

## 创作谈

对上海这座城市的美学想象岂能停留于上世纪初的「花样年华」

# 「繁花」缤纷的市民审美记忆

张翔

从小说到话剧，一部作品怎样呈现了一座城市的内在韧性，让读者和观众获得力量

小说《繁花》是为上海这座城市立传的一本书，写尽了上海这座城市和城里的人，为这座城市说了话。话剧《繁花》的目标，是做成上海的“茶馆”。《茶馆》阅尽了北京的人情世故，成为历久不衰的经典。话剧《繁花》是用当代海派的方式，为这座城市立言抒情。

《繁花》里沪语的婉转情致，是上海气息的皮相。而这作品真正写活的，是此城和此地人的内在韧性，一份这边独有的精神气质。在小说《繁花》出现前，这种独特性，很少有与之匹配的文学描述。原著小说之难得，在于写成了“嘈嘈切切的弄堂史诗，层层迭迭的烟火传奇”。

弄堂曾经是这座城的主体单元，折叠了无数个个人时空，又因其四通八达而构成一个网格状交错的人际关系，构成了这座城的阡陌纵横。上海人在条条格格、自成方圆规矩中达成契约式生存，在章法内求渡过，于协同中求生机。生活本身五味俱全，有时极尽窘迫，上海人擅长用全五味调和某一味，懂得用生活去解决生活。这是一种很特别的“韧性”，不显山露水，而是潜伏在所谓的小市民基因里。这种韧性，是推动这座城市不断向前的恒力，无论外部世界动荡或安稳，内心秉持韧性的饮食男女始终心有念属，好好生活。

话剧《繁花》力图展示的正是这一韧性，也是主创团队强调的“正能量”。我不希望这出戏单纯传递悲情或愤怒或简单的家长里短，而是一边穿街走巷一边意气风发。戏剧的终极目的，正是突破一些表象或表面化情绪，触及对生命或生活的本质性体认，让人获得力量。

就文学技法的层面来说，小说《繁花》开创了新的文体，以话本小说为底板，多线叙事和地图写作为结体，用不加引号的对话从一个故事推动到另一个故事，从思南路推动到大白姆钟五角场。有评论家归纳为“上海叙事”，非常贴切。

这样一部细碎又庞杂的小说，要改编成常规性集中叙事的戏剧作品是极其困难，也是远离原著精神和风格的。于是，现在这个版本的排演尝试——多线叙事、时空切换和静态呈现等，可以看作在舞台上展开“上海叙事”的一次尝试。

话剧《繁花》的第一部展开阿宝、沪生和小毛三兄弟的青春轶事，人物交叉演绎，1970年代和1990年代错位穿插，在时空穿梭中营造人性恒久流动之感。依托舞台中央的圆盘装置，依托灯光和服装的不断切换，音乐音效烘托情绪的配合，两个时代相互映照，叙事流线条不疾不徐。大部分演员分饰多角，人物的个性在命运沉浮中逐渐清晰，时代变迁中仍有市民理性坚如基石。在不断流动的舞台上，戏剧呈现的质感是轻盈的，在类似电影蒙太奇的剧情切换中，虚拟化的跳转让一个个故事灵动地接入剧中人的命运。于是观众能在柴米油盐男女爱情的市井奇谈中窥见众生，体味世道人心。

在这个川流不息的舞台上，话剧《繁花》试图呈现近代以来的上海审美曲线。大量有关上海的作品，创作者的美学想象停留于20世纪初的“花样年华”，不可否认，这确实是上海早期城市文化的记忆。而时间流逝，大浪淘沙，到了今天，1970到1990年代同样也沉淀为一种独特的审美记忆。市民社会里的美学度量衡从来不是固态的，话剧《繁花》正是尝试再现改革开放前后30年热闹、嘈杂的生活美学——

如果“长恨歌”余音绕梁，那么“繁花”何尝不是落英缤纷，纵然是那样略显纷乱的时代，亦有一份生机跳跃的美感。

(作者为话剧《繁花》制作人)

## 一种关注

从“古诗十九首”到“建安七子”之一的托物言志诗，从建安时代的五言诗，到当代混编版本的《男儿当自强》——

# 经典是如何实现“咏流传”的

萧牧之

对经典真正意义的继承，往往是通过改造或改写来实现的。古诗综艺节目《经典咏流传》里唱响的古诗首首雅致亲切，但确凿的爆款却是一首“古为今用”的混编——当《男儿当自强》的旋律和一首汉末建安五言诗相遇，节目组都料想不到，一时间这支作品真的“咏流传”了。

诗是刘桢《赠从弟》三首中的第二首：亭亭山上松，瑟瑟谷中风。风声一何盛，松枝一何劲！冰霜正惨凄，终岁常端正。岂不罹凝寒，松柏有本性。

《男儿当自强》自然脍炙人口，和这首诗混编之后，意外形成了别样的戏剧张力——因为刘桢原作想表达的，实际并不是“男儿当自强”，而是“身为男儿我本来就该有这么强”。《赠从弟》传世共有三首，每首都是这个调调，连起来差不多是同一个意思重复三遍，而且层层递进。另两首是这样的：泛泛东流水，磷磷水中石。苹藻生其涯，华叶何扶弱。采之荐宗庙，可以羞嘉客。岂无园中葵，懿此出深泽。(其一)

凤凰集南岳，徘徊孤竹根。于心有不厌，奋翅凌紫氛。岂不常勤苦，羞与黄雀群。何时当来仪，将须圣明君。(其三)

从水泽到高山到天空，海陆空就这么完成了集结。苹藻出于深泽，有着儒家传统上的礼仪功能和美好意蕴，先秦常常用于贵族出嫁前对娘家宗庙的祭祀，因此也象征着妇女的美德。松柏尤其松树，在儒家的礼仪文化里，本身也有贵重的含义和等级的暗示，并且常常出现在重大场合。譬如《礼记·丧大记》：“君松楸，大夫柏梓，士杂木槨。”纬书也说：“天子坟高三刃，树以松；诸侯半之，树以柏；大夫八尺，树以栾；士四尺，树以槐；庶人无坟，树以杨柳。”一阴一阳，一生一死，一红一白。“采之荐宗庙，可以羞嘉客”，“冰霜正惨凄，终岁常端正”，一正一反，乃能有合。于是凤凰高翔，一举千里，“岂不常勤苦，羞与黄雀群”，既然君主不是真正意义上的好主公，我还不理你。

所以三首合在一起刘桢想说的什么呢？“咱就是被往死里整，也是这个样子；反正咱就这个样子你说他们能怎么办。不招喜欢的咱咱就飞，总有人帮忙跟他们讲再见。”自持身份，坚执尊严，逻辑简直也有些不怕耍赖的意味。钟嵘《诗品》说他“真骨凌霜，高风跨俗”，并不是只靠直觉。

作为“建安七子”的一员，刘桢以文学

成就著称，本身也是曹氏集团的一员，“特为诸公子所亲爱”，于是经常让人忘了他姓什么。刘汉王室的统治持续了四百年，老刘家孩子满地走，大部分也不是特别值钱。刘桢的祖父刘梁，又名刘岑，“宗室子孙，而少孤贫，卖书于市以自资”，虽有“宗室”的名分，但没什么实际用处，看起来只比卖草鞋的那位“刘皇叔”经济状况稍好一点；至少他最穷愁潦倒的时候，还有书，家学还在，藏书多到足够他一部分用来阅读和积累学问，另有大量持续出售以补贴家用，渡过难关。竹帛时代的书十分珍贵，由此似乎能够折射出刘岑这一脉祖上确实阔过。到他这一辈，家道固然中落，而他终究凭借自己的学养和人品，著书立说，教授生徒，进入中央之后官至尚书郎。祖父的奋斗，给刘桢创造了相比同时期大多数人更加良好的生活和受教育环境。因为宗室子弟的身份，因为相对家境安稳、受过系统教育，于是即便遭遇穷途末路的乱世，仍难免持有相对优越的心态。在这方面，刘璋、刘表、刘皇叔等等，跟刘桢应该会有微妙的共鸣，只不过比起前面的几位，刘桢一介书生，手里没有足以自立的钱粮和兵。史载“太子(曹丕)尝请诸文学，酒酣坐欢，命夫人甄氏出拜。坐中众人咸伏，而桢独平视”，得罪曹操，在所不惜。“宗室”真是与生俱来的一种“本性”。他就是这样，他收到赠诗的堂弟当然也是这样，至少他觉得他堂弟应该这样。所以这种话，他家可以内部说，而且一说就懂。当然，刘桢本人并没有活到曹魏取代东汉，不然，也不知与曹家兄弟交好的他，要如何安顿自己的情怀。

如果熟悉汉末五言诗中“古诗十九首”这个系统，会发现刘桢实际是借用了《青青陵上柏》的前两句来说事。原作是“青青陵上柏，他就说“亭亭山上松”；原作是“磊磊涧中石”，他就说“磷磷水中石”。只不过原作出自东汉下层不得志文人的手笔，纯用这两句来起兴，下面就转向了“人生天地间，忽如远行客”“洛中何郁郁，冠带自相索”这样对权贵社会和自身现状的不满和无奈。而刘桢不，刘桢本身在《青青陵上柏》的作者或抒情主人公看来，恐怕也是互为关系的“冠带”（权贵）阶层的一部分。具体到第二首，还把等级稍微低一点的“柏”换成“松”，再多描了两笔，送了它一副亭亭如盖的具体形象，并通过风雪衬托而塑造了一种非常倔强但并不哭惨的松树形象，正因此，显出了自己的独有气骨。

刘桢改造了前人的经典作品，并成就了自己。他自己的作品成为范式之后，当然也难免被后人改造、利用。譬如西晋左思《咏史诗》最为著名的一首，几乎准确捕捉到了刘桢“亭亭山上松”的内核：

郁郁涧底松，离离山上苗。以彼径寸茎，萌此百尺条。世胥居高位，英俊沉下僚。地势使之然，由来非一朝。金张藉旧业，七叶珥汉貂。冯公岂不伟？白首不见招。

《诗品》评论左思“其源出于公干(刘桢)”，除去“左思风力”给人的印象，从“山上松”和“涧底松”，确实也可以看出意象上的自觉继承与变化。左思在西晋诗坛算是出身比较寒的一位，进入京城洛阳的权贵交际圈，一部分由于妹妹左黎入宫这层关系。妃嫔家人和汉末宗室的心态本来就有不同，而且左黎还“无宠”，唯以才学受重。西晋权贵圈子的内部争斗，波诡云谲，令人人看着都感到焦虑。这让左思即便与之来往颇多，但面对权贵们一直有明显的心理距离。在自己的诗里，他也是松，但不再出现在山上。他觉得自己自己无法出现在山上，因此很不平，也无疑将对“冠带自相索”的批判推向了更加激烈的地步。而其“离离山上苗”，与同时期陆机《拟青青陵上柏》的起句“冉冉高陵草”放在一起，也不知是不约而同，还是互相抬杠。这两个意象是同类，但是比兴、寄喻居高临下之意的物，已经不是树，而是草。

松树的故事还在继续。到了东晋后半段，著名的咏絮才女谢道韞，曾有一首《拟嵇中散咏松诗》。嵇康本不擅五言，传世作品更无咏松，我们无从对比。这首诗里，刘桢和左思的影响，倒是更加清晰。她写道：

遥望山上松，隆冬不能凋。愿想游不歇，瞻彼万仞条。腾跃未能升，顿足俟王乔。时哉不我与，大运所飘遥。

女诗人的笔下，松树回归到山上，回归到刘桢塑造的那个形象。而诗人却像左思一样，站在山下，欲升不得，只能仰望。这是一位高级贵族女性在当时特殊心态的投影。谢道韞的发声为我们留下如何定位彼时贵族女性社会地位的参考坐标，也为意象群增加了一抹属于女性的颜色。

这些，却又都是汉末那位最初创作《青青陵上柏》的无名作者，所不能预料的。

(作者为南京大学文学院在读博士)  
左图为张大千作品《天都万仞图》

## 首席谈艺

为什么说美国电影《犬之岛》充满了西方沙文主义对东方的刻板印象，且创作者全无自省之意

# 耍小聪明的大寓言终成了一部坏电影

柳青

导演韦斯·安德森用20年的时间，从一个文艺的美国青年修炼成一代文艺宗师，所谓“宗师”的红利，就是《犬之岛》这样既重复他自己的套路、又大而无当的空泛寓言电影，竟能收获一面倒的叫好。

安德森九年前的电影《了不起的狐狸爸爸》有个浪漫的结尾，中产的狐狸一家在回家路上偶然看见了那只传说中的野狼，远方夕阳下它的背影孤独而桀骜，心有所感的狐狸父子遥遥向它致敬——它是他们向往却终不能成为的样子。回想起这部年份不算久远的旧作，就不免对眼下这部将故事背景放在日本的《犬之岛》遗憾，无论是自甘放逐在日本的《犬之岛》遗憾，还是在寻找社会秩序之外的自由的局外人，还是个体之间保持距离的友善且健康的关系，都从安德森的电影里退场了。在《犬之岛》里，不存在一只“放纵不羁爱自由”的狗，出场时“不属于任何人”的野狗“首领”，只是没遇着一个强悍到让他交付终身的人而已。而找到了真正的自我、提出不再做“主人的狗”，试图拥有独立生活的“点点”，被送到神庙深处不见天日，在象征层面被处死了。当孩子取代成人成为那个世界的管理者，他们继承了成年人那套强权对于弱势的管理和规训。

《犬之岛》在今年的柏林影展中获得最佳导演奖，这个结果在学界是存在争议的。从电影研究到文化研究领域都有学者对片中的角色设置和剧作思路提出质疑，批评导演“对东方文化的想象停留在异国情调的刻板印象，挪用的日本文化元素都是高度符号化、表面化的，歌舞伎、浮世绘和俳句拼贴出游客式的陈词滥调。”片中作为主角的12岁日本男孩和小狗之间的相处模式充满冷酷的规训，即便这样，他勉强还是个正面角色。除此之外出场的日本人不是残忍的野心家就是浑浑噩噩的愚民，而具有抗争意识且真正

有能力改善现状的教皇是一个在日本中学里交流的白人女生。连欧美的影评人都看不下去：这套“白人拯救世界”的价值观未免大自大了。

影评人和学者对一部电影的解读有可能存在苛刻的尺度，然而哪怕以最大的善意揣度创作者，也不得不说《犬之岛》是站在西方强势文化的立场一边，对文化沙文主义既不够有自知之明，更欠缺自省意识。

在《犬之岛》这样的作品中，创作者居高临下的气势让人吃惊，既有一个西方人站在西方立场对东方文化的俯视和把玩，也有一个寓言作者自以为洞悉了世间真相、以为自己拥有翻云覆雨的上帝之手，草率地安排着糟糕的剧作逻辑和角色命运。最后，创作者所秉持的(也是他的拥护者们所认同的)自大的“清醒”，遮蔽了整个故事里“爱”的缺席。

导演安德森之前的作品，《布达佩斯大饭店》倚靠主演拉尔夫·费因斯的表演加持，以及作家茨威格的光彩笼罩；《了不起的狐狸爸爸》有同名绘本作后盾；更早的《穿越大吉岭》《水中生活》《天才一族》和《青春年少》等，或多或少有他个人生活的影子，他反出常规的创作思路和对个体困境的自嘲，让早年的作品具有格外轻盈的质感。也就是这批半自传色彩的作品，分享了同一个特点，就是总有一个“焦虑而无辜的年轻人”，创作者有意或无意地把那个自况自喻的主角从混乱的环境里“隔离”了。这就应了戈达尔对特吕弗那部《日以继夜》的指责：为什么只有导演没有乱搞呢？这份“清白”意味着创作者并不愿意交付真诚，也不愿意以同理心揣度戏剧冲突里形形色色的人物。

这部放飞脑洞、完全原创的《犬之岛》，

完美暴露安德森匮乏共情能力的致命伤，因为“无情”，他创造的那个东方世界是一个没有温度的主题乐园，那个世界里任何一个角色都是概念化的，没有一个是能正常呼吸的人物。自称是黑泽明忠实影迷的安德森，借用手工繁复的定格动画，致敬了黑泽明导演的《酷叮天使》《野良犬》《天国与地狱》和《恶汉甜梦》。耗去大量金钱和时间的动画让黑泽明电影里的经典场景“重现”，画面是精修的，魂却不在了。要知道，黑泽明在1960年代的那些作品里，有着对他所在的社会生活的深切了解和深沉悲悯的爱，那是生活过、爱过才会拥有的强大同理心——这是一则无情的寓言所不能承受的深情，而这致敬也只能沦为空洞的姿态。

(作者为本报首席记者)



电影《犬之岛》剧照



天都萬仞松，  
離離山上苗。  
以彼徑寸莖，  
萌此百尺條。  
世胥居高位，  
英俊沉下僚。  
地勢使之然，  
由來非一朝。  
金張藉舊業，  
七葉珥漢貂。  
馮公豈不偉？  
白首不見招。