

书间道

冒险是小说的应有之义

俞耕耘

居生活，而贺毫无反驳之意地接受了这不清楚、不尴不尬的局面。一个不在场的女人，让这群原本没有交集的当事人缔结了奇异的私人关系。

鲁敏在《奔月》里捕捉的，是生命的随机和生活的偶然。如果现实不能被“编排”，那就是一连串毫无因果的不可思议，还有几分神秘的天定。作家所追求的正是忠于这份不可理喻的真实。她舍弃了因果律、动机和情理逻辑的修饰，正面强攻生活的乖谬。“奔”，这个看似迫不及待的自由意志背后，实则是不知所求、不知何往的生命盲目冲动。“随它，才不追究。反正已经撒了手，像断线风筝，只管往那天空、真空、虚空中飞”。

小六看起来是个平凡甚至庸俗的女子，然而她的选择有着超出现实的“孤绝”——她放弃了所有挽回与中止的可能。生无可恋的倦怠感，让她向往一切新鲜、生机和偶然，想要抛弃生活的“惯性”，以至慌不择路。小六借车祸“神隐”，恰如嫦娥奔月，都是没有回头路的。“奔月”这个主题绝非“逃离”那么简单，它深刻点破了每个人都想要克服的“重力”。什么是重力？这就是生活的规律、常态，雷同且循环。循环往复的生活把人套牢在磨盘之上，还毫不自知，而小六选择的是不计结果的“改变”，即便这改变带来了毁灭。

在一个陌生的空间，借一个陌生的身份，扮演成“别人”的小六看清了她逃离的生活：小富即安的丈夫、沉迷于肥皂剧和养生的母亲、迅速和更年轻的姑娘们展开恋情……她曾经是这乏味生活里的一部分，而她的离开，并没有让这样的日子改变分毫，没有她，那个世界照常运转，所有人按部就班地在生活。鲁敏的笔触让人惊心，她事无巨细地陈列出“寻常生活”的日常，也一针见血地道破“庸碌”是生命最大的敌人。看清了这一点的小六其实别无选择，斩断了前一段庸碌生活，至此，“奔月”隐喻了褪去肉身躯壳，获得灵魂游弋的“失形”状态。

小六抛弃了所有的身份、功能，只为获得重新认识自我的可能，而这未尝不是一场严酷的劫。“她突然意识到自己这冷冷然的无情之态，对那边的世界、对抛下的亲人友爱以及一己之在，她竟毫不伤感，亦无愧疚，好像全身都上了最高级的麻药，明明知道这一刀下去，必定会皮肉破碎、鲜血溅流，却无一丝痛感。这令她惊骇，更有种毛骨悚然的辨识感，好像是慢慢磨出光亮的铜镜，镜中渐渐显露出一个有棱有角、面目诡异之我”。

小六母亲的反应带着局外人置身事外的凉薄，她把女儿的失踪视为一种“家族遗传病”。“他们家族就有这个毛病。迟早要发作的，没有办法，基因里带着的。”“他们家，别的大毛病都没有，只要没跑没丢，个个都长寿。可惜就是隔三岔五的，每一代都有人发这个失踪的病。”老太太历数从小六曾祖开始每代人都有的失踪怪事，添油加醋渲染了神秘气息，还归纳出一番黑色幽默的“神逻辑”：“到小六这一辈，大概是而今营养太好了吧，发病率越来越早了。”母亲的这份怪异回应似乎是一种朴素的讽喻艺术，旁敲侧击现代人摆脱身份的潜意识，每个人多少都有逃离、伪装、隐身的欲念，而小六和她的家族前辈们都做了义无反顾的“行动者”。

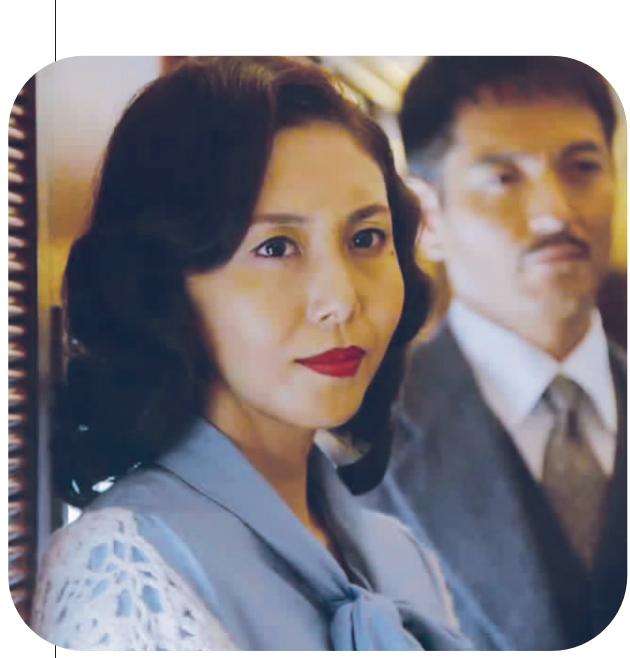
小说《奔月》的深刻在于和“奔月”主题的高度互文，它既涵盖又超越了逃离的主题。鲁敏描绘了一种“不可逆”的悲剧意识——小六一旦失踪就难以回到原位，归来，对失踪者和亲属而言都是双重折磨。小说揭示了现代社会的高度“功能化”，以及秩序飞快的复原功能：小六可以被任何人替代，丈夫贺西南很快有了一个事实意义上的“妻子”，一个新的照顾者和陪伴者，情人很快琵琶别抱，有更年轻的姑娘占据了她的位置，就连她拼搏过且引以为傲的工作，也迅速地被同事接盘了。她的消失制造了短暂的失序，但秩序飞快的复原了。当人们习惯了她的缺席以后，丈夫、母亲和情人仿佛生活得更好、也更开心，这是一种反常造成的客观感受。当作家把深邃的哲学化思索（以“非我”寻找“自我”的意识）诉诸到故事里，现实性的支撑顿时显得贫弱，或者说，现实显露了它吊诡、暧昧的那层面目：丈夫和妻子的情人化敌为友，两个男人压抑着对彼此的怒火，共同研究一个失踪女人的下落；一个自称是“小六闺蜜”的陌生女人绿茵，成了一个强悍的闯入者，照料起贺西南的起

对于处理“结实的”现实主义题材，作家鲁敏总是游刃有余。而她的最新长篇小说《奔月》呈现了作家的“出格”——她试图探索现实主义的边缘，挖掘庸常生活里的戏剧性，在直面“现代性”的书写中，现实主义与幻想怎么调和。这些问题对鲁敏来说是疑难的，她没有十足底气，“但犹豫比预想中的要短，很快我就确定下来。败也好胜也好，这似乎是多年块垒与执着所在，非写不可。再说，写作本非投机。冒险、越界与反常，是应有之义”。

小说《奔月》从一条主线上衍生双线叙事。女主人公小六在旅游途中遭遇翻车事故，侥幸逃生。她借此失踪，从原先的庸常生活里逃离，在一个小镇，以“吴梅”的假身份重新生活。丈夫贺西南相信她只是失踪，在调查妻子下落的过程中，她的形象被一次次地颠覆、重构。表面温顺平淡的妻子，在职场是竞争中的赢家，在婚外恋情里是激情四射的恋人……鲁敏写出了某些人生的症结：触目所及，尽是最熟悉的陌生人，哪怕耳鬓厮磨多年的夫妻，彼此之间的理解少得可怜。小说里，贺西南向小六的情人求证，试图从他那里打探她的下落，这一幕既荒谬也残酷。

做一个逃逸者和伪装者，类似的角色扮演的冲动在寻常人的想象中或多或少地存在着，即使只是一闪而过的“妄念”。然而，一旦欲念付诸行动，成了“结实的现实主义”故事，这桩“冲动引发的谜案”便凸显了它的情理空虚、细节的突兀。小说中的荒诞感和戏剧性并非出于主观设计，而是一种反常造成的客观感受。当作家把深邃的哲学化思索（以“非我”寻找“自我”的意识）诉诸到故事里，现实性的支撑顿时显得贫弱，或者说，现实显露了它吊诡、暧昧的那层面目：丈夫和妻子的情人化敌为友，两个男人压抑着对彼此的怒火，共同研究一个失踪女人的下落；一个自称是“小六闺蜜”的陌生女人绿茵，成了一个强悍的闯入者，照料起贺西南的起

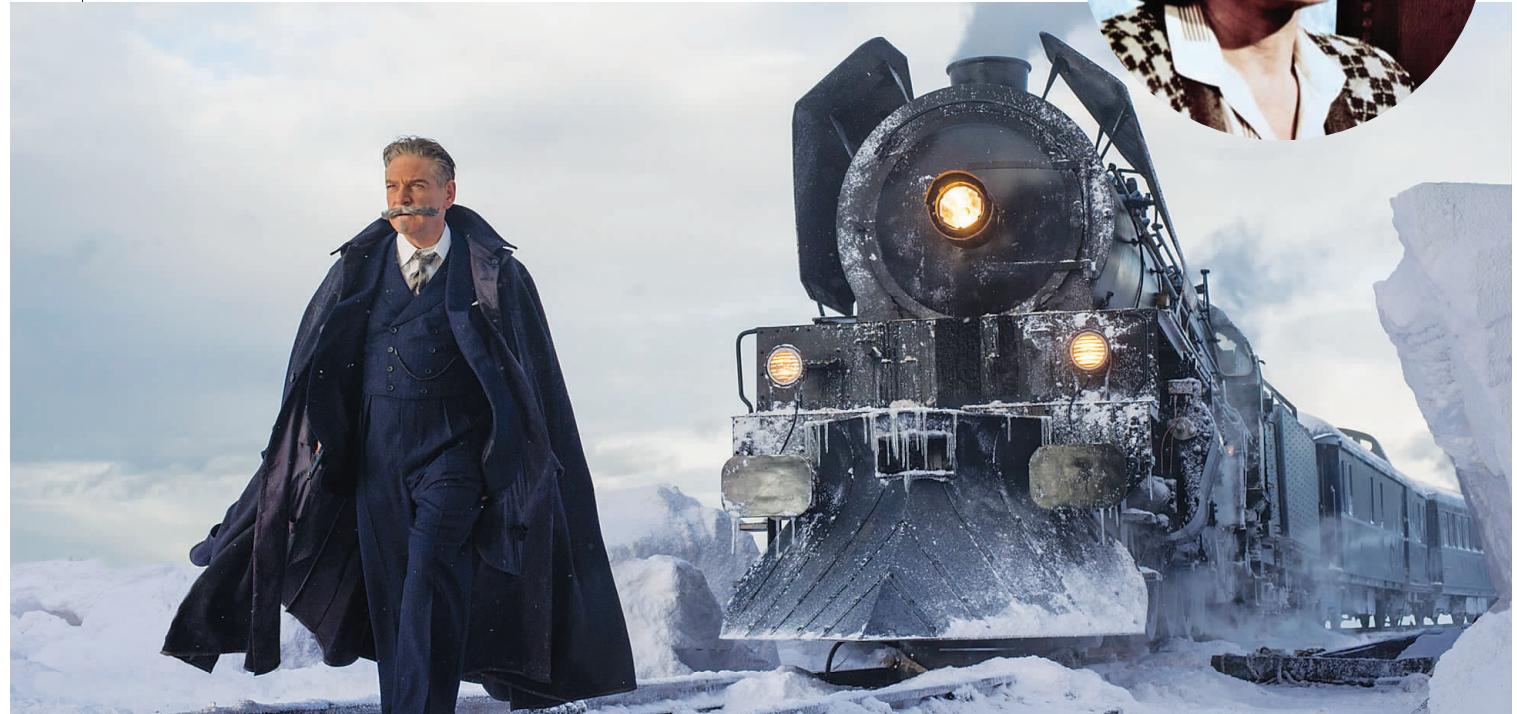
（作者为书评人）



左图，日版《东方快车谋杀案》把时间线拉长，分成“第一夜”和“第二夜”的上下两部，第一夜照原著小说来拍，第二夜则是编剧三谷幸喜施展个性的空间，他填补了复仇者运筹帷幄的全过程。因为有充裕的时间展开，编剧娓娓道来，把爱恨情仇样样摆在眼前。

右图，《东方快车谋杀案》最早、也是最出名的电影版本由西德尼·吕美特执导，1974年上映。阿加莎本人基本认可此版改编。片中，英格丽·褒曼拒绝出演俄国公主，她凭着短短几分钟的戏份，拿下当年的奥斯卡最佳女配角奖。

下图，最新版电影改编中，编导事实上没有什么余地对“故事”做出改变。



不成悬案的悬案

当“侦探波洛”成了带动电影连锁生产的符号人物，新版《东方快车谋杀案》在花哨的场面中，丢失了阿加莎笔下独一无二的人性细节

陈惊雷

应该没有人不知道《东方快车谋杀案》的故事吧，这是推理女王阿加莎·克里斯蒂最出名、传播最广的小说。“东方快车谋杀案”早已不是什么悬案，即便记不清故事中人与人之间错综复杂的关系以及每个人的双重身份，观众依旧知道水落石出后的真相：这节车厢里的所有人参与了凶案，这是对一桩多年以前没能昭雪的“悬案”迟来的民间审判。

新版电影改编真正有意思的是结尾意味深长的

伏笔，影片告诉观众离开东方快车的侦探波洛，下一站是尼罗河，这直指《尼罗河惨案》。这个明白的暗示意味着，“波洛”在当下电影娱乐工业里，成为一个带动电影连锁生产的符号人物。这不是一次简单的文学改编，创作者和他们身后的电影资本野心勃勃谋划的是“一个系列的诞生”：“波洛”这个老派的角色将成为哈里·波特和美国队长们的同类。

——编者

即便悬念成了公开的秘密，《东方快车谋杀案》依旧能被拿来翻拍多次，在影视化的过程中，它的显著优势在于群戏，戏里有戏，每一位演员都有发挥的空间。回溯不同时期、各个版本的影视改编，共同点是演员阵容的炫目。

《东方快车谋杀案》最早、也是最出名的电影版本由西德尼·吕美特执导，1974年上映。阿加莎本人基本认可此版改编，除了轻微吐槽“芬尼先生”（扮演波洛的阿尔伯特·芬尼）的胡子和我书里描述的完全不同”。在这个版本中，观众可以一次性看到安东尼·博金斯、英格丽·褒曼、肖恩·康纳利、马丁·鲍尔萨姆、

劳伦·白考尔和阿尔伯特·芬尼。演员遇强则强，每一位都达到了自己表演生涯的巅峰。其中，褒曼拒绝出演俄国公主，一改她“高贵冷艳”的扮相，转而演一个瑟缩的家庭教师，她凭着短短几分钟的戏份，拿下当年的奥斯卡最佳女配角奖。

最新的这个版本中，亮眼的依旧是演员阵容：佩内洛普·克鲁兹、朱迪·丹奇、威廉·达福、米歇尔·菲佛，就连出场没多久便成“尸体”的角色都由强尼·戴普出演。

2015年，日本将《东方快车谋杀案》搬到昭和时代，阵容同样豪华，网罗野村万斋、松

岛菜菜子、二宫和也、玉木宏等，就连准产死去的大女儿如此微乎其微的角色都选了吉濑美智子。

为什么这个故事在不断的翻拍中总能集结高水准的演员阵容？回到故事本身，这是一桩密闭空间谋杀案，每一个出场的角色面对着严峻的限制——有限的时间，有限的空间。这里存在着双重的“扮演”：不仅演员扮演剧中的角色，剧中人也在演，扮演他们想给侦探波洛看到的“角色”。面对这样的故事，观众与其说投身于情节，不如说在欣赏一出生动的“演员的诞生”。

花哨的动作场面总是大同小异，阿加莎笔下独一无二的细节却不见了

在1974年版的电影里，开篇回述昔日“阿姆斯特朗案件”，小女孩黛西被绑架后惨死为故事事先张扬的伏笔，之后影片的展开忠于原著节奏。

到了日本版中，为了突出松岛菜菜子的戏份，编剧三谷幸喜对剧本进行了调整：足智多谋的女教师取代心碎的母亲，策划了整出谋杀案。这就牵扯出另一个问题：如何在结构上改编早就在人们心里烂熟的“不成悬案的悬案”。

日本版把时间线拉长，分成“第一夜”和“第二夜”的上下两部，每部时长为140分钟。第一夜照原著小说来拍，从大侦探听到可疑对话“等一切结束了之后……”开始，直到侦探提出“两个结论”收尾。第二夜才是编剧三谷幸喜真正施展个性的空间，他填补了复仇者如何筹谋的松岛菜菜子利用了他在情感上的动摇：“我们需要他，就算毁掉他的一生，也要这样做。”这些台词非常日本，是编导对人性之幽暗的一种探索。

到了最新的这个版本里，编导事实上没有什么余地对“故事”做出改变。影片增加了一段15分钟左右的“序幕”，让波洛在登上东方快车前破解一桩小案子，醉翁之意是为展现波

洛追求平衡的“强迫症”，这一点之后在片中被反复强调，最后沉淀成主题的一部分：东方快车一案颠覆了波洛的价值观，他意识到并接受了一个世界终究是不平衡的。

电影在展开过程中，压缩了原作的重头戏“证词”。在阿加莎的小说里，参与复仇的人物有12个，她用12个章节对应每个人物的证词，波洛在证词中寻找漏洞和线索，基于对人性的了解来破案：“如果你用真相和说话的人对话，通常他会承认的。”在最新版的电影里，这个带有强烈暗示的细节被取消了，为了加快影片节奏，若干当事人的证词被交叉剪辑，省出来的时间置换为花哨的动作戏。

而这恰恰是原作粉丝最不满意的：动作戏总是相似的，而阿加莎笔下独一无二的人性的细节不见了！

这不是一次简单的文学改编，电影背后的资本所在意的是“一个系列的诞生”

和各人证词一起模糊了的，还有一个最重要的信息：为什么参与复仇的总共是12人，没有多一个，也没有少一个？“12”是一个有必要突出的数字细节，因为这是一个法外执法的陪审团。在小说中，阿加莎通过上校之口说出：“无论如何，陪审团是合理的制度。”波洛是这样分析的：“我想象着有12个人自己组成了一个陪审团，宣判雷切特死刑。”

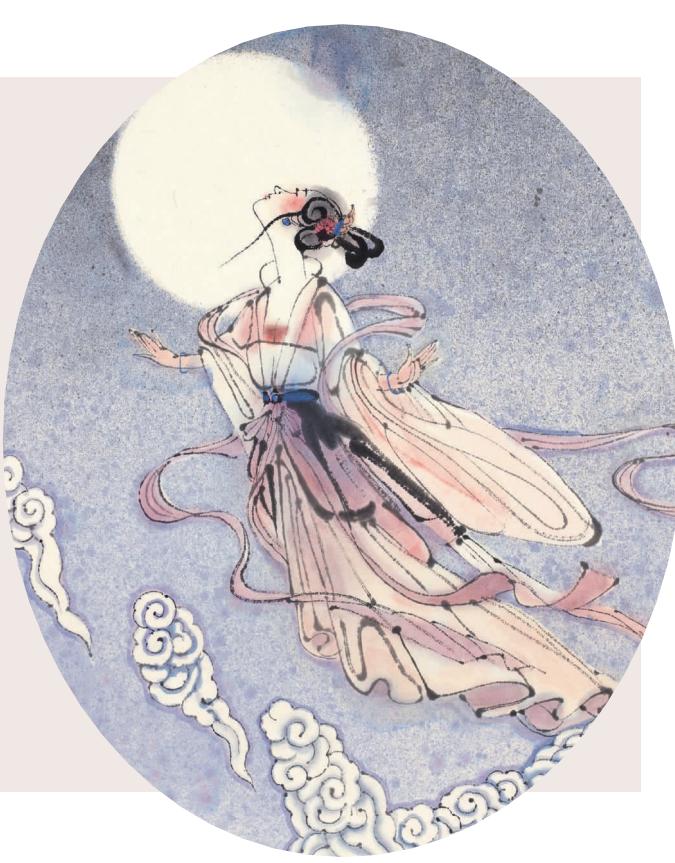
陪审团制度在日本的语境里是个“舶来品”，仅在昭和时期实施了十年就被搁置。即便如此，在改换了水土的日本版里，三谷幸喜也同样强调了这个隐形的“陪审团”元素，上校执着于要凑足12个人行动：“如果是天意，那么第12个人一定会出现。”陪审团的成立，赋予了私刑的正当性。

新版影片的导演编剧不可能不懂阿加莎原作的用意，但他们选择将民间执法的“合法性”抛弃，直接回答：谁来评判善恶？案件开始于12个当事人对绑架杀人犯雷切特的判决，结束于波洛面对12名凶犯，他该如何审判他们的罪行？谁有权力定夺他人生死呢？这个问题在法理和伦理的层面都是无解的，而一部主流的娱乐电影不能僵持在这里，只能让波洛成为一个煽情的宣教者，他开始反省自己非黑即白的世界观，他亲自颠覆了他一直以来坚持的原则，因为这群当事人“支离破碎的人生应该得到救赎和重启的机会”。

电影结尾意味深长地留了一笔，告诉观众波洛的旅途远没有结束，离开东方快车的他，

下一站是尼罗河，这直指《尼罗河惨案》。这时，2017版《东方快车谋杀案》这部影片本身的改编质量就退居次要了，这个结尾明白地暗示“波洛”将在当下好莱坞的电影娱乐工业里，成为一个类似“007”或“大侦探福尔摩斯”的、带动电影连锁生产的符号人物。新版《东方快车谋杀案》的改编和以往任何一次阿加莎作品改编的本质差别也正在于此。这不是一次简单的文学改编，创作者和他们身后的电影资本所在意的不是单独的一本作品，这是“一个系列的诞生”，一个根植于经典文本的电影品牌在商业层面彻底地重启了，“波洛”这个老派的角色将成为哈里·波特和美国队长们的同类。

（作者为影评人）



小说《奔月》的深刻在于和神话“奔月”的高度互文，它既涵盖又超越了逃离的主题。鲁敏描绘了一种“不可逆”的悲剧意识。这是小说的伤心处。

