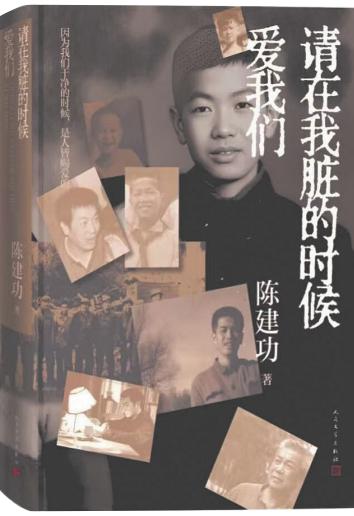


陈建功长篇非虚构《请在我脏的时候爱我们》: 于细处见真

□ 郭伟



▲人民文学出版社出版的《请在我脏的时候爱我们》。

《请在我脏的时候爱我们》以陈建功从18岁到28岁(1968年至1978年)这十年矿工生活为主线,讲述了个人的时代际遇、心路历程、青春喟叹以及文学起步。书名源自陀思妥耶夫斯基晚期名著《群魔》里列比亚德金之口的“请在我脏的时候爱我们”。这句话充满着复杂的情感内涵,有人从中听出祈求、哀伤、怨恨和愤懑,也有人感受到渴待与抗议,而陈建功借此找到了进入那段十年故事灵魂的入口。这不仅是他个人的成长记录,更是一代人在特定历史时期的集体记忆。

书中,陈建功以自嘲反讽的笔调,展现了那段充满幽默与荒诞的岁月。他笔下的矿工生活,是粗粝的、嬉闹的,满脸煤污却又真实得让人沉醉。他结识的矿工们,如江宁、李榆生、小郭子等,有着不同的身份与经历。这些人物形象鲜明,

他们的故事交织在一起,构成了那个时代矿山生活的全景图。在受伤养病期间,他又接触到矿务局医院内形形色色的病友及陪护,如曾在天桥混过的吴桥老丁、退休的矿工老张师傅等。这些经历让从小生长在高校大院的陈建功对老北京的风俗趣事、胡同文化产生浓厚兴趣,也引发了他一系列深入思考。

作品中尤为引人注目的是对旧京民俗文化的呈现。女友一家对于时节、年俗、祭拜等传统的传承与敬畏,“慎终追远”的观念贯穿其中。讲述吴桥老丁经历时提到的旧时天桥艺人群体“八大怪”,都是陈建功直接采访过的“第一手资料”,足见他对旧京民俗文化的熟悉与关注。北京方言、俚语俗谚以及民间逸闻趣事的运用,让作品充满“京味儿”气质,使那些来自民间的“小人物”跃然纸上,真实可感。这种对北京文化气质的深入挖掘与体察,体现了陈建功对家乡文化的深厚情感与深刻理解。

从文学创作的角度看,这部作品也是陈建功对自身创作历程的回顾与总结。在矿工生涯中,他开始文学创作,结识了许多文艺界的前辈与友人,如共同创作影视剧本的好友林洪桐,北影厂文学部的编辑陈瑞琴与施文心,北京人艺的艺术家于是之、刘厚明、蓝荫海、朱旭等前辈,以及在北大读书时的同学李彤、刘志达、王小平、梁左等人。他们与陈建功的创作历程紧密相连,无论是戏剧创作的方法还是文学观念的更新,都成为他文学创作之路上的宝贵经验。这部分内容堪称“一个人的文学史”,展现了他在文学创作过程中的探索与转变,如浩然所坚持的“人物积累”观念,电影及戏剧作品的经验转化,阅读卢新华的《伤痕》所带来的对自身文学观念的反思,促使自己放弃“献礼剧”的创作,等等。

值得注意的是,“反思”贯穿于整部作品。陈建功承接了巴金自《随想录》开

创的文学传统,对文学观念、个人心灵乃至时代征候进行深刻反思。这种反思不是后来者的指责,而是指向自我内心的叩问,同时对同代人报以深刻的同情与理解。这种反思精神使作品具有了超越时代的深度与价值。

在结构上,作品条理清晰,以时间为序,将个人经历与时代背景紧密结合,从初入矿山的懵懂青年,到在矿山生活中逐渐成长、思考,再到恢复高考后进入北大求学,每个阶段都有其独特的故事与感悟,层层递进,使读者能够清晰感受到作者的心路历程。语言上,陈建功保持了他一贯的质朴与幽默,北京方言的运用不仅增添了作品的地域特色,更使情感表达更加真挚、生动,拉近了与读者的距离。

然而,这部作品也并非完美无缺。在某些情节的叙述上,可能由于过于追求真实,显得有些琐碎,节奏不够紧凑,对于一些追求情节连贯性和紧凑感的读者来说,可能会觉得阅读体验受到一定影响。另外,在人物塑造方面,虽然众多人物形象鲜明,但部分次要人物的刻画稍显仓促,未能充分挖掘其性格的复杂性,使得这些人物形象相对单薄。

总体而言,《请在我脏的时候爱我们》是一部具有重要价值的作品。它是陈建功对自己青春岁月的深情回望,也是对一个时代的生动记录;是对人性的深度挖掘,也是对文学创作的严肃思考。陈建功以个人视角切入时代叙事,为宏大的历史事件提供了亲历者的精微细节,穿插着对旧京世俗及文化性格的探索与呈现,其中的反思精神更是为当代文学注入了一股清泉。这部作品不仅丰富了当代文学的宝库,也为读者了解那个时代提供了一个独特的窗口,让我们在阅读中思考历史、人性与文学的意义。

(作者系甘肃省作家协会第五、六届理事,现居北海)



▲漓江出版社出版的《山魂水韵时代风华——桂师作家作品选》

□ 吴心海

《山魂水韵 时代风华——桂师作家作品选》是梁福根教授主编的“桂师作家群”的作品选本。该书遴选了桂林师范学院(即本文中简称的“桂师”)建校以来,80余年间51位校友作家的85篇作品。其中不乏民国就知名的丰子恺、杨晦、穆木天、吴奔星等大家,也有近年的新秀。这是一部包含壮、汉、瑶、侗、回、彝等民族校友作家作品的选本。他们以散文、诗歌、小说、剧本等多元体裁,表达家国情怀、中华民族共同体意识、社会变迁、亲情友情、绿色生态等主题的作品,织就中华民族与时代共振的动人图景。其中,那些在山魂水韵中体现中华民族共同体意识的作品,颇为引人注目。

壮族作家边车、彭志雄、陆波岸,侗族作家李庆崇,瑶族作家陈昕、梁沁雯,彝族作家何谓清的散文;壮族诗人韦桥送、许桂林,侗族诗人李仁波,瑶族诗人邓丽琼的诗歌;回族作家白积缘,瑶族作家梁安早、李泽军、彭翔的小说,还有汉族作家们的不少作品,都在不同的体裁、题材中,或直接或间接地表达了统一的家国意识和中华民族共同体意识。

边车的《登临红军翻越过的猫儿山》,记录了红军经过桂林兴安县华江瑶族乡、有华南第一高峰之誉的、越城岭主峰猫儿山的老山界留下的红色印记;作品写高山湖泊的特别韵致,大山的巍峨雄伟,揭示“五岭逶迤腾细浪”的长征,让猫儿山具有了新的灵魂:它既是绿色的山,也是红色的山。

李庆崇《魂牵梦绕接龙桥》笔下少数民族山乡河面的风雨桥——接龙桥,体现了中华民族共同体的特征;既满含侗家智慧,又蕴含中华民族悠久的历史文化,如龙崇拜文化、关公文化、楹联文化、古诗词文化、书法文化,等等;风雨桥是民族团结、民族文化交往、交流、交融的见证者。

李逊《被遗忘的南方》以广西的大山、虚构的赤龙河为地理背景,叙写颇具象征意味的骆越先民的岩画,以及老赤卫队员莫勤的故事。小说写到各族人民在桂西大地上的一场共同的革命——百色起义。莫勤曾是跟随百色起义的领导人之一、红军早期高级将领、壮族革命领袖韦拔群一起革命的赤卫队员。小说赞颂了骆越先民伟大的文化创造——花山岩画,而壮族老人莫勤就体现了岩画的古老灵魂:朴实、乐观、坚韧、善良,这也是中华民族的精神。莫勤守护着祖先的岩画,为牺牲的赤卫队员们守灵,坚守着岩画一样古老的精神。作品里的大山和赤龙河都是这种精神的象征。

著名诗人吴奔星抗战时期辗转于桂林、柳州等地,并担任广西教育研究所研究员,曾在桂林《扫荡报》《广西日报》发表大量抗战诗作,是桂林抗战文化城的知名人物。从1939年到1943年间,他写了不少广西民族题材的诗作。新中国成立后,他是南京师大的教授、著名学者,还不止一次到过广西。

该选本中的《答客问》,是吴奔星1939年6月9日作于柳州,6月26日改于融县(今融安融水一带)的诗作。它是高度体现中华民族共同体意识的优秀诗作:“虽说初次踏入南国的丛林、市镇/但我们是不用彼此惊呼的。/不是吗?/我们的须发、皮肤、耳、目、口、鼻、颜色、形态/不是同一的吗!……”诗歌创作于抗日战争的艰难时期,诗人在山水环境、民族风情、语言不同于故乡的广西民族地区,却强烈地感受到了中华民族共同体的顽强存在和各民族的同胞情谊,各民族兄弟都“是山河的爱护者”!“这该是入侵者所不能突破的长城”!

其他作品,如陆波岸的散文《梦里又见木棉红》,以桂西北大山区为地域背景,歌颂一位山村教师以其坚韧不拔的精神,善良宽厚的品格,终身传播中华文化于山区。梁勇的小说《她的山》,卢子的小说《红军哥哥》都以瑶族等少数民族聚集区为背景,间接书写中华民族共同体意识。

总之,该书不同文体各展风姿,以多元体裁展现一个学校80余年多彩的文学光谱,织就一个学校立体的文学铺缀,呈现一个学校的源远流长的文脉。更为可喜的是,通过多民族校友作家的作品,在山魂水韵中,体现中华民族共同体意识。

(作者系《新华日报》高级记者)

山魂水韵中的中华民族共同体意识

梁福根《山魂水韵时代风华——桂师作家作品选》:

孙丰蕊《壮族师公戏研究》: 开创文学艺术研究的新篇章

□ 林安宁

孙丰蕊的《壮族师公戏研究》是一部从文学艺术视角,研究壮族师公戏的具有重要开拓意义的著作。

说到壮族师公戏,对它稍有了解的人,第一反应大概是:它是蕴含丰富的音乐、舞蹈、美术等艺术内容的传统文化。偶尔也有学者提出师公文学的概念,但其出发点,也是对照作家文学,告诉读者,师公戏具有某种文学属性。

该书的开创性在于以文学和艺术视角为出发点研究师公戏,而非单纯从民俗、艺术等视角展开分析。作者把壮族师公戏视为小戏,以小戏的视角审视壮族师公戏,是对其量身定做的有效方法。小戏的文学艺术属性,最重要的是确定其剧本和剧目。作者认为师公戏的剧本包括“萌芽的师公戏剧本、发展期的师公戏剧本和成熟期的师公戏唱本”。萌芽期的师公戏剧本内容以唱神为主;发展期的师公戏,分为唱土俗神故事和唱世俗故事剧本;成熟期的师公戏剧目,出现了角色的明显分化,情节冲突加强,故事内容更为丰富。

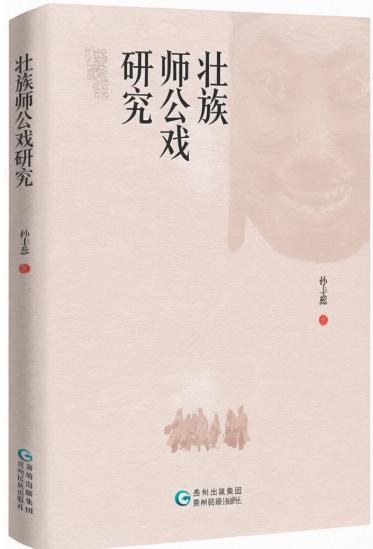
壮族师公戏是民众自编自导、自娱自乐的艺术,在民众生活中不可或缺。经过长期的积淀和打磨,它形成了自身的独立品格和艺术价值,是具有多重价值的民间艺术形态。它的主要特点是:演员的多重身份;角色少,线索单一;表演形式稚拙;演员与观众界限的模糊化。将壮族师公戏视为小戏,还与当前中国民间文学大系出版工程中《中国民

间文学大系·小戏·广西卷》的编纂工作遥相呼应。

既然壮族师公戏不能对照作家文学或文人戏剧的样式去研究,那么,也就不能单纯以剧本为中心,生搬硬套“人物、情节、环境、审美”等话语,不能照搬悲剧、喜剧理论等维度去理解。壮族师公戏的研究,应从什么出发呢?作者给出了明确的答案:场域,即演述环境。作者认为壮族师公戏是以“场域”为中心的文学艺术。壮族师公戏展演的时间场域主要有三种:民族节日、人生礼仪和随机性演剧。空间场域包括庙宇祠堂、村屯家屋和广场舞台等。作者以田野作业的方法,考察了百色、贵港等地壮族师公戏的展演过程,对师公戏的场域及其演述过程做了详实陈述,生动呈现壮族师公戏文学艺术的精髓。

读罢《壮族师公戏研究》,我觉得在某方面仍有未尽之意。论著虽点出了壮族师公戏是独特的小戏样式,但由于把师公戏作为戏剧史的“活化石”,这对于依然充满活力的师公戏似乎不太公平。若从文化多样性、口头传统、非遗学等维度考察壮族师公戏,在方法上可能更为恰当些。以此进行研究,得出的结论,则壮族师公戏不是文学艺术的配角,而是文学艺术的重要主角。

作者虽论及剧本和剧目,但壮族师公戏的剧目如何整理?它的剧本、剧目整理与其他小戏(如彩调、采茶戏等)的整理方法有何不同?这些问题也没有给



▲贵州出版集团 贵州民族出版社出版的《壮族师公戏研究》。

出答案。当然,这些思考可能已超出了该书的总体设想与构架。总而言之,该书瑕不掩瑜,一些不足之处,不妨碍《壮族师公戏研究》对研究壮族师公戏的开拓之功。

(作者系南宁师范大学文学院教授,中国少数民族文学学会常务理事)