开明对她持久的冷漠和愤恨。

那个当年的可怜孩子刘耿长大后，又回到基建厂，其时已是改革时代。蓝珊瑚夫妻带着女儿返城，儿子史东强因故留下，并阴差阳错地跟刘耿建立了关系。不久之后，史东强意外身故，厂方的解释是，“那晚东强在自己的宿舍请刘耿喝酒至深夜，然后送刘耿回家，返途走岔上了铁道，后醉卧铁轨，被火车车轮碾成三截”。而真正的过程是两人喝酒后，史东强醉卧铁轨，刘耿本有将他拉走的机会，谁承想他这时竟想起母亲饿死家中的情景，“画面如此迫近。多年来他一直本能地抗拒那一幕，而此刻面对一个具体的人，与娘亲的死扯上了关系的人，那一幕较之以往便突然放大了百倍，深刻了百倍”，一念之差造成了史东强的死亡。尔后良心找上了刘耿，“这事一直憋在我心里，这么多年快把我憋疯了，今天毫无保留交代出来，全录下了吧？你既然是东强兄弟的妹夫，代表史家来找我，那接下来看你想咋办，要杀要剐要见官，都是我的报应，只求尽快还上这笔债，死了也能超生”。

之所以如此连篇累牍地复述，一是可以由此看到，有意或无心的过失，经过岁月的发酵，会变成什么样子；二是能够让我们意识到，过错绝非单一发生，而是相互牵连的。大概在作者看来，没有一件事是独自生成的，时间和空间里发生过的一切永远彼此纠缠，善与恶彼此关联，歹意与良心互为镜像，过错与忏悔因果相续。那些种下的种子，总有一天要生根发芽，蔓延成谁也不曾想到的样子。就像一道长长的铁轨，千里之外列车的行进，竟给远方带来了一丝微颤，我们要根据这微颤来推测列车的行进和里面乘客的情形。

不止如此，除了给出过错在人世的样子，作者还集中自己的力量，探索如何化解这一切。李家大女儿那愤怒的一脚，让后来的任天来痛苦不堪，却也就此变得慷慨仗义，遇事能够冷静对待，“与过去的自己互为印证，互照镜子，参透了因果，才知一切对不对、值不值，才知未来的进与退”。蓝珊瑚在自

己当年的过失和是否对刘耿追究上一再犯错，却也因此促成了她不断地自我反省，到老获得了某种带有遗憾的平静，“有时我想啊，来世上走这一趟完全是来赎罪的，我爸的罪、丈夫的罪、自己的罪……可临了谁的原谅也得不到，所以妈最理解不被原谅的苦。可惜啊，人生不能重来”。而刘耿在经受了成年累月的折磨之后，也终于等到了可能的倾吐机会，“我一直想见蓝阿姨，也盼着能去东强和老爷子的墓前磕头认罪”。

这些捡拾心灵脚印的过程和结果，看起来都没有那么彻底，似乎是从人间的狂风骤雨中强自撑起的一片安稳，却差不多也是人能够获得的较好的安慰了。这一切不光是因为人自身的局限，还因为时代，因为各种各样的外在环境，没有人能在复杂的因果里自赎其罪。

当然，《轨》写的不只是过错与忏悔，还有作者的种种人心心得，比如父母与孩子的恩怨关系、爱从激情到相处的转化、人物性格在具体情景中的不同表现等，都时有精彩之处。尤其是对另一重要人物史开明的临终观察，更显现出生活坚硬的质地。史开明在去世前也不肯对妻子说句软话，表达这一生的感谢或是遗憾，而是诚实地说出，“都说时间能治愈一切，没错，但它也在一刀一刀杀死我。我心里大约有个数，要能再给我十年，我还能做回以前的史开明……在这一点上，我也请你原谅，我走不到能原谅你的那天”。这些话如凌乱的枯骨，支撑棱棱撑持在时代和人性的荒野上：“尽管那个拜伦式的英雄自打流落异乡便告消亡，泯然众矣，继而在渠堰与世浮沉，可他一生的倔强却在最后凝练为诚实二字。他对自己的心绝然诚实，如核桃般沧桑而坚硬，就连留给世界最后的话，也是近乎残忍的诚实”。

话说得有些沉重了，来讲一个劳伦斯·布洛克的 故事吧。有一天，布洛克想到一个巧妙的设计，让谋杀案的受害人自己当侦探破案。小说最初的构思是，让被害者阴魂不散，恐吓杀人者坦白罪行。过了些日子，设想改变了，被害者并非已死，而是在濒死之际复活，着手调查自己的谋杀案。后来构思几经变化，到最后，“在写作时，另一件有趣的事，是主角的目标不再仅仅是将凶手绳之以法。他在调查每位嫌疑人的同时，也完成了对每个人的未了心愿，依次清理了自己的情感问题。这样，到了第二次也就是最后一次濒临死亡时，他得以安详地离开人世”。如果不嫌嫌疑，不是可以说，布洛克的这个说法，跟开头收脚印的，在某些相似？无论什么小说，包括眼前的这篇《轨》，在某种意义上，就是为了帮人安心收回自己的心理脚印吧？

青年说

志怪小说的两种改编

——从《鹅鹅鹅》《飞鸟与鱼》看动画《中国奇谭》 ■范思平

中国素有志怪志异的文学传统，《中国奇谭》中的第二集《鹅鹅鹅》与第六集《飞鸟与鱼》均改编自白朝时期志怪小说《鹅鹅鹅》取材自《续齐谐记》中《阳羡书生》的故事，《飞鸟与鱼》取材自《搜神后记》中《田螺姑娘》的故事。两集动画分别使用了不同的改编策略，也造成了两极分化的结果——为什么《鹅鹅鹅》会“口碑炸裂”，观众对《飞鸟与鱼》却骂声如潮呢？

先说《鹅鹅鹅》。动画开头，一个货郎走在杳无人迹的山路上，他背着鹅笼，要前往邻村。这时山路的拐角处出现了一个画着狐狸妆容的书生，要货郎把他背到另一座山的山顶，并在眨眼间就如一缕青烟一般，钻进了货郎的鹅笼里。货郎来到山顶，却发现鹅笼里面空空如也，原来狐生早已端坐在松树下，他不仅吃掉了鹅笼里的鹅，还从嘴里拿出一套酒具，与货郎对饮。接着，他又从嘴里吐出一只兔子，兔子幻化成兔娘。趁着狐生醉酒睡觉，兔娘也从嘴里吐出一头野猪，野猪幻化成猪郎。这个猪郎也趁兔娘与狐生共眠之时，从嘴里吐出一只白鹅，白鹅幻化成鹅娘，与货郎一见钟情。两人正约定终身之时，狐生睡醒了，猪郎赶紧把鹅娘吞回肚子里，兔娘也赶紧把猪郎吞回肚子里，最后狐生把兔娘吞回肚子里，自己也幻化为狐身离开，一切复归如初。

《鹅鹅鹅》的制作团队非常正确、非常明智地保留了《阳羡书生》最为瑰丽的“传奇式”叙事结构，原文大约600字的故事展现了“传奇”文体最为摄人心魄的结构魅力。假设货郎的存在为0，狐生出现(+1)，狐生吐出兔娘(+1)，兔娘吐出猪郎(+1)，猪郎吐出鹅娘(+1)。此时叙事抵达对称结构的中轴线，人物间关系也达到数量最多、最复杂的时刻：狐生的秘密情人是兔娘，兔娘的秘密情人是猪郎，猪郎的秘密情人是鹅娘，鹅娘与货郎一见钟情。此后人物又以镜像对照的形式依次减少，猪郎吞入鹅娘(-1)，兔娘吞入猪郎(-1)，狐生吞入兔娘(-1)，狐生离去(-1)。货郎在经历了一番+1、-1之后，重新回到了原点。故事中人物的出场不仅环环相扣，而且“行动”是重复的：



A吐出B后睡觉，B吐出C后睡觉，C吐出D后睡觉，C醒来后吞D，B醒来后吞C，A醒来后吞B，完美对称又动作重复，近似于数学公式，具有简洁、稳定、完满的审美自足性，给予了观众一个圆满的心理结构。此时，无论情节与风格有多么奇幻，都变得可以接受了。《鹅鹅鹅》在原作基础上增加了货郎与鹅娘一见钟情的情节，不仅符合原作的结构，甚至更加强化了结构的稳定性。因为在原作中，鹅娘本该继续吐出下一个人物来，但是货郎与鹅娘的爱恰好终止了人物与情节的无尽增殖。不仅如此，《鹅鹅鹅》一面增强了叙事结构的稳定性，一面又用默片的影像风格实现了文字所不能的感官吸引力，让整个故事变得愈加神秘莫测、鬼魅缥缈。

同样是传奇改编，《飞鸟与鱼》为什么就失败了？乍一看，《飞鸟与鱼》似乎也讲了一个男子和女子不期而遇、短暂相爱的故事：一个名叫阿光的少年独自居住在一座海岛上，突然有一天，一个来自外星的少女出现在他家。少男少女在相处中产生了爱情，可是当两人亲吻时，少女也到了消失的时候。不同于《鹅鹅鹅》，《飞鸟与鱼》的叙事采用的是线性化的叙事结构，它的时间展开是历史性的，情节是层层推进的，有开端、发展、高潮、结尾，而不是突转和“无中生有”。《飞鸟与鱼》为少男少女的感情升温进行了一系列

就在一次接吻中“读懂”了她？而且又能“读懂”什么呢，这个少女有什么内容呢？外星少女在片中的形象非常单薄，她初次来到地球，既然可以模仿人类的行为方式，为什么在着装上会选择一件男式衬衫和绿色雨鞋，中间却不穿裤子？一个在宇宙中冒险探索的外星少女，一个可以在海岛上建造核电站的超能力者，为什么会随时随地做出一副娇憨无知的表情？哪怕是书写少男少女间懵懂的爱，影片也缺乏说服力，白背心大裤衩的少年，除了“孤独”之外，并没有表现出任何特殊的品质，少女喜欢他什么呢？“我们融为一体，彼此拥有，又彼此失去”，除了色情暗示之外，找不到其他表达逻辑。到结尾一切幻灭的时候，很难不认为，这就是一场寂寞的春梦。

线性叙事对人物、情节、细节的要求是非常高的，需要非常细致入微的心理刻画，层层推进，水到渠成，它的美妙之处也正在于此。《飞鸟与鱼》舍弃了《田螺姑娘》的传奇结构，选择了更具现代性的线性叙事结构，却没有做好情节的铺陈，没能赋予历史形象（“田螺姑娘”）更为鲜活的人性 and 生命力，以至于最后非但没能情感爆发，反而显得疲软。

当然，并不是说志怪小说的传奇结构是不能改编的。恰恰相反，将志怪小说的传奇结构改写成传记小说的线性结构，文学史上早有先例，鲁迅的《故事新编》、施蛰存的《石秀》、王小波的《红拂夜奔》、邹静之的《我愛桃花》都是典例。他们在原来的志怪传奇中加进现代思维，用现代眼光重新思考传统故事中的人物心理，对原作进行荒诞、喜剧的解构。相比之下，《飞鸟与鱼》却似乎非常认可“天帝为单身男性分配田螺姑娘”的价值，将男性与田螺姑娘的“包办婚姻”进一步美化为两相情愿的现代爱情——来自外星的“田螺姑娘”不是听从天帝的命令无条件下嫁，而是完全自主地、自发地、自由地爱上了一个平凡无奇的少年。这也是《飞鸟与鱼》失败更为核心的原因，它在面对传统材料的时候缺乏基本的批判自觉，透出陈旧迂腐的味道。

青视野

“平原”是一种烟的名字，凶手是小斐他爸李守廉。张大磊的短剧《平原上的摩西》在前两集就漫不经心地把答案告诉了我们。

这部只有6集的迷你剧集了国内一流的电影配置：导演是《八月》《下午过去一半》的作者张大磊，监制是拍摄过《白日焰火》《南方车站的聚会》的刁亦男，音乐由参与过贾樟柯电影的半野喜弘制作，摄影指导是参与过万玛才旦影片的吕松野，剪辑指导则是协作过杨德昌、侯孝贤的廖庆松。

和爱奇艺“迷雾剧场”的其他电视剧一样，《平原上的摩西》的创作被给予高度自由的空间。一部只有6集的迷你剧，像一部长达400余分钟的电影，每一集相对独立，对原著小说的细节做了大量修改，故事背景也从沈阳移到了呼和浩特。但最为大胆也最具争议的，是故事的讲述方法。

让我们看第一集的第一场戏。一个遍布柳树和自行车的街道外景，男性身穿深蓝色外套，女性穿浅色上衣，下身都是裤子。镜头缓慢右转，一辆极具年代感的红白公交车驶入画面，镜头在这里剪辑，焦点从上车的行人聚到女人身上，看书，碎花长裙，背影，一个可能出现在这个环境里，却与环境格格不入的人物。随后我们看到正脸。

这是傅东心出场的画面，影片首先展现给我们的是极具质感的布景和恰到好处的人物性格。这便是张大磊讲述这个故事的第一个方法。在全剧中，我们可以看到大量富有质感的细节安排，准确而不留痕迹。从着装、物价、生活习惯、室内装潢，到动画片和泡泡糖，它们笼罩在丰富的声音系统里，共同完成了一次对上世纪90年代生活的复刻，带领观众找回时代记忆。但作者并没有沉溺于对往昔的温柔怀旧，故事进入21世纪后，画面依然保持准确的品质，这种准确是与人物性格相辅相成的。脱离人物的布景往往会流于奇观化，但倘若将布景与人物相撞，泡泡糖被人物吹鼓，那么我们观看的就不再是静止的背景本身，而是运动中的人物和生活。

在原著小说中，作者从不同的人物的视角旁敲侧击，采用第一人称进行叙事，且人物对白在很多时候代替了叙事者的描述，成为推进叙事的手段。在这种写法下，人物语言对话小小说有着重大影响，但除李斐每次说话都要故意玄虚地四出文艺腔以外，其他人物的说话语言大体相仿，所表露出的性格也彼此相近。他们性格果断，说话斩钉截铁，好用短句，偶尔幽默，还会有一种悬疑感，这是因为他们都很果敢成熟，有事在心里琢磨，断然突出信息，割裂了因果联系。比如傅东心告诉李守廉，庄德增杀过人，小说中是这样处理的：傅突然发问“李师傅过去认识我吗”，李说不认识，她说“68年，有一次我爸让人打”，然后开始讲故事，最后揭晓答案，庄杀了另一个人。李并不想听，很冷静对我说：“他一下没有说话，重又站在地上，说，傅老师这话和我说不上了。”两人的对白机锋相对，处处锋芒，一个寒冷的故事被吊胃口地抖搂出来。但剧集的处理方式截然不同，傅与李在故事的讲述里并没有进行对话。傅先说“老李，你跟老庄其实以前就认识”，然后介绍他爸是哲学系教授，再一句话概括故事。李的回答则是直接伸出胳膊把她往外拉，让她“别说了”。人物交谈在这里看不到任何机锋，关系也有隔阂，傅有些委婉，李相对直接，但也没那么断然。

可以发现，小说叙事并没有把人物性格的塑造当作重心，东北话的趣味本身更像是目的所在，但张大磊的改编却走向另一个方向。影片为塑造人物性格做了大量努力，动作、表情、口语、背景，都有分别的塑造。庄树的叛逆及其暴露的裂痕，庄德增油腻但对家人有真感情，傅东心有点神经质，李守廉帮助朋友，甚至赵小东都加入了一对母女的爱情故事，处处锋芒，一个寒冷的故事被吊胃口地抖搂出来。但剧集的处理方式截然不同，傅与李在故事的讲述里并没有进行对话。傅先说“老李，你跟老庄其实以前就认识”，然后介绍他爸是哲学系教授，再一句话概括故事。李的回答则是直接伸出胳膊把她往外拉，让她“别说了”。人物交谈在这里看不到任何机锋，关系也有隔阂，傅有些委婉，李相对直接，但也没那么断然。

再来看第一集的第二场戏。在一个公园里，女人过桥，镜头切到坐在亭子里的男女，谈论傅东心。接着女人进入画面，相互展开一系列缓慢而琐碎的动作和对话。镜头始终保持在中景，人物在画面中间的位置，背景的公园是模糊的，前面也有模糊的石柱或汽水水瓶遮挡。随后二人泛舟湖上，有一段被他漂亮的运镜，代替了戏剧性的正反对。这样的摄影处理贯穿全剧。长镜头，深焦，中近景。用机位相对固定的长镜头拍摄生活，张大磊或许受到侯孝贤的启发，但剧中并没有侯孝贤那种远景镜头带来的旷达或悲悯，也没有贾樟柯的“新浪潮感”。他拒绝了特写镜头轻易激发的甜腻和戏剧性，采用相对客观的中景和近景。尽管人物和布景都力争做到写实，但导演却保持了对自己工作夸耀的谨慎，人物始终处在不近不远的距离接受观看，和观众之间保留一定距离，而在这距离中间，是与故事毫不相关的边缘人物的动作。

在这样的镜头语言中，我们的观看行为达成了。观众长久地凝视一段巷子里的跟拍，缓慢、从容。人物在夜晚徘徊，许多人在街上行走，他们大口地往嘴里塞羊肉，挺着啤酒肚喝下整瓶汽水。我们并没有对他们的欣喜和悲伤感同身受，所做的仅仅是隔着一段距离，观看他们的生活。

这两种方法在剧中得到了有效结合，人物的言行找到了匹配的视听语言，而丰富的细节内容使镜头浓缩温情，它们共同达成了对青城人物生活的描摹。这种描摹并不俯身屈就，也不自视甚高，摄影机对对象的拍摄保留了客观性，而观众在对屏幕/摄影机的观看中发现了温情，在这中间，生活的丰满生动被成功激发，它存在于那里，保有尊严。至此，我们得以更好地理解导演对原著小说的改编。小说叙事采取“目击者提供证据”的方法，通过角色之间、角色（作者）与读者间的信息差制造悬念，被隐藏的信息在结尾处一解，并重复前文细节的伏笔，给人以恍然大悟的感觉。而在剧中，这些技巧遭到了颠覆，张大磊采取“反悬疑”的改编方式，凶手和“平原”都被轻而易举又不动声色地透露，角色和观众的信息差被颠倒过来：观众知道凶手是谁，人物不知道（只在另一个凶手的问题上未加改变，保留了作者的“霸权”），人物的言行也十分直白。此外还有大量情节的断裂和省略，破坏了悬疑故事所依赖的连续性，有意制造理解困难，让观众自己补充。

之所以这样改编，或许在一定程度上是因为，对于那些读过小说的观众来说，继续营造悬念将显得矫揉造作。但更重要的原因，是作者目标和方向的不同，或者说，是电影和小说这两种艺术形式的语言方法不同。

在短篇集《平原上的摩西》和《飞行家》中，双雪涛采用的重要方法是嫁接，即将时代元素（国企）、地域元素（东北）与哥特式凶杀故事嫁接在一起。与拼贴不同，他所追求的并非多重元素和话语的并置，而是在其间寻找共通性和融合点，从而达成故事的完满。于是我们看到，故事背景是国企改革，角色是东北人，凶杀案追溯到根上是因为下岗。作家建立了两个时间维度，即上世纪90年代的案发时间和新世纪后的破案时间。在这时间差中，又巧妙达成了对往昔的追溯和怀旧，文本中插入了许多与案件无关的时代元素。这样的嫁接、融合，使小说拥有广大的受众，不同读者都能在其中找到自己的刺激点，并在抓住之后大加阐发，一定程度上形成文化现象。

张大磊的方法却与之不同。他深知视听语言与文字相比，可以更容易地描摹时代景象。对生活的描摹在摄影机的民主性中克服了宏大叙事的陷阱，哪怕是下岗的关键镜头，也和包子、汽水一样，处于中景的位置，被冷静观看。在这里，生活的细节是目的本身，摄影机从每一个人物的出发，又势必回到他们自己身上。他们这样经历了那些生活，仅此而已，所有的待阐发维度都不动声色地保留在故事当中。它尊重每一个角色，也尊重生活本身。在这场对生活的捍卫中，悬疑或者说侦探故事，构成了影片虚构的“整体性”，使影片避免了《八月》中琐屑、不成熟的短板，让人物有所着落。前3集结尾出现的凶杀案中共同成为平凡故事的奇点，它激活了那些抹消意义的长镜头，将平凡的生活压缩其中，又共同抛向故事的下一阶段。

《平原上的摩西》处于《白日焰火》所开创的影片序列中，即用艺术电影的方法拍摄悬疑故事，用侦探故事的完整框架去担负驳杂的艺术企图，并在反戏剧性的奇点唤醒黑色电影的魅力与潜能。《平原上的摩西》不仅将是2023年的最佳剧作之一，也势必会成为中国影史的重要一篇，它开拓出了国产电视剧前所未有的可能性。

——评剧集《平原上的摩西》 ■张佳

捍卫生活的方法

