

青视野

从文人笔端走向市井镜头的北京滋味

■钱 晖

若问起北京的代表性美食，许多人会不假思索地说出“北京烤鸭”，它如同一枚书签，标记了这座城市的感官记忆。美食家沈宏非曾在《天下美食》杂志做过一期北京烤鸭的特辑，点评了不同名店的烤鸭技法差异，不仅直接点明了北京美食的关窍，还通过修辞带领读者完成了一次“精神会餐”，我们能够从中获得一种有关饮食的审美想象。这次又不禁引出一个迷人的话题，即作家如何通过文字来建构味觉，文学中的北京美食又是如何获得餐盘之外的意义的？

当我们阅读京派文学或京味小说时，仿佛能够尝到梁实秋《雅舍杂记》中清酱肉的醇厚、老舍《四世同堂》中糖炒栗子的焦甜、《骆驼祥子》中羊肉包子的鲜香……这些寻常的北京吃食如同无声的叙述者，一边复现着老北京的民生图景，一边显现出作家的情感雅趣与文化认同。但若谈到中国现当代文学中的北京美食书写，最无法绕开的当数汪曾祺。汪曾祺写饮食，无论是北京老豆腐，还是北京豆汁儿，常常着墨于食材的搭配，比如，老豆腐的佐料只有芝麻酱和腌韭菜末，豆汁儿主要搭配辣咸菜丝。汪曾祺的文字间尽是传统文人那般对待饮馔的深情，我们从他对寻常食材的书写中，能够看到作家的个人性情和创作美学的统一性。

当然，不同文人笔下的烟火气也各有调性。谢冕在《觅食记》中便写出了京城小吃的一番性格，他认为，“燕都小吃中最具京城霸气的，并非卤煮，当推爆肚”，只因其带着一种“响彻云霄”的气势。谢冕对爆肚这一食物“性格”的阐释，正与他先锋锐气的学术气质形成了一种呼应。文人写吃，说到底，就如罗兰·巴特从米饭、清汤等食物中发现了“空无”的东方哲学一样，更多的是透过地方美物来观察日常生活的纹理，以强大的阐释力在食物与文化精神之间重建一种投射关系，并从世俗烟火中来观照自身。

不同的时代塑造了不同的美食表达。如果说前辈作家倾向于在食物中探寻某种文化传统，那么更年轻一代的作家则将美食写成一种具有实验性的生活艺术。诗人胡续东与阿子这对“美食侠侣”即是如此。两人将下厨、探店作为诗歌与哲学的日常功课，并将其集结为《胡吃乱想》《灶下书》。这两本书里既充满了不拘章法的生活兴致，也洋溢着夫妇两人的洒脱性情。胡续东在《胡吃乱想》中也写北京美食，不过他并不向往所

谓的名店，反而独爱钻进北京的褶皱处，流连于西苑早市和街巷间的“苍蝇馆子”。机灵跳脱的语言以及博客式的文体，让这部书成为一本极具个人色彩的美食指南。

进入自媒体时代，美食的表现方式变成以视频、图文为主。如果说胡续东书中“乱想”的部分还算是一种文学性的表达，那么当下流行的吃播与美食博主探店视频，则以感官刺激的方式重构人们对食物的感知，这种转变在一定程度上冲淡了文本为读者提供的沉浸式的“精神会餐”。面对这样一种不可回避的媒介技术发展，文学又该如何书写地方美食呢？石一枫的长篇小说《逍遥仙儿》为我们提供了一个重要的视角。这虽不是一篇专门书写美食的小说，但石一枫以敏锐的时代触觉，将美食内置于小说的情节之中，并借“北京道爷”这个美食博主形象，继续讲述着北京的美食与人生的百味。

《逍遥仙儿》的主线故事聚焦于王大莲、苏雅纹和庄博益的“鸡娃”，副线情节则以庄博益为“道爷”制作吃播节目来展开。评论家孟繁华认为，这条主线勾勒出了“北京的新世情”，而副线则延续着旧世情小说的序列，因为道爷、三儿、六子这班人遵循一套近乎古典的江湖伦理，他们自成一个世界，行事讲究老式的规矩和情义。这看起来似乎与以往的旧世情小说并无二致，但石一枫的功力也恰恰就显在这个地方，他往这只“旧瓶”中倒满了“新酒”——原来这位恪守江湖道义的“道爷”，偏偏又是一个投身于“吃播”事业的美食博主。小说中这样写道：

“他所展示的都是些最寻常的北京吃食——炒肝、灌汤、烧饼夹肉、门钉肉饼和烙饼卷带鱼……他吃得投入、专注，实打实地洋溢着‘对食物的尊重’；他的粉丝并不很多，但却自得其乐，自成一‘范儿’。说得再玄点儿，每当看见‘道爷’，我似乎都意识到，生活仍然是真实的。”

“道爷”对寻常吃食的熟稔，是他作为美食爱好者的一种证明，而以短视频的形式展现出来，则能看出他面对新媒体的一种态度——他不追赶，也不抗拒，专注于吃，自在地活。这种从现实生活土壤生长出来的真实，在一个被效率驱赶的“新世情世界”中显得格外珍贵。

小说中的叙事者“我”叫庄博益，虽然是一名过气的导演，但其专业能力仍被“道爷”认可，“道爷”主动发来以前的美食

视频寻求技术指导。于是，我们跟着庄博益的视角，观看了视频里的美食：

“白水羊头、麻豆腐，比较罕见的是一种‘压肉’——京西山里才有，将带皮瘦肉经过长期熬煮，再压制成晶莹的胶体蘸着蒜泥吃。拍摄地点则不局限于‘道爷’的小院儿，还包括了许多街边路旁的小饭馆。那些主打‘北京风味’的小买卖以前云集在二环路里，后来随着老居民的迁徙散落到郊外，有一些恨不得都奔了密云水库了。”

“道爷”的一个无意之举，却为读者勾画出了一张流动的北京美食地图。这些视频不仅是对北京美食的介绍，也是他的味觉乡愁或情感归属，其中对饭馆流动的介绍不仅是他对地域文化认同的一种表达，更是对北京城市发展的深度观察，从街边小馆的迁移中，我们看见了城市空间的变迁与重塑过程。

小说写到这里，“道爷”的故事才刚刚开始。随着庄博益及制作团队的介入与指导，曾经质朴的吃播视频发生了翻天覆地的变化。为了贴合当下的流行趣味，导演要求“道爷”在直播中介绍“它似蜜”“苏造肉炖小肠”等美食的渊源与掌故，强行对各式美食进行文化包装。这些美食视频虽在专业剪辑和流量逻辑的双重加持下换来了可观的数据和经济效益，却已不再是“道爷”的主动分享。这些经过媒介深度加工的北京美食变成了被观看的电子景观，并被无情地推进了消费文化和流量经济的洪流，成为失真的视觉幻象。

当然，虚假一旦被戳穿，反噬便极为凶猛。由于视频中的美食来源是虚假的、美食品鉴结果是剪辑出来的、视觉盛宴是商家制造出来的，所以“道爷”很快遭到了“人肉搜索”和网暴。“道爷”的突然停播，表面上似乎是因为这次网暴对他原有价值秩序的冲击，但更深层的原因其实是庄博益精心打造的“京城道爷”人设与“道爷”真实的自我身份诉求之间产生了剧烈的冲突。

我们回望专业团队介入之前的“道爷”，会发现他的美食视频仍具备着某种真实的生活气息，但是经过现代媒介逻辑的重新叙事之后，美食变成了表演的道具，人与食物之间最天然的关系出现了断裂。当地方美食从真实的生活体验滑向被编排的感官展演之后，我们是否还能从美食中感受到“生活是



真实的”？这其实是石一枫在书写过程中的一次追问。

过去文人笔下的饮馔是个人性情的表达，是对生活美学的审美建构，而今天，面对“吃播”“探店”等以消费为驱动的媒介景象，文学中的美食书写也在发生新的转向。作家们面对个体与食物之间的新型关系，开始有意识地处理这些当代性议题。从这个角度来说，《逍遥仙儿》让北京美食从“雅舍”中走了出来，既打开了北京美食书写的新空间，又一次强调了文学书写地方美食的意义。

（作者系河北大学文学院讲师）

青观察

守好文学本位，用好影视思维

——由马伯庸作品的影视转化说起

■贾晓萌

文字符号与图像符号的互文关系，一直是艺术研究的重要课题。当下人工智能飞速迭代，媒介之间的边界不断消融，文学与影视的双向赋能持续为其自身发展注入鲜活动力，也越来越在整体文化生态中凸显出基础性和辐射带动作用。只是，当下不少讨论多聚焦文学原著作为影视改编母本的价值，我们还应当看到，影视艺术正以更大众化的方式，反哺文学创作。

在这方面，马伯庸的“历史可能性”小说是一个值得关注的案例。他的《风起陇西》《长安十二时辰》《显微镜下的大明》《长安的荔枝》等作品，借小人物视角在历史缝隙中游走，精准契合了当下的社会情绪，长年位居各大排行榜前列。这样的好故事自然是影视公司、文艺演出机构的宠儿，因而被频繁改编为电影、电视剧以及舞台剧等。影视和演艺市场上的成功，又能反哺文学作品，助力原著图书销量攀升、读者规模扩容。从“好读”到“好看”，马伯庸作品的影视剧改编及其叙事策略，或能为优质文学IP的多形态转化提供些许有益启示。

电视剧《长安的荔枝》海报



电影《长安的荔枝》海报

《长安的荔枝》，马伯庸著，南文艺出版社，2022年10月

两坛荔枝。这一路上，读者与李善德一同致算学、辨人心、观天地，经历着悬顶之剑的绝望和柳暗花明的欣喜，既是故事亲历者又是见证者。限制视角留下悬念和空白，期待视野被打破又重建，沉浸感、共鸣感被反复加强。

小说《长安的荔枝》依托第三人称叙事，细致铺陈盛唐的驿传运转体系、层层叠叠的官僚层级与底层市井民生全貌。区别于第一人称叙事主观情绪的局限叙述，第三人称叙事开阔的叙事视野既能完整还原千里进贡荔枝的整条流程链条，清晰剖开古代驿站运力、物资调度的运作逻辑，又能自上而下贯通朝堂官吏、地方差役、农户商贩等多层人物处境，铺开厚重的历史纵深空间。完整连贯的故事脉络依托全知视角稳步铺展，让官场潜规则、时代生存困境等核心主题脱离单薄议论，在具象的人物奔波与世事周旋中层层深化。

叙事时间：跌宕起伏的节奏感

在马伯庸设计的“速度与激情”游戏中，故事中的小人物通常需要在紧迫的时间内完成一个艰巨的任务。紧张刺激的倒计时模式和张弛有度的叙事节奏，让读者的每一次心跳都被人命运紧紧牵动。

在故事时间（事件实际发生的自然时间）层面，采用倒计时模式，不断重复、强化每一个时间节点，通过极限的时间和连续的行动来快速推进情节发展。《两京十五日》将太子登基的故事置于一场千里奔袭之中，铺陈出惊心动魄的权力博弈。《长安十二时辰》将整个故事压缩在十二个时辰之中，“巳正”“午初”等章节标题如同沙漏一

般，分秒必争的紧张氛围跃然纸上。小说《长安的荔枝》开篇就设置了六月一日贵妃诞辰这个明确的期限。文中出现的第一个确切日期是李善德认领荔枝使差事时亲手签下的“天宝十四载二月五日”，李善德辞别长安南下；三月十九日，启动兵分四路的首轮转运试验；四月二十一日，测算敲定荔枝仅有十一天的保鲜上限；四月二十二日，匆忙折返京城；四月二十四日，凭杨国忠专属令牌调度朝堂各部门资源……故事越靠近交付终点，时间标注越发精细，直至六月一日贵妃生辰辰时这一最终期限。倒计时步步收紧，文本对时间节点、时辰单位的刻画不断趋于严苛精准，裹挟着仕途安危、百姓生计的生死重压，紧绷的焦灼与压迫氛围也在此刻攀升至极致。

故事时间与文本叙述篇幅的时距配比，是作者调控叙事节奏的有效手段。当叙述篇幅远超事件实际发生时长，形成“慢叙”节奏，作者便以细腻笔墨放大关键节点与心理高潮。譬如，李善德沉心推演荔枝方案、心神进入虚静冥思之际，文中铺陈“过往的经验与见识，融汇成一条大河，汪洋恣意，奔腾咆哮”；待他迫于皇命重压，不得不下令整片砍伐阿僮荔枝园时，又细致描摹他“声带几乎麻痹了，连带着麻痹的，还有那颗衰老疲惫的心脏”。作者以慢镜头放大人物神游、煎熬的瞬间，将短暂物理时间拉伸为绵长充盈的心理时间，让读者得以沉下心共情人物的挣扎与抉择。

与之相对，文本篇幅短于实际故事时长即为“快叙”，多用概括式语句压缩漫长时空，略去琐碎旁支情节。类似传统叙事里“数年之后”的简略过渡，小说中一些无关主线起落的人际往来、日常闲杂琐事都被一笔带过。详略交错之下，次要背景信息被适度弱化，运送荔枝生死竞速这条主线的戏剧张力与叙事张弛感被进一步放大，快慢节奏交替让整部小说松紧有度、起伏分明。

此外，在时间的膨胀与压缩之间，作者还有意识地将文本时间暂停，设置悬念、留下空白。贵妃生辰当日，当“一骑红尘”在盛大的狂欢中穿过宫门，我们自然期待看到故事发展应有的结局——荔枝是否变质？能否博得妃子一笑？读者越是想要知道答案，作者却越在这里“紧急刹车”，一切的喧嚣戛然而止，留下的只有对皇城故事的无尽想象。

在原著文本向影视媒介转化的过程中，电影与电视剧对叙事时间的差异化处理，造就了截然不同的叙事节奏与传播效果。35集的电视剧版本为填充剧集时长，对原著紧凑的叙事脉络进行了大幅扩充，增添大量支线情节与冗余的人物戏份，稀释了原著以荔枝转运倒计时为核心的时间紧迫感，叙事节奏稍显拖沓，偏离了原作张弛有度的叙事肌理，则引发了观众的口碑争议。电影版则依托浓缩的时长优势，删减无效支线、聚焦核心剧情冲突，还原了原著倒计时式的时间叙事逻辑，形成了紧凑流畅、松紧得当的叙事节奏。这种贴合文本内核的时间处理方式，收获了观众的广泛认可，充分印证了叙事时间调控对影视改编作品质感与市场表现的关键作用。

叙事空间：真实立体的镜头感

视觉空间的构建是影视化叙事最为突出的特征。马伯庸擅长将线性文字大量进行可视化处理，从抽象到具象、从静态到动态、从平面到立体，建造出一个个充满流动感、真实感的叙事空间。这既拓展了读者阅读想象的可能，又为小说的影视化改编提供了天然土壤。

首先，马伯庸的“历史可能性”小说多从地理环境描写起笔，在扎实缜密的叙述中赋予整个故事历史氛围感和直观在场感。《长安十二时辰》以长安108坊的城市空间为舞台，构建了一个精密的“城市沙盘”，编织出立体的长安舆图。《风起陇西》开篇就对交换情报的场马进行了细致描写，“靠近驿马槽场，就能闻到一股刺鼻的马粪味，各式品种的骏马在分隔成一间一间的木棚栏中打着响鼻，栏杆上挂着树皮制成的挂牌，上面用墨字写着产地及马的雌雄、年齿……”这些细节如特写镜头一般，将冰山之下的情节渐次铺开。展开《长安的荔枝》原著图书附赠的“荔枝鲜转运舆图”，以广州、长安南北两城为支点，数十座驿站、州郡将绵延五千余里的地理空间勾连铺陈：广州城内是热烈鲜活的，“墙上爬满藤蔓，屋旁侧立椰树”；转运沿途是险象环生的，山高路远，地势险峻，驿站偏僻，时有虎兽出没；长安城是极尽奢靡的，贵妃生辰当日，“城门正上方用细藤和编筐吊下诸品牡丹，兼以十种杂蕊，令人眼花缭乱”。然而，不远处却是白骨森森的乱葬岗。庙堂之高与江湖之远的对比转换，不仅在地理空间上呈现出陌生化，更在符号空间层面映射出大

唐社会的盛衰两极。

其次，连贯的动作描写和场景切换，让纸面文字不仅形象化、更能“动起来”。李善德发现文牒上的“荔枝煎”实为“荔枝鲜”的过程由一连串密集、细致的动作描写组成：先是“被绊倒”“啪嚓一下摔在地上”，然后“狼狈地爬起来”“扑过去把救牒捡起来，拍了拍上面的尘土”，看到“一张小纸片从纸卷里飘出来”，好奇“煎”字下面到底遮掩了什么，“可这一眼看上去，他却如雷被劈，那居然是个‘鲜’字”！紧接着，他“整个人僵在原地，只有下巴上的胡须猛烈地抖动起来”，像疯了一般想要去验证些什么，“放开步子，突然加速，疯狂地朝北面皇城跑去，花白头发在风中凌乱不堪”。如此，似乎这位“惶惑、涣散、惊恐”的李善德就在我们眼前飞奔而过。《大医·破晓篇》开篇写人物出场，“十几岁的半大孩子”摔在地上，“他爹”将他从泥里捞出来，而后“在这对父子身后，还跟着足足两百号人”。《修桥记》中，知县颜鸣山的出场是得知“桥塌了”，“一边吸着米粥，一边翻阅文书，才扫过一眼，瓷碗咣当一下掉在地上”。作者以强烈的镜头意识将静态文字充分调动，既带给读者鲜活的阅读感受，也大幅降低了文本向影视语言转化的难度。

最后，细节描写编织出细腻的生活肌理，从不同维度营造出真实、饱满、立体的空间感。小说《长安的荔枝》中写李善德在外奔波数月后回到长安，一阵清风拂面，身体的记忆被立刻唤醒，“这风干爽轻柔，带着柳叶的清香，带着雨后黄土的泥味，还有一点夹杂着羊肉膻腥的面香味”。色彩、温度、声音、感觉等要素相互交织，比喻、想象、通感、象征等技法彼此配合，每一次心脏的跳动、每一次情绪的喷涌都在细节中愈加鲜活，一个真实可触摸的“荔枝世界”由此诞生。

在沉浸式、节奏感和镜头意识的加持下，“小人物转运荔枝”的故事表现出强烈的时空紧张感和情绪共鸣感。文学之于影视的滋养作用、影视之于文学的反哺作用，就在荔枝的清甜中得以充分绽放。

马伯庸曾坦言，自己在小说创作中会主动借鉴影视思维，有意识地“把影视剧的镜头技法放到小说中去”。但马伯庸的影视化书写并非对文学主体性的消解，而是一种双向吸收、保持独立的创作实践。“画面感归画面感……但是不代表它就是剧本。”他认为，作家固然可以吸收影视作品的叙事技巧与镜头语言，拓宽文字的表现力与画面张力，却仍需坚守文学本位，保持文本独有的审美空间与思想深度。正因如此，《长安的荔枝》这类作品在兼具强烈影像质感的同时，依然保留了小说文本独有的心理细描、叙事留白与人文意蕴，实现了影视思维赋能与文学自主性的平衡统一。这也为当代文学创作与影视改编的双向互动提供了重要启示：文学创作可主动吸纳影像叙事优势，打破文字表达的局限，提升文本的画面性与传播适配度；同时更要坚守文学内核，以独有的文字审美、心理刻画与思想底蕴筑牢文本根基，真正实现文学与影视的共生发展。

（作者系中国作协创研部发展研究处处长）