

## 艺观察

八小时的《兄弟姐妹》、九小时的《摩诃婆罗多》、12小时的《2666》……当人们在观看过程中频频用“加油”为自己打气——

# 要为马拉松戏剧“加油”吗？

孙惠柱

硬撑着看下去，最后一段还是撑不住打了会儿盹，却也未必错过了什么重要的情节或画面

最近几年，马拉松戏剧频频成为国内戏剧界的热门话题。

最近的例子是不久前相继在哈尔滨、北京、上海等地演出的俄罗斯话剧《静静的顿河》。八个多小时看下来的确像是一场需要超常体力的马拉松——还要加上脑力。我是看过不少马拉松戏剧的，多数并没有这么累，为什么这次不一样？戏好像没什么悬念，台上的俄罗斯风情头两场挺好看，一场场拉洋片似地过，硬撑着看下去，最后一段终于还是撑不住打了会儿盹，却也未必错过了什么重要的情节或画面。这个戏要是给中国人做，挤尽水分，删去那些拖时间的民俗场面，三个多小时够了吧，还能紧凑很多，好看很多。

我的第一次马拉松观剧体验也不是很舒服，那还是一向崇拜的大师彼得·布鲁克的戏，1988年他把印度史诗《摩诃婆罗多》的国际舞台版从巴黎带到纽约，全长九个小时。那是我第一次听到“马拉松戏剧”的说法，可那个戏有点吃力不讨好。布鲁克费了很大力气调教那些东腔西调的多国籍演员，但要他们演好那个印度神话故事实在有点力不从心。印度学者还严肃地批评布鲁克轻慢了印度人视为神圣的史诗，其实他太想尽可能完整地呈现出这部极长的史诗，但越长越难编，而且那些肤色各异的演员说着自己也未必全懂的英语，很不容易听清楚，看得大家都很累。同一时段纽约还有一个微型版的《摩诃婆罗多》也在演出，两个印度艺术家加一个乐师，像“二人转”一样，跳跳跳出演了几十个人物，就两个小时，我跟纽约大学博士班上的很多同学也去看了，都觉得反而更好。

幸好那一回布鲁克带了两个戏去，那个普通长度的契诃夫名剧《樱桃园》就精彩得无与伦比，绝对是无可置疑的永恒经典。两个戏有差异一点也不难理解，犹太裔的布鲁克对俄罗斯文化的熟悉比对印度文化的了解要高太多倍。

后来又看了两部马拉松剧，都很出色。六小时的《肯塔基轮回》和八小时的《美国天使》之所以特别长，并不是因为要想完整改编经典原作——那是两个剧作家原创的故事，本来就那么长，充满了悬念。其实长度本身不应该是问题，道理很简单，电视连续剧比最长的舞台剧都长得多，为什么看得下去？就是靠悬念吸引着观众。

《肯塔基轮回》有九个短剧，讲一个煤矿家族二百年的故事，展现了美国煤炭业从骗取土著的土地开矿起家，直至盛极而衰的全过程，还真得那么长。第一场白人移民叫印第安女人为他生儿子当劳动力，要是女孩就埋掉；二百年后全剧结尾，白茫茫大地真干净，女孩的尸骨像报应一样现形了，所以剧名叫“轮回”。这个戏得了1993年的普利策奖，但在百老汇算是失败的，在一个剧场“只”演了33场。《美国天使》更受观众欢迎，从1993年10月到1994年12月，每周八场连演440多场，后来还多轮重演。观众都是买散票去看那个八小时大戏的，显然是去享受而不是去“锻炼耐力”的。

相比于做“马拉松戏剧”的欧洲经验，擅长把文学资源改编成折子戏的中国经验对当下国内舞台恐怕更有价值

马拉松演出在中国的戏剧史上本来是常见的，农耕时代的节庆期间，人们有的是时间，别说八九个小时，连演几天都不稀罕。但那一般都是许多剧目的大拼盘，少数连演的大戏如《目连救母》就像后来的“连台本戏”一样，可分可合，不会有观众从头到尾专注看完。看客随心所欲来去、吃吃喝喝、说说笑笑、看看叫叫都是常态。那样的传统现在不少农村的节庆日子里还可以看到。

一旦搬进了要求观众专心看戏的封闭式现代剧场以后，中国戏剧里就很少看到马拉松式的剧目了。二十年

前我回到上海，发现国内的戏普遍比之前短了，剧场几乎全都取消了幕间休息。为什么？因为大家都加快了生活节奏，多数戏剧人大概也没自信他们的戏能吸引人坐稳两小时以上。唯一的例外是赖声川的《如梦之梦》。2005年台北首演他请我去看，那还是我第一次踏上宝岛，很惊讶竟会有华人做这么长的戏。《梦》剧在那里也是个罕见的例外，但其长度很适合那个几代人从上海辗转巴黎等地的史诗式故事，那也是赖声川几十年心血的结晶，极其独特。

那以后再看到的马拉松戏剧就都是小说改的了。2017年天津大剧院引进了两部巨著，俄罗斯来的《兄弟姐妹》八小时，法国来的《2666》12小时。后者是我看戏的最高纪录，估计再也不会打破了。那两部戏都还不错，二者相比，以集体农庄为背景的《兄弟姐妹》的反响更大，而智利小说《2666》里那些眼花缭乱的跨国故事就不那么容易产生“代入感”。评论界对《兄弟姐妹》的评价极高：“两天的演出结束，整个戏剧界一片惊叹和唏嘘。这部在艺术和技术上臻于完美的作品，让同样师承斯坦尼体系的中国话剧人，看到了难以逾越的差距……差距是全方位的，而且，远不是一朝一夕可以追赶。无论是环境、技术，还是人才，我们都做不出《兄弟姐妹》这样水准的作品。过去很多年里不曾有，在未来很多年里也很难有。”

这个判断确有一定的道理，不过我想问的是，我们有没有必要学欧洲人那样去做戏？也做那么长的戏？具体地说，有必要把我们最好的小说如《白鹿原》《平凡的世界》也改编成马拉松长度的戏吗？欧洲人有专心、定心看长剧的文化习惯，并无需不断给自己“加油”，我们有吗？按说改编小说一向是中国戏剧人的拿手好“戏”，甚至可以说，戏曲剧作的主流历来就是改编移植的小说故事。我们有无不计其数的“三国戏”“水滸戏”“西游记”，但就是从来不做那么长的全本小说舞台版。戏曲人的办法更聪明，一鸡多吃，一部小说可以为几十上百部折子戏提供素材。

当然也可以说，那些折子戏未必可算是改编现代意义上的“小说”，准确地说是取材于各种各样的正史野史、民间传说和话本，有些戏的内容甚至还早于正式刻印的小说，正如徐朔方先生所言，“小说和戏曲同生共长，彼此依托”。四大名著中只有《红楼梦》是作家独立创作的小说，所以有了一个曾经风靡全国的越剧改编版全本《红楼梦》。此言不虛，越剧《红楼梦》是很出色，但小说的内容那么丰富，如果因为有了一个看似“全本”的改编版，就认为小说的改编价值已然用完，岂不是太可惜了？上海越剧院的改编聚焦于宝黛钗的爱情纠葛，诚然是正确的选择，但小说还有那么多生动有趣、意味深长的人物，也完全可以在舞台上一展风采。事实上在1962年全本越剧《红楼梦》问世之前的一二百年里，出现过无数大大小小的“红楼戏”。荀慧生首演于1932年的京剧《红楼二尤》就是一个好例，说明改编完全可以另辟蹊径，用小说中的配角也能做成十分精彩的大戏。

即便是小戏也可以很有意义。数年前浙江艺术职业学院推出了一组《红楼人物秀》，四个系列短剧：《紫菱絮》讲迎春遭恶丈夫虐待的故事；《葬花吟》展示了宝黛钗关系的另一个视角——对宝钗也是个悲剧；《幽江梦》聚焦于俊俏的丑角赵姨娘；《答宝玉》有点“闹学”的味道。我赞赏“系列短剧”的做法，这是一个否定之否定——以前折子戏为主的戏曲表演模式被一统天下的大戏取代后，戏越来越“大”，都想做博奖大戏；小说改编也沿用这个模式，好像更有理由了——原著本来就长。长篇故事衍生出系列折子戏这个戏曲的好传统似乎早已被遗忘。

其实这是一个比“马拉松戏剧”更可持续发展的改编模式：从长篇小说中各取所需分而改之，让每个戏各具特色。这么做有助于纵、横两个方向的发展：纵向是剧目的增加，假以时日，文学经典都可以衍生出很多新的折子戏来——会有许多被淘汰，常常演出的就成为经典剧目；横向是各剧种相互移植，这也是戏曲的好传统。话剧学了很多年外国的小说改编法，可能已有人在跃跃欲试，要进一步仿制一部马拉松改编剧了。我却想提一个不同的建议：为什么不学学戏曲改编的更好的办法呢？

(作者为上海戏剧学院教授)



最近几年，马拉松戏剧频频亮相国内戏剧舞台并成为热门话题。上图为列夫·托尔斯泰的成名作《兄弟姐妹》，右图为格里高利·科兹洛夫执导的《静静的顿河》。两部话剧时长均达到八小时。

## 书问道

## 好的文学批评是和原作血肉相连的

——读袁筱一的《文字传奇：十一堂法国现代经典文学课》

许钧

张一兵教授对《文字传奇》有一个评价：“音诗般的女性思想者的话语构建。”我非常同意。这意味着，袁筱一的话语不仅是文学的解读，而且能够让法国文学的故事从生命深处喷涌而出。

因此，阅读《文字传奇》这本书，仅仅进入它的文字层面是不够的；但是不经过文字也是万万不能的。这本书最大的特点，是对文字和生命的双重体验，以及对生命的探索和表达——这里的“生命”也可以用“存在”两个字来代替，它们是相辅相成的。书中对九位作家的选择，非常重要的一点就是对于人的存在的关注，对于人的存在的思考。袁筱一正是从这个根本意义出发，结合了文字和叙述特色进行探讨。

就这本书而言，我是一个比较特

殊的读者，因为书里涉及的作家，有多位我还是非常熟悉的。比如波伏娃、杜拉斯、米兰·昆德拉和勒克莱齐奥，他们的不少作品都是我翻译的，也有一些是我推荐给袁筱一翻译的。但即便是这样，书中谈到他们的部分仍然给我很大的新鲜感。原因在于，一个文学史家，一个文学批评家，最了不起的本质就是发现，就是选择，就是阐释。文学评论有双重的任务，它既是对原作的阐释的指明，更是对未来创作方向的指明；它既指向一部作品，同时又引向对于文学应该坚持的方向或者是应该坚持的本质。

也就是说，一个好的文学批评者，能够带着我们去重新发现那些已经耳熟能详的作家和作品，把我们更好地引向原著。在袁筱一的阐释里，我看不到法国文学史的叙述，也看不到那些名家著作的转述，所有的东西都来自于她自己的发现。法国著名批评家圣伯夫说过，一个好的批评家应该让过去闪现出新的光芒。当我读《文字传奇》时，比如她写的我所翻译过的波伏娃《名士风流》，会觉得如果我先读了她这本书，我在翻译当中可能会译得更好，因为她让我更深刻地理解了这本书。现在很多批评家做批评，往往是为了展现自己的想法，展现他自己的评判，但袁筱一不是。她和每一个作家肌肤相亲，因此能够真正触摸到文字的温度。这是她批评的一大特质。读她的评论，我会禁不住去思考我当时为什么这么翻

译？我们被她重新引向文本，然后渴望和这部书建立起自己的联系。文字的力量也就在这里。

与此同时，袁筱一对于语言本质、语言系统当中的差异性的理解，对于她的文学批评也起了非常大的作用。20世纪的哲学、20世纪的翻译学、20世纪的文学，如果不去讲索绪尔，是很难讲清楚的。袁筱一20多岁就已经看透了索绪尔的《普通语言学教程》。对一本书的理解，一本书的阐释，一本书的批评，永远都不可能是一种答案，如果是一种答案就没有文学，如果是一种答案就不可能每个人都具有生命的阅读。而袁筱一，无论是写作还是翻译、阐释，她带来的，往往是一种新的可能性的开拓。她在南大跟读博士的时候，只有二十二岁，我们常常在一起讨论翻译的问题，讨论当时她正在翻译的第一本书《战争》。每次我提出疑问，她的回答一定会给我带来另一种理解的可能。当整部翻译稿完成时，我发现她的翻译解读中包含的深刻性，继续让我感到不可思议。后来她还翻译了卢梭的《一个孤独漫步者的遐想》，这本书有几十个版本，我认为翻译最好的，就是袁筱一的。如果你找到她译的这本书，去读读她写的“前言”，你会发现她的批评很深刻。

因为上述种种，所以《文字传奇》里包含着两种力量，一种力量是通过她的文字，你可以进入原著文本；一种力量是通过对这本书的阅读，你会去思考自己对于原著文本的

体验和阅读是怎样的。如果没有阅读，一部作品不可能成为经典。我们读法国文学，可能最重要的还有两个问题，一个涉及当今的文学，另一个涉及我们如何阅读。在我和毕飞宇、袁筱一的接触当中，我记得我们在一起谈论最多的可能就是书，我不知道现在的人在一起的时候会谈到什么？我们到了一起就是谈书，书里面有我们整个世界，书里面有我们整个人生。你如果去打开每一本书，按照毕飞宇的那种解读，就像《项链》，每个人都有自己的解读。袁筱一也告诉我们，这一部书如果没有解读，如果没有读者阅读的参与，它永远都不可能成为经典。所以当我们今天讲法国现代经典文学的时候，我觉得可能就在于每个人的阅读，仅仅是袁筱一一个人的阅读是不够的，但是这种阅读是一种发现，是一种体悟。

这本书还体现了袁筱一的一个特点，就是细腻。袁筱一的文字，无论是她翻译的小说还是她写的评论，都很细腻。因为这种细腻，我曾经和很多人说，你不要只看袁筱一说了什么，你还要读她的文字，尽管她说的就已经足够让你沉浸其中了。而这两种品质，我觉得是当下文学批评非常缺少的。比如很多文学批评，除了套用国外一个什么理论，评点二三四，就没了，你都不知道他要讲什么。而《文字传奇》里面的每一个字、每一段话，你往下读的时候，你会觉得袁筱一的评论和她批评的原作是血肉相连的。

(作者为著名翻译家、浙江大学文科资深教授)



袁筱一《文字传奇》  
华东师范大学出版社