

“翻拍”的宿命：原作真的难以超越？

“翻版”和“原版”之间的优胜劣汰,长远地看,时间是公允的,能在时间中“幸免”的佳作殊途同归:它们尊重技艺,尊重生活,尊重人性

本报首席记者 柳青

日剧《深夜食堂》被翻拍后,掀起评论的滔天巨浪,也是有些意外。橘越淮而枳,跨越文化语境的改编,注定是逃不过“难接地气”“水土不服”的厄运吗?其实未必。“翻版”固然面临一些先天不利的因素,譬如观众或读者对“原作”的感情,隔着时间、记忆和私人喜好的滤镜,对“翻版”的评价有时是会产生偏差。但时间毕竟是公平的,“翻版”和“原创”终将平等地接受观众的评判,创作者的技艺以及作品面对生活的态度,才是最重要的。

——编者的话



漫画《恶作剧之吻》被多次改编成剧集,因为年轻偶像的力量,新版和旧版两部日剧,以及中国台湾的版本,都得到女性观众尤其女孩们认可。



从高分日剧到翻拍版《深夜食堂》,问题到底出在哪里?真正惹人烦的是什么是浮夸的人物设计和更浮夸的表演。看剧看到最后,观众要看的是真切生动的“人”。



马丁·斯科塞斯导演的《无间道风云》翻拍自香港电影《无间道》,上映之初也曾备受争议,原版的影迷难以接受美国改编版中的人物关系和情节设置。然而随着时间流逝,“爱的偏见”逐渐被拨正,论电影表达的技艺,斯科塞斯的版本其实高出原作一筹。

翻拍也好,改编也好,都是吃力不讨好的风险活。就像在电视剧《甄嬛传》里,嬛嬛貌美才高,婉转蛾眉,可是成也败也都因长得太像故去的皇后,皇帝一句“宛菀类卿”,她就被打击到尘埃里。多少“翻版”败在“原版”的阴影下,无非是因为时间和记忆的滤镜,得不到的永远在骚动。当年《纸牌屋》第一季上线,一部老牌的英国迷你剧经好莱坞改造,重装上阵,被惊呼刷新美剧水准的标杆。可是老派的英剧迷们气不打一处来,他们说:史派西演的“下木”总统,动不动打破第四堵墙对着观众絮叨的模样,演技浮夸,哪里及得上根正苗红的莎剧演员理查德森大气沉稳——英剧背后,站着莎士比亚啊!可是再过三五十,美剧《纸牌屋》在影剧史的坐标系里得到什么样的位置,难以预料了。一代人有一代人认同的“经典”,两版电视剧《红楼梦》是个绝妙的例子。几年前,看着1983版《红楼梦》长大的观众把新版《红楼梦》骂得一无是处:黛玉胖,宝钗瘦,小宝玉獐头鼠目,老太太眼露凶光,满园子姑娘的“铜钱头”堪比聊斋……而如今到视频网站上点开新版《红楼梦》,“中老年观众”大概会被弹幕的内容吓到,95后、00后的孩子们发自内心喜欢这个版本。“翻拍”能不能扛住时间,打赢翻身仗,打铁还是要看自身硬,归根结底,这是考验创作者的技艺。远的不说,就说黄磊栽惨了的

《麻烦家族》。“独门别院的三代同堂”,作为导演的黄磊设定的这个戏剧情境,偏离了大部分观众的想象,但是,“不接地气”的指责太笼统,只是问题的表象。从山田洋次导演的《家族之苦》到《麻烦家族》,真的只有生搬硬套?不见得,影片的核心议题是有转移的。日本老导演用喜剧的方式谈“苦恼”,题眼在“苦”,为了老母亲的离婚案,一大家子分成两派,居中的小儿子为难地调停两边,“幸福”是小心翼翼协调下的短暂和解。到了中国版中,核心是“家族”,“家”成了一种信仰,任何矛盾在“家”的神圣属性前终被压制。遗憾的是,能做好爸爸、好老师和好厨子的黄磊,他的剧作和拍摄能力其实很局限,抖机灵的策略是不能释放戏剧能量的,表现在电影里,他只能照搬原版的情节设置和细节,却无能展开对生命现象的捕捉和生命哲学层面的反思。事实上,《家族之苦》本身有“翻拍”的背景。电影结束于老父亲病愈后在家看小津导演的《东京物语》,这是山田洋次的致敬之笔,追溯上去,他之前的《东京家族》就是翻拍了《东京物语》。《东京家族》是一部评论两极分化的片子,很多小津的影迷觉得山田洋次哪里都不如小津,用小津特有的美学风格去考评山田洋次,后者简直一无是处。这种论调是“爱的盲目和偏见”。老山田的能耐,恰恰在于“致敬而不照搬”。小津的《东京物语》是刻画日本战后的大家族分裂、

血缘疏远,《东京家族》和《东京物语》的差别,不在于小津悲观而山田温存。时代变迁,21世纪初的社会空气迥然不同于战后,山田刻画的是“衰老”成为日本社会的症候群,到了《家族之苦》系列,这很大程度是《东京家族》谐谑化的延续,笑着去谈沟通、生死、离散……这些终究悲哀的命题,笑话和笑声衬着悲凉的底色。山田对小津极是敬重,但他没有把小津的“原版”当成卸不掉的负担,从《东京家族》到《家族之苦》,再到拍出《家族之苦2》,他在表达自己的冲动和思考,把“平田家”打造成“寅次郎”之后的又一块金招牌,这样兢兢业业的手艺,观众看得见,时间也看得见。再来看扑街程度更惨烈的电视剧《深夜食堂》,群众们纷纷认为,“中国版”深夜食堂应该是兰州拉面、沙县小吃和烤串摊子,而像剧里把泡面卖到几十块一碗的小资店,黑店无疑。这调侃不无道理,但我们假设一下,如果真的拍赤膊大汉在烟雾腾腾的炉子前卖烤串,这会吓跑多少小清新小确幸的观众啊!遍植广告的《深夜食堂》真正惹人烦的是什么?是浮夸的人物设计和更浮夸的表演。看设定,看背景,看细节,看到最后,观众要看的是“人”。换言之,故事在移花接木的过程中,因为娱乐的需要、因为技术难度、因为这样那样原因,不能实现语境和情节的“无缝对接”,但具体人物的可信度和演员的靠谱表现,能够很大程度地弥补观众的期待值。

从西德尼·卢曼特导演的经典室内剧《十二怒汉》到中国电影《十二公民》,就是表演的有限胜利。《十二公民》的导演徐昂是话剧导演出身,隔行隔山,电影的拍摄手法比较单薄,更像是“借大银幕记录一部戏剧的演出”。要说强调剧本,这个本子又有个先天不足的缺憾:中美司法的不同。十二个天南海北的人因缘际会地坐到一张桌前,谈感情谈理性,谈道德谈法律,谈人性谈社会,然而,因为这只是一场英美法补考“模拟庭审”,从根本上瓦解了“戏”的冲击力。可是这个有缺憾的剧本演到最后,戏没有塌,全靠表演撑着,尤其是戏份最多、扮演出租车司机的韩童生,他演出了一个北京平民市侩但善良的生动面相,也把一个感情至上者走向理性的过程演得刺目刺心。更要紧的是,除了何冰和韩童生,没有一个角色成为这场群戏中的“短板”,他们每个人都是从现世烟火的芸芸众生中走来,指向不同的人群和生活价值,却又没有沦为概念化的脸谱。最终,这部电影成了中国银幕上“值得被谈论的少数派”,它在上映时没有制造现象级的谈资,也没有创造很可观的票房,它是靠着扎实的表演获得了一点时间中的定力。“翻版”和“原版”之间的优胜劣汰,一时会有见仁见智的感情倾向,而长远地看,时间是公允的,糟糕的作品各有各的糟糕,能在时间中“幸免”的佳作却是殊途同归:它们尊重技艺,尊重生活,尊重人性。

跨越文化语境的“改编”能否不输“原版”? 能!

柳青

《深锁春光一院愁》vs《恐惧吞噬灵魂》 法斯宾德把社会评论引入情感剧

二战爆发后,德国导演道格拉斯·瑟克流亡美国,在好莱坞,他创作了多部以女性为核心的情节剧,把电影人看低的“肥皂剧”拍出美学的新高度。法斯宾德受瑟克影像极深,他在1970年代初看到了瑟克的代表作《深锁春光一院愁》,他自称,这部电影改变了他的创作观,让他意识到“电影可以拍得很唯美,很讨观众喜欢,但潜藏着对社会结构的思考和严厉的政治批判。”《恐惧吞噬灵魂》可以看法斯宾德创作的分水岭,自此,他从布莱希特风格的政治表达转向以女性角色为核心的情感剧,同时把严肃的社会评论和反思引入平白俗艳的“肥皂剧”。《恐惧吞噬灵魂》看似照搬《深锁春光一院愁》,都是关于一个上了年纪的寡妇爱上比自己低很多的年轻人,他们的感情遭受流言蜚语的摧残,儿女们刻薄母亲的情感和激情,最终下场都是男青年的健康被毁,年迈女子在年轻男子的生活中承担起母亲和护士的职责,他们的“关系”得以苟延残喘。其实它们的相似仅限于梗概的情节,在以影像营造社会情境时,法斯宾德闯荡出与瑟克截然不同的风格。瑟克制、细腻、优雅,用高度舞台化的手法再现美国内陆中产的小世界,相比之下,法斯宾德平白俗艳,在粗线条的叙事里,他跨出了连瑟克都不敢迈过的一道坎:引入严重欠缺魅力的主角。在瑟克的电影里,女主角尚且是中年美妇,男主角是俊美阳刚的园丁,而到了法斯宾德的故事里,女主角是个年迈的清纯妇,男主角是德国引入的非洲裔劳工。导演既让观众淹没在卑微的“深情”中,又让人看清这段感情作为罗曼史的“荒诞”,言情和荒诞并置产生强烈的间离效果,和好莱坞特色的“致幻”划清了界限。

《李尔王》vs《乱》 黑泽明叫板莎翁:“我能写得更精彩。”

日本导演黑泽明用《蜘蛛巢城》和《乱》的成功证明,莎士比亚戏剧原作的生命力不在于亦步亦趋的改编,重要的是创造性的重构。电影《乱》把《李尔王》移植到日本的武士时代,片中的人名、地名、服装造型、面具的使用以及建筑等,从大局到细节都浸润着日本的民族特色和能剧特征。电影开场的画面,是清澈如洗的蓝天下,浓绿的山野绵延,随着镜头拉近,出现点点黑色的狩猎人群,开阔的画面构建了自然与人类的关系。黑泽明以自然象征和谐永恒的神性,与人性的贪婪、残酷、疯狂、血腥和最终毁灭形成对比。推崇武士精神的导演本想拍一部表现三个儿子美德的武士传奇,然而对现实的失望让他改变初衷。他把东西方的文化符号和影像象征融为一体,叙述一个具有普遍性的人类悲剧,这段父子、兄弟之间互相残杀的地狱之旅,是人类处于绝望境遇的寓言——人们所有罪恶欲望和复仇行动都以死亡为代价,归于沉寂,只有上苍俯视这人间惨剧。晚年的黑泽明直白地说:“莎士比亚是我最崇敬的剧作家。但我拍电影从不照搬,我在他的原作基础上进行虚构,比他写的更有诱惑力。”

《白痴》vs《罗科和他的兄弟们》 维斯康蒂对人性堕落的痛苦洞察

意大利导演维斯康蒂在电影里关心的,始终是人于“堕落”的相抗衡,面对诱惑,人性没有胜算,小到家庭、大至某个阶层,都将迈向崩溃。家庭的内部生活,是他永恒的主题。在电影《白夜》里,他明确了创作中最核心的命题:放纵内心的猛虎注定是一场劫难,而爱,是克己复礼的约束。从这时起,陀思妥耶夫斯基正式地走进了维斯康蒂的电影,罪与罚,灵魂的堕落,美的毁灭,这些命题将回旋在他此后的作品里。《罗科和他的兄弟们》讲述一个意大利南方的贫困农家在米兰奋斗扎根的故事,罗科一次次牺牲自己换取家庭的稳定,却无力阻止兄弟们的堕落、背叛和远离,这个曾经贫穷却团结的家,在欲望的冲击下崩塌。这部面对城市诱惑的道德剧,是陀思妥耶夫斯基小说《白痴》的米兰版变奏,维斯康蒂千万里挑一地选中阿兰·德隆,让他演意大利版的梅什金公爵,一个污浊世界里的圣徒,他徒劳地保护着身边的人们,却不能挽救他们的毁灭。罗科、他的二哥西蒙和娜迪娅的纠葛,完整地对应着《白痴》梅什金、罗果仁和娜斯塔霞的三角关系。但维斯康蒂认为,比起原作的“情节”,他更关注于对一个尘世圣徒的呈现,所以在电影里,演员比故事重要,他所在意的是让“罗科”从文学的意象走向真实——他的创作冲动来自看到阿兰·德隆的第一眼:“那一刻,我找到了罗科。”



《夜宴》借用了《哈姆雷特》的情节,遗憾的是,冯小刚没能在历史情境和文化语境的转换中做出创造性的重构,以至于作品既欠缺原创的激情,也没能有效利用原作的能量。