

第一阅读

第一次在焦菊隐指导下演戏

□蓝天野 罗琦

1947年秋,演剧二队要排《夜店》,这是柯灵、师陀根据高尔基的名剧《在底层》改编的故事:一个贫民窟似的鸡毛小店,里面住着形形色色的人们。队长王负图说,要请焦菊隐先生来导演这个戏。当时我对焦先生不了解,不只是我,包括一些有一定演戏经验的演员,也不太了解。事实证明,请来焦菊隐先生导演《夜店》,对中国话剧,对很多开始和他合作的人,影响非常深远。

由于焦先生刚被邀请来,所以《夜店》演员名单还是由二队队部研究决定的:杨七郎(一个小偷)——罗泰、闻太师(夜店老板)——冉桀、赛观音(老板娘)——胡宗温、石小妹(赛观音的妹妹)——狄辛、戏子——田冲、金不换——刘景毅、赖皮匠——朱天民、赖嫂子——杨琦、馒头张——张金呈、林黛玉——宋凤仪、全老头——蓝天野、牛三——任群、四喜——崔牛。

初识焦菊隐先生,从他开始着手准备《夜店》的排练工作起,他的学识见解、生活经历之丰富,对待剧本的严谨,尤其是导演手法,对演员表演的启发诱导,都让我见识了演剧的又一片新天地。

他让全体演员先去天桥体验生活。这次我们去的可不只是平时见过的各种叫卖和耍杂技的场子,天桥还有一片不为寻常人所知的贫民窟,三教九流,难以想象的龌龊嘈杂,以及最下等的妓院……人们挣扎、吵斗、麻木,我们见到的是从未见过、从未感受过的活生生的众生相,体验生活几天,不算很长,但体会了《夜店》要呈现的,就是这样生活的人物和人物。

焦菊隐先生导演《夜店》,从各个环节都要求浓郁的生活气息,摒弃常见的舞台表演痕迹,尽量做到真实和鲜明的人物刻画。演剧二队本来就非常重视生活化和舞台真实感,但他们过去更多熟悉的是农村生活,现在演员们又从焦菊隐先生这里获得了对城市的新感受。几位年纪稍长的演员的表现让我惊叹。

田冲是我所见过最具“天性”的演员,他在《夜店》里演“戏子”,一个败落的往昔名角儿。60多年过去了,我至今还记得一场戏:当有人张罗出去喝点酒,田冲——“戏子”从上铺立马出来溜下来,一副馋涎欲滴毫无自尊的贪婪相,还有偶尔流露的对往昔恋恋之感:“谁还记得我海月楼(当年唱戏的艺名)啊!”田冲这个人物塑造得实在是精彩到了极致!他的表演境界是我很难、甚至是无法达到的。还有我们的老大哥刘景毅,原北平剧社社长,干戏年头最长,是位老资格剧人,但一直做组织领导工作,我从没见过他上台演过戏。这次他在《夜店》里演“金不换”,一个破落贵族,那形象、神态生动画动得令人叫绝,他的表演有点儿倾向“表现派”,举手投足都体现充分,略带夸张,但又毫不造作。让我刮目相看的,还有胡宗温大姐的表演。过去我只看过她演的农村妇女,在合作《孔雀胆》时,她演阿盖公主,算是“青衣”型,她的形象、气质一贯如此,但她在《大雷雨》里演了那个恶婆婆卡巴诺娃,



1957年,《北京人》中饰演曾文清

在形体上做很大的改变,要极度驼背,造成身材尽量缩矮。我依照导演的意思做了,但也只是形体的一些变化,由于我年轻,太缺乏社会经历,而改编的剧本又把这个角色处理成有点抽象化的哲人或预言家的色彩,所以我最终没能演出一个具体的、“生活中有”的人物来。戏演出后的座谈会,石岗曾建议,是否把全老头处理成一个卖艺打拳的,排戏已结束,焦先生对此也未置可否。这是我一个不成功的角色。

但我这次和焦先生合作,收获是多方面的,对我演剧道路的走向有很重要的影响。原来对焦菊隐先生不了解,后来逐渐知道他曾做过中华戏曲学校校长,那可是北京两大京剧科班之一,后又留学法国,专攻戏剧,获得文学博士,抗战伊始,回国一直在大后方重庆国立剧专任教。这些也只是对他经历的简单了解,让我惊异的是他担任《夜店》导演工作时所做的一点一滴。

使我印象很深的,不只是焦先生的导演处理手法和对演员表演的引导,还有他对剧本和舞台美术的细微关注。柯灵、师陀改编《在底层》,把人物、故事中国化(现在习惯称为“本土化”),剧本写得很生动,但焦先生不满足,在排戏过程中,花了很大精力调整、修改剧本,甚至把第三幕的结构打散重组。演出证明,修改后节奏更鲜明了。

《夜店》的布景设计王蓝(后名江里),是一位非常优秀的画家,他根据剧本和导演的要求,把这个鸡毛小店设计为很真实的景,有床铺,还有上下铺、小阁楼,拥挤、脏乱。全剧只有这一个景,从开始排戏就在排练场搭起了很实在的代用景。准备演出了,有一场戏,赖皮匠的老婆一直病卧在很窄的床铺上。画景时,王蓝在墙上画出碾死臭虫的血迹,画得非常认真细致,但焦先生指出:你不能这么抹,因为病人长期躺在铺上不能动,血迹只能在病人伸手够得着的地方,而且要顺着手的动势方向,这才更真实。其实像臭虫血这些细节,台下的观众可能根本看不清,但焦先生对这样的细节都要求得很严格、很具体。这诸多细节真实融合起来,就营造出一个生活气息浓郁、别具意境的场景。

人们公认新中国成立之后,焦先生导演的《龙须沟》奠定了话剧的现实主义基础,但这个根基早在1947年焦先生导演的《夜店》就已经形成了。我想说,焦先生对戏剧的创造和探索,从来不甘于平庸,总要做到极致,不容忍任何舞台上的概念化、虚假造作的演剧风习,营造出“一片活生生的生活”的人物和场景,打造了一部现实主义的卓越戏剧。

《夜店》的演出在北平引起了震动!虽然我的角色还是显得“平庸”,但我对戏剧美学有了新的体会,那时感受朦胧,但受用终生。

(摘自《烟雨平生蓝天野》,生活·读书·新知三联书店2014年12月出版)

书斋札记

前些天看到一句话,大概意思是小说与散文应该离得不远。无论写小说还是散文重要的都不是说事,把事说清不难。有时事说清了,趣味也就没了,写文章终归不是打官司,问人一个证据确凿。琢磨一件事,就觉得它的好处在于其变化多端,随物赋形。人物、时间、地点,情绪一变,理儿立马推着事往另一个角度走。可能是我个人的问题,总是文字追不上事。看它走得越来越远,不免灰心,也是凑巧,半路堵住了事后拖着的理。很多散文就这么写出来了。到现在,我依然如此,写得慢是要等这个“不可控制之物”后面的理,就像影子一样显露出来,再与自己的想法有个互动,才敢动笔。这就导致我的散文写的是差不多的。技术含量低。有些理不一定算得上道理,顶多算一些私人的脾气:个性,而我对他最有把握。有了它,就有了它推着发展下去的一件事,有了写得下去的一篇。我觉得这几乎等同于我说的所谓的“恒久情感”了。

2008年左右,我对小说产生了一个相对固定的观念,并在两年后的一篇博文中把这观念简单地写了出来。《呼唤境界小说》的文章从“参禅三境”开始写起——

第一层境界“看山是山,看水是水”。形容写作最初阶段,常见到他人引用德国诗人庞德的话:“陈述的准确性是写作的唯一道德。”有了训练,迈开步,踏入“看山不是山,看水不是水”的第二阶段。当种种技巧都可随手拿来,我回忆自己当时仿佛获得了一种恐怕是有点虚伪的安全感。“看山仍是山,看水仍是水”被解释成了“返璞归真”,我所知道的很多说法都到此,不再多说。而我觉得还可以说,至少这还不是我心中追求的目标。因为有了这想法,我发明了一种“看山是水,看水是山”的荒诞观念。不幸的是这种观念也成了我某一段时期的追求,想起来,无法判断是否正确,也许根本就没有这个判断的必要。

文章结束时,我没敢忘了自己的疑惑。其实,文学真的不存在对与错。上文中很多观点也一样适用于我所谓的散文写作。这里不多说,估计说不清的不仅是这个。

小说的话多少能像上面那样回忆出写作的一时观念和历程。对自己很多散文却没有像样的记忆。又想,谁可以多少年后,列举某年某月某日的生活片段?散文

暂时与恒久的情感

——我对散文的想法

□唐棣

文对我来说是身在的生活,一天一天,跟着自己,融入自己。区别于我写作时,虚构出的另一个世界,即使美妙,也属于一笔一纸。很多人好奇地问我:“你一个写小说的人写散文什么感觉?会不会觉得不自由?”

没有自由不自由的问题。对方说的“不自由”,可能是因散文历来被定义成与小说“对立”的非虚构文体。他们想得也没错。

可开头这句话说得更好。小说与散文是相近的,排排坐的。在我这里它们相处愉快。对于这点,我曾和一个上海的编辑辩论过。全是虚构与非虚构的碰撞,看来全是大问题。末尾,我的言辞越来越激烈,似乎急于说出什么,其实不知道这个事一直存在争论,无法被人说清。感谢那个编辑老师的容忍,同时还得感谢网络不好,发出去几天的邮件被退了回来。那些激烈的话,从此成了我忘记的疑惑之二。

虚构不可以被简单地理解成胡编乱造。非虚构也同样不能简单地置于拘谨、约束之地。在我的理解里,非虚构针对的不仅是叙事层面局部与整体的真实。重要的是,你说这件事时内心的感受是非虚构的。这个如果是来自身体的、恒久的、且经过自己判断的感觉在起作用,那么写下来的,我觉得就是散文了。

这么多年,看得再多,也仍不相信对事对情的还原。这和记忆的原理有关。也不存在真实基础上的客观。我的散文敢写下去,往往有虚构打掩护,接下来是尽量周密的部署安排。相对小说写作来说,多少有那么点不自由。在说事时要顾及到要说什么事,这事的哪些方面有助于我把事背后自己想说的话说出来,那个话有没有理在支撑着……而我写小说是无计划的,寻找答案的过程。自己对自己有一个明确回答,这就是我所谓的真,且接近永恒的情感,这种情感只存在于诗和散文中。小说里的情感是某段时间里的,随文字还会产生一些别的化学作用。我自己的情况是,不对自己小说里的情感负责。

但我如农夫守树桩一样,死守散文中的情感,希望那是无论什么时候都令自己动容的,确信的。包括那只突如其来的兔子,也是早已在内心里认定,它会来的。它就来了。

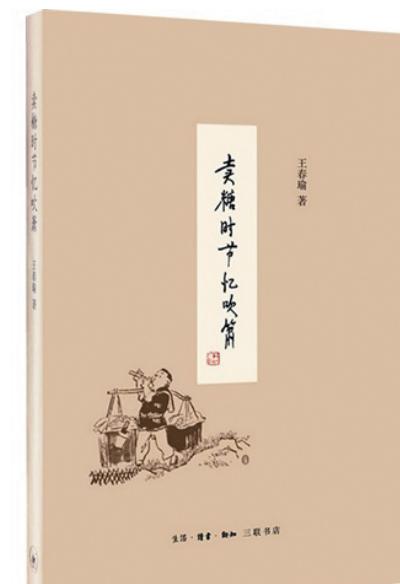
品鉴

学术小品 正气散文

——读评《卖糖时节忆吹箫》□陈辽

既是学术小品,又是正气散文,是历史学家、杂文家王春瑜的散文集《卖糖时节忆吹箫》区别于其他散文名家作品的显著特色。

小品文,是鲁迅喜爱并经常使用的一种散文样式。他说:“生存的小品文,必须是匕首,是投枪,能和读者一同杀出一条生存的血路的东西”。但小品文是多种多样的,讽刺小品、时事小品、幽默小品、科学小品等等。王春瑜的《卖糖时节忆吹箫》中许多小品文,我称之为学术小品,它们既有战斗性,又有书卷气,历史感与现实感交融,罕见史料与存史价值同在。譬如说《阿Q的祖先》,它是针砭时弊的:“直至今日,某些国人的血液中,仍然流动着阿Q家族的血液。”但它却从阿Q的祖先谈起。明朝初期,有个儒生孙潼,抄了一本千字文,请巡抚大人进呈朝廷。没有想到,宣德皇帝看后,却下了一道圣旨:“孙潼书法粗俗,令再习小楷。”这条“最高指示”下达,对孙潼的打击应该是很大的,但孙潼却把圣旨当作资本,照样给别人写“粗俗”的字,还署名“欵命再习小楷孙潼”。“这种自我安慰、自我陶醉的心态,是多么的可笑而又可悲,岂非阿Q的先考之一?”还有一位江南文人吴英,依附某大佬,某大佬得罪,他也“以党被逮”,发配到广西,后被救回。此人竟将发配广西视为无上光荣的政治资本,写字时“自署纸尾曰:钦调广西人吴英”,这是阿Q的又一祖先。此外如长洲人刘榮、南京人陈稿,也都阿Q气十足,可见阿Q精神由来已久。王春瑜写“阿Q的祖先”,旨在揭示:我国国民性中的阿Q精神源远流长,要彻底克服、扫除阿Q精神,得花大力气。该文的现实性和针对性都是很强的。但此文写来从容不迫,书香满纸,读时意趣盎然,读后不觉悚然而悟:我们必须和国民性中的负面因素作斗争。《读茉莉花》则是发扬我国国民性中的正能量的。该文对茉莉花和扬州民歌《茉莉花》、东北民歌《茉莉花》——作了学术性较强的考证,说明“茉莉本来是舶来品,原产波斯,汉代传入中国”;“经过国人千百年的培育,茉莉几乎遍布神州大地”。《茉莉花》民歌经作曲家改编后,更成了国际名歌。《茉莉花》之所以历唱不衰,也是千百年来民歌《茉莉花》的结晶。”王春瑜写此篇小品文,并不只是发思古之幽情,他的画龙点睛之笔在于:“好花无国界,只要国策能开放,自有名花传进来,并在神州大地上繁衍,为万花竞放的中国,增添异彩。啊,好一朵茉莉花!”历史感和现实感,仍然强烈。



时节忆吹箫里的多篇小品文批“左”、反腐、扬“中国的脊梁”式的人物,便是正气散文的生动表现。

《穷游》写“大跃进”、“共产风”,把国家搞穷了,物资匮乏,供应紧张,基本的生活资料和日常用品,都得凭证才能买到。王春瑜称这些票证“都是穷证”。“回首票证浑是梦,都随风雨到心头。”他说,“穷证”是“极左年代国困民穷的历史见证”;“是左的路线、乌托邦想把国家、百姓搞穷的物证。”文末,他呼喊:“别了,票证。但愿永远不会卷土重来。”以“穷证”批“左”,代民立言,称得上“铁肩担道义,辣手著文章”。“《无奈的笑话》揭露和批判了“文革”中的极左。知名作家、学者施蛰存教授,1957年被打成“右派”,“文革”时也被赶到干校劳动。此时他已年逾古稀,老人又能劳动什么呢?头头便让他保管工具。老人闲不住,学着磨镰刀,可一位老左老丈鼻子哼了一声,轻蔑地说:“第三种人,老右派正磨刀霍霍呢!”这真是从何说起。以上两文的反“左”倾向流露在字里行间。

反腐,更是该书的明显倾向。在《钟馗三题》《春灯儿女对良宵》里,王春瑜以钟馗在阴间发财的故事,矛头直指时下的某些大款、大腕和贪官。面对歪风邪气,王春瑜坚持批判,正气浩然!

书中,他对“中国的脊梁”式的人物,一贯予以拥护和歌颂:梁启超、陈守实、汪道涵、陈学霖、黄永厚、黄宗江、戴文葆等知名人士,以及名不见经传但确实值得歌颂的过校元、王荫等女士、先生们,或因其苦干实干,或因其拼命硬干,或因其为民请命,或因其一生奉献,王春瑜都以隽永、疏朗、明白、晓畅的文字为之揄扬,为之立传。如果说,他批“左”,反是“激浊”;那么,他歌颂这些人物,便是“扬清”,两者相辅相成,唱出了一支正气歌。

以伟大的真实书写战争

——读施放的长篇小说《弹头十字架》

□贺绍俊

战争小说一直是当代文学的一个弱项,对于当代作家来说,这实在有些愧对。20世纪以来中国惊心动魄的历史,这100多年里,我们经历了那么多的战争,也是第二次世界大战的主要受害国,我们通过八年抗日战争,在血与火中挽救了中华民族,这一切应该够作家们好好讲述一番。作家们并非没有讲述,几乎现代战场上的每一个战役,都在当代小说里留下了印记。可是我们没有因此而为世界文学留下讲述战争的经典性作品。作家们也在反思这个问题,他们对照一些写战争的经典作品,比如托尔斯泰的《战争与和平》、肖洛霍夫的《静静的顿河》等等,反思中国战争叙事的不足,于是惊呼我们要写战争中的人性,或者我们要写反战。不少作家照着这样写了,写出来的小说虽然与过去的红色叙事模式大不一样,但仍然让人感到不满。因为这样写尽管脱开了过去的模式,但又陷进了国外战争小说的模式,与我们自己的战争经验有着一层隔膜。所以在我看来,当代战争小说要有所突破,首先必须从自己的战争经验出发,必须守卫在自己的战场上。

最近,我读到几部战争小说,欣喜地发现了突破的因素。一部是何顿的《来生再会》,这是一位未上过战场的作家讲述家乡当年抗日的故事。何顿的最可贵之处是他的真诚。他不像以往的战争小说,

作家书写抗日历史时,总会端着一个姿态,仿佛是在向英雄致敬,向侵略者泄愤。何顿完全凭着自己的真诚感觉,去书写他所认知的从当年战争中走过来的士兵。另一部就是我要特别推荐的施放的长篇小说《弹头十字架》,这部小说写的是30多年前发生在南方边境上的一场局部战争,施放的写作姿态同样也是非常真诚的。他的真诚是面对自己的战争体验的真诚,因为他曾经参加过那场战争,另外他还真正零距离地接触到了那些从战场上回来的战士们,他很真实地传达了这种直接来自战场上的体验。

《弹头十字架》几乎无视战争小说中的既有模式和规则。阅读以往的战争小说,多多少少都能感觉到各种有形无形的模式和规则对于作家有意无意的约束和干涉。但这些模式和规则在施放这里都失去了效果,因为施放一遵循的就是战争中的真切体验。小说的结构就来自那场战争。小说写的是那场战争处于胶着状态下的防御阶段。故我双方各自占领着山头,两军对垒相距甚至只有数十米远。我军利用沿线的自然山洞和人造坑洞,每一个山洞或坑洞就是我军的一个哨位,战士们守卫在哨位上,不让敌人逾越寸土。施放直接将这一战争形势转化为小说结构,他以四个哨位和负责军需运输的军工班、炮班以及连部为点,以战地的电话为线,将这几个点连接起来,这是一种散点透视的结构,作者的叙述在几个点之间不断地跳跃,非常真实地再现了战地场景。正像作者真实地描写到,战士们在那种酷热、溽湿、封闭的环境里不得不裸露着身体,我们读到这些真实描写,必然会被战争恶劣环境下战