

## 情关西游

从清代的《天女散花》到如今的《悟空传》，一部小说经历的无数次续补与改编

## 《西游记》流传中的精神转向

张怡微

最近去一座以往常去的庙宇，偶然发现铜佛殿和观音殿的供案上有联排的三幅雕刻，刻有西游故事图像，一幅是师徒行路，一幅是芭蕉洞孙悟空战铁扇公主，还有一幅看不太清楚，似乎是“天女散花”，但孙悟空以战斗之态在旁，手执金箍棒。我问了一下工作人员，那个供案用了十几、二十年，铜雕的图案未必是确凿的西游故事。

庙宇中会出现民间小说的图像，不论是孙悟空大闹芭蕉洞、盘丝洞、琵琶洞等《西游记》故事，还是牧童吹笛、白鹿灵芝，好像都挺常见。观音作为世本《西游记》中主要的救渡者，在观音殿出现“西游故事”符号算得上合情合理。“天女散花”好像有些突兀，仔细想来也并非完全搭不上边。

清代有《西游记》续书名为《天女散花》，故事说的是唐僧取经之后，如来佛又发生“试禁善恶之心”，请天女采取鲜花十万八千朵下凡，见妖魔剿灭警化，见善良散花消灭。于是

“斗胜金剛”孙悟空扫除恶孽、五天女散花免灾，也算分工明确，十分相应。《天女散花》并不是一部多好的《西游记》续作，但也有一些细节可圈可点。

譬如那一招所谓的“查禁妖孽，试阅世人之善恶，化除愚蒙之凡心”，其实是有点诡异的。佛祖们的理由是“天伦之常事，凡人尚可无拘无束，我们天仙之中，本不应有凡心之事，所以玉帝只许一年一夕相逢，这是我们极情愿的事。”第五天女对此不置可否，甚至还夸了几句。可既然认同天女有情，看得见凡间“有喜气、有悲气、有杀气”，能理解同伴为爱等待的心情，那么情心与孽心、色与道德的界限究竟怎样区隔，似乎又被混淆在一起。

惩罚色心也就罢了，第五天女驾祥云下凡慧眼察看，第一关就看到了男女混浴的场景，甚为忿恨，四仙娥为他们辩护，说“这必非人类，大约是河中的鱼虾”，它们的确是河中的鱼虾龟鳖成精，那么它们要怎么在河里区隔男浴池和女浴池？总之最后，它们都认了罪，得到了惩罚。

有趣的是，如果留意的话，我们会发现今年以来的西游故事影视改编，无论是《西游伏妖篇》还是《悟空传》，都把南海观音这个救援系统给彻底拿掉了。本来西游故事的叙事动力在于“解难”，终极目标则是“取经”。取经的主体一直都明确，就是唐僧，其他人“只做得个拥护，保得他身在命在，替不得这些苦恼，也取不得经来”。谁来解决难，则成为了改编中可以被一再诠释的部分。

观音不是一开始就是《西游记》重要配角的。《取经诗话》中也只是略微提到观音，但到了百回本《西游记》中，观音直接出场的章回已高达20多回。金圣叹读《西游》，

曾揶揄“西游记每到弄不来时，便是南海观音救了。”自明代以后的“西游故事”，实际上观音的力量已经被大大削弱。《后西游记》中，“观音”被物化为“观音力”、“观音经”，它可能还是一种救援之力，但已经演变成一种信仰的象征。到了《西游补》中，观音的功能又发生了变化：孙行者变成唐僧声音骗八戒“方才观音菩萨在此经过，叫我致意你哩！”鲧鱼怪又骗唐僧说观音让他再收一个徒弟“悟青（情）”，刚好呼应，观音成了一个幌子。《续西游记》中的保护神是灵虚子和比丘，观音彻底成为了回忆。

“救援”是一种依靠、期待、信任，一旦被瓦解，会诞生一些奇异的解构色彩。观音不见了，我们的悟空是越来越能挨打了，我们的唐僧有时候也越来越能挨打。这背后虽然有胡诌八道的游戏成分，但取经团队越来越依赖自救，实在是一种难以忽略的精神转向。

(作者为青年作家)

## 表演谈

“生不逢时”的吴京，走出一条前所未有的道路

## 时势锻造的孤胆英雄

独孤岛主

回到十年前，谁也不会想到，在动作片中大显身手、却往往担纲反派的吴京，将会创造中国电影奇迹——《战狼2》总票房过了56亿元，超过上一部中国电影票房纪录创造者《美人鱼》近一半，吴京作为当下最活跃的动作演员，同时亦是作为导演，被推到风口浪尖。

作为10来岁就成为全国武术少年组冠军的专业选手，吴京的成长之路，很容易让人想到他的同队师兄李连杰：1996年，他被袁和平发掘出演《功夫小子闯情关》，这颇似当年张鑫炎选中李连杰，《少林寺》一飞冲天。但时过境迁，当李连杰投身香港影坛，那是动作类型电影最为风光的1990年代，而吴京崭露头角时，赶上香港电影由盛转衰的转折点，他的年轻优势，败给个人特色的匮乏。不同于成龙的京剧耍耍、李连杰的招式潇洒，吴京在出道时，并未找到自己的合适方向，以至于他虽凭《太极宗师》成名，却不能再接再厉，反而陷入瓶颈期。

《战狼2》大获成功之后，回过头去看吴京早期的电视剧集作品，无论是《小李飞刀》的阿飞，抑或《乱世桃花》的裴元庆，多少都带有一点翩翩佳公子的味道。而英雄的崛起，需要时势锻造。正如李小龙在1970年代将“功夫”打入西方世界，成龙在“后李小龙时代”凭借以退为进的動作策略打造普通人英雄，每一代人势必要回应每个时代变化中的诉求。在吴京所处的时代，香港影坛虽有成熟的工业体系和完善的动作类型片模式，但整体开始走下坡路，而当时的国产或合拍电视剧集无法适配“功夫小子”这类角色，武侠电影或武侠剧集，都已经过了最风光的时候。李安的《卧虎藏龙》成为“新派武侠”的里程碑，其核心不再是传统意义上基于演员纯正武功底的奇技淫巧与克敌制胜，转向更为西方化表述的人心和人性探索。《卧虎藏龙》在西方大受欢迎，呈现了一种全球视野下对中国功夫片的再审视。而吴京其时属于比较传统的表演路数，自然难以获得青睐。

在《战狼2》引发的讨论中，最为突出的是吴京所扮演的冷锋在不同场合为“中国形象”正名，前后两部“战狼”，冷锋这个角色一以贯之的是一种“中国英雄”的正能量建构，对于提振国人身份认同与自豪感，是有正面意义的。同时不可否认，影片团队中所包含的中国香港和美国好莱坞的班底，汇成一股全球化的合力，才令这部中国动作类型片具备几乎可以与国际通行大片相媲美的规模。吴京2000年之后的10余年中，以纯粹的打星形象出现，情形有点类似1990年代的周比利、卢惠光等，且许多时候他承担了反派角色，最典型是2005年的《杀破狼》，他在片中几乎没有台词，是一个出场便大开杀戒的杀手。在《男儿本色》《夺帅》等作品中，吴京固然强化了自身的打斗形象，然而单纯的“身手”并不能助益于表演，更无益于一个明星的自我形象建构。可以说，他所处的泛娱乐化生态，限制了他的发展：既不能够如成龙一样以独特功夫特质打开天地，亦不能够化身俊逸小生。

看不同的视频访谈中，吴京的谈吐是开朗的，个性率真是他给大众的直观印象。从第一部联合导演的《狼牙》及至《战狼》，到如今成为现象级影片的《战狼2》，近10年来吴京在电影创作中寻回自主权，平衡了个人表演风格与类型片创作，从中找到一条前人未走过的道路。此前相当长的时间里，表现中国军队军人题材的当代电影，在电影本体方面，对于建立类型片的动作奇观和场面营造，能力相对薄弱。而《战狼》系列，从剧本创意到打场面的营构，都经历过相当长的磨合期，达到相对完备的类型化思路。吴京从追求本人的表演风格，转型为把控全局的电影作者，以对影片整体风格的把握，发挥他的所思所想。

确切说，吴京并非从传统意义上“作者电影”的立场出发考虑问题，《战狼2》是跳脱了小众趣味的新型作者电影。影片的打斗设计和剧情设定思路，在华语电影史的维度上是前所未有的。影片中的吴京，很难用传统的表演分析来定义，“冷锋”的形象，化身成为中国主体意识觉醒的符号，并且，这种“觉醒”带来的“崛起”，处处流露着自觉的和平意愿。《战狼2》对于故事发生地的设定、以及对抗对象的审慎选择，可以看出作为一名成熟的电影创作者所作的全局考量。吴京所表现的态度是“干净、简单”的，正是如此，令其在沉浮20余年后，得以在电影资本风云变幻的拐点，成为现象级的人物。

(作者为戏剧与影视学博士)



电影《战狼2》剧照



图为英国画家阿尔玛·塔德玛作品《亲密》

电影《二十二》成为国内首部票房过亿的纪录片

## 面对历史,我们要有明确的态度

陈惊雷

《二十二》的题目是一个数字,显然“数字”有着重大的意义,更重要的是数字的变化。导演郭柯2014年拍了一部关于这一题材的纪录片,取名为《三十二》;到了2017年,名字变成《二十二》。少掉了10,是10个人。本片关于公开身份的中国慰安妇幸存者,她们多是1920年出生的女人,这是一个非常残酷的现实——1920年代出生,到今天几乎都在90岁以上,是现代寿命的极限。她们曾经深受伤害的躯体和灵魂,并不会比普通人活得更长久,正在慢慢消逝,一度跌到“九”。在上映前两天,又听闻一位老人溘然离世,数字变成了“八”。

从32到22再到8,是纪录片最令人伤感的部分。它运用了很多方法来纪念这种“逝去”,每一个黑框和名字的去都代表一次告别,告别是令人难过的,甚至比孤独而简陋的坟更令人难过。生命之湮灭往往让人心有戚戚焉;何况是一个群体之湮灭,带出更沉重的悲剧感。

每一个老人离世,导演郭柯就会在片尾的名字上加框,框框越多,越来越

越快。在静默却惊人的速度下,我们再来看“如何叙述”的问题,就显得有点不知所措。德国作家赫塔·米勒说过这么一句话:“事实发生时,应该不会容忍人们事后用以记录它们的语言。”所以,任何的语言也许都是不合适的,或者说,不是最合适的。那么,“记录下来”要比“怎么记录下来”更重要?

导演郭柯说过这么一句话:“把这些老人当作亲人去看,你的拍摄就有了分寸,问题就有了底线。”这是《二十二》的一个基本态度,所以纪录片里没有想象中呈现很多老人痛陈当年遭遇的画面和语言,而更多地去展示老人当下的生活状态,一张一张面孔,在院子里喂猫,在炕上看电视,和村民们打牌,一点点挪动椅子到门口晒太阳……我们看到一个很平和的画面,当然,能幸存至今的老人,处境相对算是较好的,比如说有家人陪伴,或者是受到稳定照料。如果不知道那一层隐匿的历史身份,那她们就是普通的老人。

只有在偶尔提及往事,才显露出

日常背后的巨大创痛和狰狞面貌。

一位老人拒绝出镜,因为她不希望给家人和身边的人带来麻烦。也有一些老人推说自己“不记得了”。大多数老人聊一个开头,就抹着眼泪说“不说了,不说了”,“不说了”,体现两件事,一不堪回首,伤痛太大了,再叙述并不能缓解伤痛,只能让当事人再陷入痛苦的回忆;二当事人的态度,她是拒绝被观看的,尤其是被观看这么一段历史。这里要提一段纪录片画面以外的事情,当摄制组和某一位老人熟悉之后,老人一边哭一边对镜头说起了当年的种种,她并没有真的忘记,但导演最终没有将之剪辑到成片之中。

很容易给她们贴上一个共同的标签,概括为一个群体,即便标签尽量选得中性,但依然有些负面意味。电影尽力弱化,但记住她们的原因又是她们拥有一段共同的记忆,成为一种强化。强弱两难之间,最终未能找出一个合适的叙述角度。

她们是日军暴行的受害者,幸存

之后选择失声。纪录片开头提到,其实这些老人还是希望和他人倾吐这些刻在心上的伤痛,但显然没人可以真正分担她们的痛苦,带来的负面效应却是明确的、即刻的、可预料的,甚至辐射到家人亲友身上。如果不和这段历史隔绝开来,她们生怕无法开始新的生活。这是她们内心的矛盾,也是《二十二》的矛盾。

茫茫的黑暗之中,有两个变化是正面的。第一个是某一位老人的状况,“村里的孩子把她当成自己的奶奶,常常来玩”,虽知道一些过去的事情,但并没改变对她的态度。第二件是曾经试图组织集体诉讼的人,反思“让老人们公开身份和遭遇”的做法是否正确,“如果再选一次,我可能不会这么做”。

面对历史,我们有明确的态度;落实到每一个个体,又该思考应该带着什么样的态度。更多的人去围观和更多地去关心,是两种完全不同的感情。从20万到八,我们究竟学到了些什么?

(作者为影评人)

## 从史蒂文森的《化身博士》到音乐剧《变身怪医》

向丁丁

## 看台

英国作家史蒂文森的《化身博士》所具有的令人憎恶又感动的悲剧力量,来自大变迁时代“人之为人”的自省;这力量无关复仇、善恶或者爱情。

暑期档在上海演得火热的中文音乐剧《变身怪医》虽是基于莱斯利·布利库斯编剧的百老汇版本,但溯源显然要追溯到英国作家史蒂文森1886年的中篇小说《化身博士》,随历史环境变化、艺术种类跨越,其间发生了不少饶有趣味的改变。

史蒂文森的科学恐怖小说在当年恰逢其时,繁荣的维多利亚时代为小说家提供了年轻而热情的新兴市民阶层阅读群。当伦敦的浓雾从书房窗棂间潜入,鹿皮软椅上的主人正好拨旺炉火,乘着印度烟草的芳香,来一场文字引导想象的恐怖追踪。而到今日,晚间七点半剧场里的男女观众,一个钟点之前刚从水泥森林的一个个格子间里急急撤出,花上薪资数十百元,换视觉听觉次第绽放的三小时幻觉。

史蒂文森的叙事极具类型小说的特色。主角杰基尔博士的律师朋友和医生朋友讲述他们遭遇的奇怪事件:伦敦城中,暗夜疾行的怪人犯下冷酷无情的凶杀血案,而这一切竟与他们为人尊敬的亲友有着暧昧关联。早期小说的常见桥段——信笺往来,为悬念撒下更深迷雾。当形状丑陋的怪人海德与日渐憔悴的杰基尔博士行踪愈发纠缠不清,紧跟不舍的读者已有了关于一人裂作两角的隐约想象。待到终章,杰基尔自述调制药液、放纵享乐和终失控制的全部情节,读者的想象方得印证、拼贴和补全。这就似一场潜入暗夜、一路追踪直至豁然开朗的阅读冒险。

音乐剧则诉诸华丽的场面、恢弘的配乐和细腻的人声,这些要素甚至覆盖了戏剧性。剧中场景繁多,在医院、实验室、客厅、街头、妓院、舞厅和教堂的频繁转场中,人声构成了最大的戏剧性:杰基尔/海德的独唱《对抗》在正邪之间挣扎、对峙和战斗;风尘女露西的唱腔带有沙砾感,唱尽情色的魅惑与孤绝的爱恋。唱词华丽,唱功炫技,然而剧情的呈现是平铺直叙的,舍弃了层层叠叠的悬念,也舍弃了拨云见日的解谜。这是先入为主认定观众都了解故事的来龙去脉,于是索性放弃抛弃了情节?艺术种类的跨越一定意味着如此的区分么?不,小说的叙事策略和谜团设置,完全可以用舞台的语言进行高明的重组——想想《歌剧魅影》。在场面、配乐和人声之外,音乐剧《变身怪医》对原作戏剧内核潦草的打发,分明令人遗憾。

小说可能令当代读者惊奇的一点,是其中没有女性角色。实际上,史蒂文森包括《金银岛》在内的多部作品,都有这显眼的空白。对于消费市场中的音乐剧来说,单有男角无疑是一个大大的风险——罗曼蒂克的情感剧里没有爱情桥段,这怎可忍受?于是编剧延续好莱坞先后两版电影《化身博士》的策略,凭空造出两个女角,一是爱玛,温柔忠贞的未婚妻;一是露西,萍水相逢的青楼女,她们外化了杰基尔的形体分裂和内心撕扯。在小说中,这种分裂和撕扯的象征是杰基尔的前后两扇门,一扇光明正大,供正派人出入;一扇阴暗破落,单任海德进出。门是静态的,空间的,在文字的隐喻里十分贴切。而变为电影/音乐剧中的两个女人,则化作动态的、时间的,在视听的呈现上具体可感。露西一角尤其是摄人心魄。风月场的丰盛本就是维多利亚时代华袍下的暗流,它被视为“巨大的社会邪恶”,与得体优雅的社会价值格格不入,却又顽固不堪,在暗夜里吟唱人性欲望的蠢蠢

欲动。露西性感耀目又坦率天真,由她来外化杰基尔内心放浪形骸,贴切形象。嗓音清脆温柔的爱玛则代表了体面人应有的一切:纯洁的依恋、坚贞的守护和无条件的支持,以及不幸地被麻烦。当露西同爱玛隔空对唱《在他眼中》,杰基尔人生的撕裂和对峙成功地音乐化了。

杰基尔调制药液,放出恶魔,在小说的自述中纯粹出于挣脱“极端的的双重性格”,释放自己“可耻的寻欢作乐”之天性。音乐剧却为他安排了一个看似更加正统的动机:为拯救病卧床榻的父亲。但病痛如何来源于人性中恶的一方,而康健又如何来自善之一面,始终未得解释,显得牵强。小说中的海德出于不可遏制的行恶冲动滥杀无辜,罪过就是罪过。而音乐剧企图“开脱”海德的罪行:死者尽是曾拒绝支持他的科学研究的医院理事,其中道貌岸然者还屡犯奸淫。当杀戮变成了复仇甚至“以武犯禁”,善恶缠斗的冷酷主题便令人遗憾地失去了。史蒂文森设计“海德”这个角色,立意绝非一个压抑的复仇者,他关心的是人性非善非恶、忽善忽恶的暧昧状态。在维多利亚时代,剧烈的变化撼动着前现代世界习以为常的一切:科学发展、工业腾飞在平静的人间版图上劈开沟壑,规矩高尚的社会习俗被更大的自由所挑战。在蒸汽机械的轰鸣下,被煽动的人们迫切地追问:我究竟是谁?我有怎样的力量?我能对自己和世界做些什么?人性不再是天赋的,而成了人自己的造物。杰基尔身上令人憎恶又感动的悲剧力量,正是来自大变迁时代“人之为人”的自省;这力量无关复仇、善恶或者爱情,它们令悲剧的力量弱化了。

“当马车从一条街爬向另一条街时,他看到昏暗中各种层次和各种色调。有的地方黑得像深夜最暗的时候;有的地方却是色彩艳丽的红棕色,就像一场奇异的火光照亮了烟雾;有的地方雾气暂时被驱散,一抹憔悴的日光闪过旋转的雾团落到地面。”

少了夜与雾,《变身怪医》还是《化身博士》吗?

(作者为复旦大学外文学院青年教师)