

# 昆曲与电影实现了双向反哺

## ——评昆剧电影《邯郸记》

戴平



昆剧电影《邯郸记》剧照。

历时三年，在上海昆剧团建团45周年之际，由两次获中国电影金鸡奖最佳戏曲电影奖的导演滕俊杰执导，上昆团长、昆剧艺术家谷好好担任总制作人的8K全景声实景昆剧电影《邯郸记》在海上问世。三位国家级艺术家计镇华、梁谷音、张铭荣毫厘不差“梦”成功。汤显祖在四百多年前所作的“临川四梦”中的最后一“梦”，昆曲味道不减，电影特色浓郁，可谓两全其美。拿到国外去放映，是对昆曲这个2001年最早入选联合国“人类口头”与非物质文化遗产之美的最好推介。

《邯郸记》是汤显祖根据唐人沈既济《枕中记》改编的一部戏曲作品，有30出，内容比元人所著《邯郸道省悟黄粱梦》更忠于《枕中记》。这部戏是“临川四梦”中最富戏剧张力的一梦。通过卢生一梦，描绘了当时知识分子普遍的生活理想，揭露了科场的腐败黑暗、官吏的贪婪枉法、皇帝的荒唐昏庸，统治集团内部的倾轧斗争，从多方面批判了明末的社会现实。剧本写的虽然是一个梦境故事，但深刻阐述了人生哲理：功名利禄、声色犬马、命运起伏，大喜大悲，都不是“黄粱一梦”。

著名剧作家王仁杰把原剧本“缩编”为两个多小时。2005年，上海昆剧团计镇华领衔主演的《邯郸记》一经亮相，即轰动剧坛，斩获多项全国戏剧大奖。记得当时计老师才60多岁，曾对我说，“10多年前就想演这出戏，现在有些武打戏已经力不从心了。”而到2020年电影开拍，又过去了15年，遇到疫情再一拖三年，计老师和梁谷音、张铭荣三位国家级主演老师，都已经80多岁了。因此，这部影片是一项具有历史价值的抢救工程。

这里特别值得指出的是：《邯郸记》这部昆剧电影的成功，十分鲜明地呈现了电影对戏曲的反哺。因为这部昆剧电影是全景的实景拍摄，许多场面，有一镜到底的长镜头；而昆曲的表演则是严格讲究程式的写意艺术。前者为实，后者为虚。这种小舞台的虚和电影大场面的实相结合，写意戏曲表演和写实的电影叙事的结合，对昆曲表演艺术家的表演提出了新的更高的要求。计镇华说：“作为一个昆曲演员，要以写实的电影叙事语言和昆曲程式化的表演来表达剧情，是一个蛮大的挑战。戏曲为本，电影为用。在虚与实、传统与现代的特征融合中，我们的《邯郸记》电影保留了传

统文化艺术生命中最有价值的精华。”这是上海昆剧团建团45年来秉持以“传承、演绎、打造、传播经典”为己任，对优秀传统文化传承发展、守正创新所进行的再思考和再出发，也是600年昆曲“以古人之规矩，开自己之生面”的又一次“躬体力行”。

《邯郸记》是一部中国昆剧史上的杰作。100多年前，恩格斯在致拉萨尔的信中指出：“德国戏剧具有的较大的思想深度和意识到的历史内容，同莎士比亚剧作的情节的生活性和丰富性的完美的融合”。在当时的历史条件下，汤显祖的《邯郸记》，和莎士比亚剧作一样，同样具备“较大的思想深度和意识到的历史内容”，并将其与“情节的生活性和丰富性”完美地融合起来，以卢生的身事与時事融为一体，对社会上的一些丑恶现象肆意嘲讽，大加贬斥；同时透彻阐释了人生哲理。确实是中国戏曲史上一颗闪亮的明珠。

有戏曲史家认为，《邯郸记》在汤显祖的所有作品中是最好的一部。王骥德在《曲律》卷四中写道：“临川汤（汤显祖）所作五传，至《南柯》《邯郸》二记……布格既新，造辞复俊。其撮拾本色，参错丽语，境往神来，巧姿妙合”，“技出天纵，匪由人造”。王骥德认为，《紫箫》《紫钗》辞藻艳丽而结构散漫，但缺乏整体的美；《牡丹亭》有很多奇丽动人之处，可惜仍时有瑕疵；《邯郸》《南柯》则结构紧凑，语言纯净，本色与辞采的关系处理得很好，因此艺术

成就是最高的。

昆剧舞台上的卢生，举手投足、眼神形态、吐字行腔，都有计镇华特有的神韵，而酣畅的行腔和宽亮的嗓音，使其在演唱的华彩之处，显得游刃有余。卢生这一角色从年轻到年迈，几起几落、大起大落。在春风得意时、胆战心惊时、绝处逢生时、骄矜忘形时、垂死残年时，都需要演员由内而外地运用不同的声腔、语气、眼神、表情、步履、身段程式来表现，非常考验一个演员的功力。现又经过电影的特写镜头和实景的加工处理，使之更传神、更具视听冲击力和感染力。

《邯郸记》故事的耳熟能详和戏剧特点，特别适合用电影手法来表现。正如导演滕俊杰所说：“在百戏之祖昆剧流传至今的剧目库里，多的是人性和精神重构的一次次相遇，多的是折射时光和警世炎凉的跌宕妙意，而用当代电影对昆剧核心艺术和表演力做到既自恰又互恰的精准表达，成了我和上昆艺术家、电影团队在这段时间里为之不懈努力的重中之重。”他在拍摄中，一方面是尊重继承昆剧艺术前人的成果，精选、留存并凸显了昆剧艺术的精髓；另一方面，是强化了电影艺术的审美创造思维的超前和创新。这部昆曲电影，既固守了昆曲的行腔调之美，又拥有大量当代电影技巧的逻辑特色，给我带来情感与视听视觉1+1>2的审美享受。

这种“既自恰又互恰的精准表达”，

这种写意与写实的完美结合，在《邯郸记》电影中，可谓是在多有，显示出了超越舞台剧的艺术魅力。比如在描写卢生入梦之初，有幸和出身于大富之家的崔氏女（梁谷音饰）结为夫妇，新婚之夜，当卢生揭开新娘的红盖头时，崔氏的美貌含羞、卢生的惊艳狂喜，通过电影特写镜头凸显出来，使观众可以清楚地看到两人内心深处的感情活动；卢生想要取得功名，崔氏贴着卢生耳朵作一番耳语，授意他用“孔方兄”去开路，崔氏的诡秘而自信的神态、卢生睁大眼睛倾听后顿悟的细腻表情，在远距离的舞台剧中，观众也是难以看清的；“召还”一折，卢生被贬，发配到海南崖州，司户官（张铭荣饰演）为虎作伥、凌辱毒打卢生，欲置死地，卢生满地翻滚，既叹又恨，气息奄奄；霎时间，一道圣旨忽到，卢生再次被召回朝中为相，两人关系陡转，卢生顿时精神抖擞，趾高气昂，司户官则跌扑在地，负荆请罪。两人地位的互换、表情神态的变化，也通过几个特写镜头，表现得淋漓尽致，直击人心。

《邯郸记》形式上是喜剧，实质上是悲剧。高尚的喜剧往往是接近于悲剧的。在社会生活中，沉迷于卢生式的黄粱美梦者，绝非一两人。糊涂者有之，聪明者亦有之，遭人嗤笑者有之，未遭人嗤笑者而洋洋得意者亦有之；大梦难醒，以为“此梦绵绵无绝期”者，同样有之。对这一点，汤显祖有着超乎常人的清醒认识。他在《答李乃始》中说：“词家四种，里巷儿童之技，人知其乐，不知其悲。”这几句话，在嗤笑卢生之余，点出了这出戏“不知其悲”的悲剧主旨，应当引起我们的注意。

还值得一提的是，8K科技的清晰度、色域度，也给电影的化妆、造型和后期制作，提出了全新的严苛的要求。剧组以“比新娘妆容更精细的标准”为演员们上妆。在拍摄期间，三位老艺术家均已至耄耋之年，仍不间断嗓音、身段练习，全程不用替身，以最佳状态演绎经典之作。不同于舞台上的一遍成型，为了每一帧画面、每一个角度的出色，艺术家们一遍遍拍摄、十数遍不歇、数十遍不怠，他们将毕生的艺术积累融入从小舞台到大银幕的艺术再创，终于实现了创新和突破，为中华民族“百戏之祖”经典作品的传承和播扬奉献全力，这一笔为艺术精益求精的精神财富，同样值得我们继承。

（作者为上海戏剧学院教授）

# 叩问不确定：先锋气质的回响

——评电影《河边的错误》

平林漠漠

看完《河边的错误》，我的第一感觉是，1990年代依然是一个很先锋的年代。这是余华的旧作，当它作为改编电影登上银幕的时候，似乎重新带来了那个年代的质感。胶片拍摄，昏黄的灯光，古早的场景，南方湿漉漉的雨季，雾气缭绕的乡镇和田野，波光粼粼深不可测的河水，仿佛梦回新浪潮时期的老电影，也仿佛梦回那个昏黄的青葱的，狂野与纯真并存的1990年代。

余华曾是先锋小说作家中重要的一员，他早期的作品充满实验气质。《河边的错误》正是他的旧作。相隔这么多年，其电影衍生文本同样呈现出扑朔迷离的先锋气质。这种气质难以一言道明，总之，似乎总有一种悒悒和不确定弥散在人类的生活和意识深处。

警察马哲奉命侦破一桩河边的谋杀案，却在抽丝剥茧的过程中，自己的生活意识和内心似乎都暗藏玄机。马哲在追寻谁是凶手的迷局中，自己的内心也陷入了迷雾。他明明记得自己立过三等功，但战友却说自己并无此事；他自首说自己击毙了疯子，但是随身携带的手枪内的子弹一颗未少。他要求退出侦破，遭到上级的拒绝；他在梦境中频频看见疯子，被无处不在的疯子追得无路可逃，躲进河流也无济于事，终于愤怒地用石头将疯子击倒在河中。

这不是一个理性的通过推理找到真凶的故事，事实上直到最后我们也不明所以。我们看到的是一个原本在正常轨道中的普通办案者，遇见了一批不以常理生活、或多或少具有疯癫气质的人，渐渐失去了自己的理性判断，甚至日渐疯狂。尽管原著是三十年前的作品，但今天看来，这个故事传达的仍然是一种深刻的先锋性的怀疑精神。

人性和日常生活的内里仿佛深不可测的河水，也似乎蕴含着惊涛骇浪。每个人的内心都可以拍出一部恐怖片。剧中的人物更是。疯子到底是不是凶手？如果是，有没有心理动机？马哲真的击毙了疯子吗？他是在幻觉中疯狂了？理发师毒奸好不容易被抢救回一条命，却在给马哲送完锦旗后跳楼自杀；马哲的妻子对腹中婴儿有着深沉而偏执的爱，她日夜夜玩的拼图画，尽管被马哲报复性地抠出一部分冲入马桶，但居然在片尾奇迹般地复原了。这幅神似圣母抱着圣婴的拼图挂在墙上，俯视着他们的生活。

普通人在日常生活中面临的失控和压力是无孔不入的。我们都习惯了可以归因的叙事讲述，万事万物都有因果联系的逻辑链条。只要可以用知识或者常识解释得通，就是令人安心的。而总有一些人或一些事溢出了生活的常规，也溢出了人性的常规。如何理解？如何承受？最惊悚的惊悚片，往往是告诉我们世界没有必然的规律，人心也没有。比如《老无所依》中面无表情随机选择受害者的杀手，比如《杀人记忆》中长相普通深藏不露的凶手。这些在普通的外表下反常理的存在，才是令人觉得最恐惧之处。

致力于一种纷乱迷离的情绪的表达，而不是着力于故事的完整和清晰，是《河》作为一部艺术片异于大多数故事片的地方。所以，这个影片中的环境、人物和情绪都是流动的暧昧不明的，呈现出一种雨雾迷离、波光粼粼、变幻不定的气质。影片中有不少镜头堪称绝妙的隐喻。警察入住已经濒临破产的旧电影院，电影院的舞台成为办公室，使得现实中的严肃的谋杀案侦破的历程丝丝入扣地在电影院的空间中展演，最好不过地展示了现实与虚构的界限始终模糊而不确定。马哲早期的干练与后期的迷乱，马哲妻子平静外表下歇斯底里的决绝的母爱，一个个嫌疑人充满神秘与黑洞的生活……当案件出现了一个个谜团的时候，马哲的生活也同时陷入零碎的狂想与迷乱，循环往复。

生活也好，艺术也好，都有坍塌的风险。影片一再暗示这一点。旧电影院门头“电影”招牌的沉重落下，在马哲的幻觉中燃烧的胶片，仿佛暗示着他的生活也成了灰烬；同样在幻觉中，众人指着抢救燃烧的摄影机的马哲大笑。熟知法国新浪潮电影的人都知道导演亚·阿斯特的那句宣言：“摄影机就是我的笔。”燃烧的摄影机，在众声嘲笑中徒劳无功的马哲，其实寓意的是言说的破灭。谁对这生活的真相有话语权？谁掌握着终极真理和真相？似乎所有的言说都失去了真实性，唯一可以确定的是不确定。

这部看似怀旧的影片其实并没有过多怀旧情感的渲染。尽管导演复述了一个发生在1990年代的故事——故事的表层是那个年代的符号记忆，低矮的天际线，凌乱破旧的小镇，国有电影院，港台老歌，古早风的时髦穿着以及单位里的乒乓球桌，这些似乎都是1990年代的标配，但是故事的内核却与《漫长的季节》《平原上的摩西》等等并不相同，这里少有对过往年代的温情脉脉的回忆，却更多是尖锐的对人生的质疑。这样的质疑超越年代，仍然令我们坐立不安。正如电影海报中宣称的那样——没有答案。一切都没有答案。凶手是谁？马哲的精神状态究竟如何？凶手最后被众人簇拥获得三等奖是不是幻觉？在夫妻争议不断中下生的被诊断出智力缺陷可能性的男婴，重复着与疯子似曾相识的动作，用一双若有所思的眼睛看向镜头。这里致敬了特吕弗的《四百下》，其片尾也同样是一个男孩不停奔跑，最后在大海边停下，面向镜头，露出一个意味复杂的眼神。

所有的经典艺术，小说，或是电影，其实着力的都是把一个故事讲圆了。再惊悚的案件，当凶手落网，真相大白，世界重新恢复秩序，还是安全的，它带着那种现代主义余绪的确定性。而后现代的叙事恰恰是不确定的。判断一个作品的时代气质莫过于看它有没有给出一个开放性的不确定的结尾。《河》并不是一部期待观众看出条理脉络的电影，也并不是一部营造怀旧氛围的电影。它散发出的那种冷峭的迷离的状态是1990年代先锋气质的回响返照，却又奇妙地契合了当下不确定性的弥漫。高速运转的内卷社会、深度媒介化的现实、战争、病毒、仇恨与偏见，人类社会似乎从来没有像今天一样充斥了不确定性。不确定的想象、不确定的社会关系、不确定的身份、不确定的情感……以及不确定的未来。影片似乎发出了一个不确定的叩问，而并不追问答案。电影中的“人”，拍电影的人，看电影的人，都领略到了一种巨大的模糊性及可能性。这种对于不确定的叩问，要比影片或一切艺术给出确定的答案更为重要。因为表达本身、质疑本身，就是一种高度自觉的内省。这部艺术片的探索及回响，也是新一代重新认知自身的局限与恐惧，重新鼓起勇气面对人生及内心巨大的不确定的实践。从这一点而言，它看像深潭的不接地气的，但又是深入人性及生活内里的。所有伟大的艺术表达，应该指向我们的生活，也应该超越我们的生活，从中探索人类永恒的困境与超越的可能性。

上海文艺评论专项基金特约刊登

（作者为复旦大学中文系青年副研究员）

# “计算”与“算计”

## ——马伯庸历史小说中的地图、算法与现代性

战玉冰

如何在唐代的技术条件下将岭南的荔枝以保鲜的状态运抵长安？这既是小说《长安的荔枝》中“荔枝使”李善德所遭遇的核心难题，同时也构成了作者马伯庸整部小说的主要灵感来源和叙事动力。不只是《长安的荔枝》，马伯庸的其他作品如《两京十五日》《长安十二时辰》等，都在叙事上显现出一种知识化、地图化的创作思维，本文试图从这一线索切入，试看这位青年作家“古为今用”的独特表达。

### 地图勾画之处，就是叙述穿越之处

取关道还是西京道？选陆路还是水路？追求距离最近还是道路平坦？全程快马加鞭还是中途改换漕运？……《长安的荔枝》中，随着一系列具体问题的提出，一张《皇唐九州神舆图》已然在李善德和读者眼前逐渐清晰起来，而小说中李善德要完成的“不可能任务”就是在这样一张唐朝地图上进行一次远距离高效物流运输。在此前的文章里，笔者曾提出，马伯庸书写和把握历史，其实是采取了某种“地图学”式的认知与想象方式。比如在小说《长安十二时辰》中，长安城中的街道建筑、长安人的日常起居、对狼卫的街道缉捕，都在靖安司内的沙盘上得到呈现，这里的地图/沙盘似乎也可以视为某种符号隐喻，如同李泌通过眼前的沙盘来想象张小敬的追捕路线和行为目的，作者马伯庸也是通过在脑海中构想的长安地图/沙盘来完成整个小说故事的设计。换句话说，历史上的长安城正是以某种地图化的方式，进入了马伯庸的历史想象之中。这一观察结论对于小说《长安的荔枝》同样适用，甚至在这部小说中，马伯庸所想象的地图更富野心，他已经不局限在长安一城一地、一巷一坊之中，而是将整个大唐的山川河流、道路驿站，乃至半壁国土，都纳入到了小说的“地图式”想象之中。类似的地图想象也出现在小说《两京十五日》中，在朱瞻基等人一路逃亡北上的过程

中，于谦也是时刻在计算着“漕运图”和时刻表，以便选择最优的逃亡路线。地图在马伯庸的这些小说中，构成了一种认知装置，马伯庸先将历史充分知识化、可视化、地图化，然后在这张想象中的历史知识地图上，展开他精彩的故事讲述，即所谓“地图勾画之处，就是叙述穿越之处”。

相比起《两京十五日》中的人员移动，《长安的荔枝》中的物流运输要更为复杂：从“道路”到“物流”，从“抽象的地图”到“具体的行走”，这就不再仅仅是个路程、速度与时间的单向度问题，而是涉及到运输容器、保鲜技术、冰块配合、轮换节点、人马休息时间、沿途补给、川资路费等一系列更多且更加难以掌控的影响因素。而在从交通地图到物流运输的实践过程中，李善德所精通的算学就发挥了最大限度的作用。小说中李善德“早年曾为算学出众，被州里贡选到国子监攻算学十书，以明算科及第”。虽然在唐朝，“朝廷向来以文取士，算学及第全无迁转之望”，李善德注定“一辈子只在九品晃荡”，但这种实用之学的价值和魅力，在此次荔枝运输任务中可谓被凸显到极致，所有复杂的因素，在李善德这里都变成了一道道关乎里程计算、时间计算与成本计算的数学题。而对于“计算”的迷恋则构成了马伯庸小说另一个突出的特点，在根据其作品改编而成的网剧《显微镜下的大明之丝绢案》中，张若昀所饰演的男主角帅家默就被设定为一个“算疯子”，他不仅精通“推步聚图”，可以准确测算出不规则田亩（所谓“妖田”）的面积，还通过对仁化县赋税账册的重新计算发现了一处被错误征缴百余年的赋税制度漏洞。出众的计算能力以及对数字本身的绝对信赖，构成了帅家默及其对上身的执着和不可阻挡的行动力。而在《长安十二时辰》中，徐宾所掌握的“大案牍”之术，也是通过对海量文书档案的分析与整合，从而发掘出了小说的“地图式”想象，是一种更为复杂的“大数据计算”。相比之下，李善德的计算虽不如帅家默“痴狂”，也不似徐

宾“大案牍术”那么神秘莫测，却构成了小说《长安的荔枝》的情节主干。我们甚至可以说，整部小说就是围绕着李善德眼前这道物流计算题所展开的，而小说中每次故事情节发生转折也都是因为在这道复杂的计算题中出现了新的变量。

### 用“计算”来对抗“算计”

当然，路程可以计算、时间可以计算、成本可以计算，而人心却是精通算学的李善德唯一无法计算的盲区 and 黑洞。六部官吏互相推卸责任“踢皮球”、岭南地方官员的“红白脸”、突如其来的监视与追杀、沿途各州府的懒政与怠工、假意殷勤的宦官鱼朝恩、突然插手的杨国忠……精于“计算”的李善德在对待这些官场“算计”的时候却时常显得束手无策，甚至他接到“荔枝使”这个烫手山芋本身也是因为同僚之间的相互算计与构陷，一个“荔枝煎”与“荔枝鲜”的文字游戏，就险些将李善德送上不归路。

按照小说中的说法，“他不懂官场之术，不谙修辞之道，他这一生熟悉的只有数字，也只信任数字，当危机降临时，他唯一所能依靠的，亦只有数字”。在这个意义上，李善德的自救之路，其对“不可能任务”的完成，乃至对于整个唐朝官僚系统的反抗，就可以被解读为一场用“计算”来对抗“算计”的过程与结果。如果说这里的“算计”指的是人心叵测、私利熏心，是唐代官僚体制下所滋生出来的种种腐败、弊政与陋习，那么李善德的“计算”则带有以理服人（数字说话）、高效办事（时间计算）和体恤百姓（成本核算）的意蕴内涵。

这里就回到了对马伯庸小说根本特征的理解上，虽然马伯庸小说的背景多是在三国、唐朝、明朝，甚至《西游记》神魔故事设定之下，但其本质上仍然是现代小说。比如《长安十二时辰》中的“望楼”之于现实中的监控摄像头，“大案牍术”之于当今的大数据，《风起陇西》中的魏国天水郡档案室之于现代图书馆或档案馆，或者《长安的荔枝》中李善德发

明的“脚程格眼”之于现如今项目运营中常见的“项目操盘表”……马伯庸书写历史的常用手段之一，就是将现代技术发明或工作制度进行复古化的重新想象和包装，其外在形式可能是竹筒档案或毛笔画点，但核心思维却是现代的资料贮存和项目管理系统。当然，真正决定马伯庸小说现代本质属性的还是其中的人物。比如《长安十二时辰》中的张小敬，在其“十年陇右兵，九年不良帅”的身份外衣之下，人物内核其实是詹姆斯·邦德式的具有穿越城市“异托邦”空间的现代侦探主体形象，即“侦探拥有一种独特的视线，由于处于两个领域之间（警与匪、罪与罚），超越了边界，见证了人群不可见的空间，所以他是他所经历的‘异托邦’空间的产物”，而张小敬恰恰是整部小说中唯一可以游走于都市、宫廷、烟花市井，乃至地下城的人物，穿越并见证不同都市空间也反过来呈现出张小敬人物精神面貌中的内在复杂性。又如《长安的荔枝》中的李善德，其对于数字的信赖、对于计算的执着、对于数字背后个体生命的关切，完全是一个经受过人道主义与理性主义精神熏陶的现代主体形象。这绝非唐朝文化教育及官僚系统中所能够形成的人物，而是出自作者马伯庸的文学创造与古今挪用。而小说最后李善德的任务完成、舍命拒斥、免于责罚与携家归隐等一系列结局，更多也是一种带有现代流行文化中“大团圆”叙事模式的想象性胜利。

总的来说，以知识化、地图化的思维想象或重构历史，是马伯庸历史小说书写的基本方式，也一定程度上保证了其故事虚构与细节真实之间的平衡。与此同时，马伯庸小说中的人物，其实也都是身着古衣冠的现代形象。比如《长安十二时辰》中，张小敬对于正邪善恶的判断、《长安的荔枝》中，李善德对于“计算”理性的信仰，都是现代社会才有可能产生的个体精神特征。而巧妙地贯通古今、古为今用，可能也正是马伯庸小说最具吸引力的地方。

（作者为复旦大学中文系青年副研究员）