

七月最热的几天,话剧《鳄鱼》在上海大剧院巡演,连演三天,场场爆满,200分钟的演出时长,观众反响热烈。《鳄鱼》为什么会受到关注?不仅仅是因为这部戏剧作品是莫言获得诺贝尔文学奖后创作的第一部话剧作品,也是莫言从小说转向戏剧创作的一个重要标志。对他个人创作而言,此前人们谈论较多的,是莫言的小说创作;而此后就会有莫言与戏剧创作的话题出现。

对于莫言的话剧,无论是剧本还是演出,一些人从一开始就抱着半信半疑的态度——莫言写小说可以获诺贝尔文学奖,但写剧本未必能够成功。至于中央戏剧学院一家民营文艺公司,它有能力将莫言的戏剧成功搬上舞台吗?面对这些疑问,我想凡是在上海大剧院现场看过演出的观众一定会深有体会。原以为200分钟的演出时间,中间没有中场休息,会让人难受。没想到时间一晃就过去了,越到后面,剧场的演出效果越好,随着舞台演出内容的推进,遇到一些具有讽刺意味的台词,观众席上会传来轻轻的掌声,与舞台表演形成互动。

看完演出,让人想得比较多的,不是小说家莫言以及他个人的创作情况,而是与当下戏剧创作和展演相关的一些问题。首先是剧本创作问题。剧作家和编剧可能很多,但像莫言这样写剧本的,可能不多。在《鳄鱼》之前,莫言已经有《霸王别姬》《我们的荆轲》等戏剧作品,但都没有在上海巡演过。《鳄鱼》巡演消息公布后,私下里听到几位剧作家对《鳄鱼》的议论,主要意见是认为《鳄鱼》不像一般戏剧舞台上上演的话剧,整个戏剧结构是围绕一条鳄鱼组织的,这有点荒诞;戏剧冲突,如果不是荒诞剧而是写实剧,照着现实生活的写实模样来处理人与鳄鱼之间的关系,有点不伦不类,人为编造的痕迹明显。有人称《鳄鱼》是“魔幻戏剧”,这“魔幻戏剧”是说得比较好听,其实是随心所欲,随意发挥,写到哪里算哪里,没有什么戏剧章法可言。

撇开《鳄鱼》的戏剧结构和戏剧冲突不谈,我想到的,是戏剧结构和戏剧冲突有没有固定程式。可能有一些编剧会认为有,但我认为这种所谓的戏剧冲突

跨越小说与戏剧的艺术探索

——从莫言的话剧《鳄鱼》在上海巡演说起

杨扬

戏剧结构程式只是相对的,也就是服务于戏剧创作和舞台表演的具体需要,而不是创作、表演要削足适履,为程式而程式,盲目服从所谓的戏剧创作、演出的既定模式。

尤其是话剧,它与传统戏曲更加不同,传统戏曲可能还有一套固定程式,类似于古典诗词曲,有自己的曲牌、起承转合等套路,话剧作为一种现代戏剧样式,与现代白话文在艺术精神上是一致的,这就是“吾手写吾口”,“话怎么说,文章就怎么写”的创造、解放精神。所以,我们看一个时期中国话剧的创作状态是不是活跃,最重要的标志是看这一时期的话剧是不是有创新、创造精神,是不是有一批优秀的剧目脱颖而出。

20世纪戏剧史上,各路人马跻身话剧创作,不仅创造了中国戏剧的兴旺时期,也创造了很多戏剧史上的奇观。这奇观之一,就是一些小说家将自己的创作触角延伸到戏剧领域,创作出了一批戏剧作品,这些戏剧作品与职业编剧创作之间,有些不一样的。

中国话剧史上可以对比的,是曹禺与老舍的戏剧创作。曹禺作为职业剧作家,一生没有小说创作,主要精力都集中在话剧创作上,可以说是一个比较纯粹的剧作家和编剧;而老舍先生,最初是以小说家名世,抗战时期写过不少鼓词、唱曲,配合抗日宣传,逐渐进入戏剧创作。茅盾先生当时还对老舍的这一创作现象予以肯定。从老舍最初创作话剧到1957年《茶馆》完成,这中间的转型之路,至少走了十多年。这十多年间,他对戏剧艺术慢慢形成了自己的看法。他与曹禺

这样的职业剧作家不同,曹禺在谈《雷雨》的创作体会时,讲得比较多的,是戏剧与戏剧之间的师承关系,如他的《雷雨》与古希腊戏剧在命运观上的关联;是剧中的人物性格问题,像繁漪的性格、周朴园的性格等,都曾曹禺和戏剧评论家们津津乐道的话题。老舍也关注戏剧人物性格,但他在谈《茶馆》的创作经验时认为,对于一个写惯了长篇小说的作家而言,在剧中根据剧情需要多安排一个人物,强化一点性格特征,并不是特别难的事;最难的是戏剧结构怎么将这些人物、情节、故事都拢到一起,让整台戏出彩,让观众在剧场里坐得住,看得入迷,这才是一门很深的学问。

所以,我们会注意到老舍的《茶馆》与曹禺的《雷雨》《日出》《北京人》等有一个很大的区别,这就是《茶馆》中的人物特别多,有人统计有90多个人物,而曹禺的《雷雨》只有八个人物,《茶馆》十分之一的人物数量都不到。这或许就是小说家与剧作家写剧本的一个明显区别。如果从舞台演出经验而言,曹禺的剧作显然更适合上演和巡演,老舍的剧作如此庞大的演出人员,对剧组而言就是一个沉重的包袱,至于如此庞大的演出团队要四处巡演,那更是增添了演出成本和出行困难。所以,老舍的朋友张恨水在看了《茶馆》剧本后提出的第一个问题就是人物太多,怎么出去巡演?或许,老舍创作《茶馆》时,根本不考虑巡演不巡演的问题,焦菊隐与老舍商量剧本时,这方面的顾虑也没有太多,因为在他们的创作谈和导演记录中基本上没有这方面的内容。

如此说来,拿以往那种舞台演出需要的剧本定式、人物情节、戏剧结构、矛盾冲突等要求《茶馆》,是有点对不上号了,老舍和《茶馆》的主创团队心目中只有一个目标,这就是将一台好戏呈现给观众。至于这套好戏成本多少,人物场景场次等是否符合观众的欣赏习惯,基本上是不予考虑的。老舍在1950年代发表的《论悲剧》一文中曾说,要打破传统的悲剧结构安排,讲故事叙事手段等方面进行戏剧,构建了别具一格的话剧《茶馆》。

对于很多演过出套路来写剧本的剧作家来说,老舍的《茶馆》是有点意料之外的。90多个角色,这戏怎么编、怎么演啊?但就是一般编剧不敢想,或认为不切实际的戏剧构想样式,老舍《茶馆》就尝试了,可以说不照常规办事,大胆突破,成就了新中国话剧的一种新规范。李健吾称它是“群戏”,是一种“图卷戏”。反过来讲,如果老舍完全沉浸于戏剧行业那一套陈规旧习,缝缝补补、修修改改,不敢作为,不敢创新突破,估计戏剧史上的《茶馆》也不会是今天这样的清新面目了。所以,戏剧上的探索不要因善小而忽略其完整的价值,也不要因探索中有一些个别的偏差和不足,而忽略了整体的创造价值。

对照莫言的《鳄鱼》,我有这样的感

触。莫言写话剧,走的是老舍当年的路数,是从小说向戏剧延伸,将艺术审美的探索触角,从小说伸向戏剧世界。这样的延伸,是不是可以视作一种探索?从小说写作的角度看,莫言不再满足于用文学书写的形式在想象中满足小说读者的需要,而是希望以一种舞台呈现的方式诉诸更直观的观看体验。莫言在北大讲演的《小说与戏剧》体现了他的这种意识。他是从更加本体的审美层面来理解戏剧艺术的影响力的,有点类似于古希腊戏剧理论中所涉及的,在人类文明进程中,戏剧先于文字表达——一个人在不识几个字的情况下,看戏却是少不了的。

在人类审美意识的形成和成长过程中,戏剧的形式和因素可能是最基本的;而在人的成熟过程中,很多人因为戏剧是一种假扮,是一种虚拟、假设,而嫌弃了它,转而走向所谓更加实在的物理世界,更加确定的文字符号世界,小说就是这种成长过程中的文明选择之一。但对于莫言而言,在小说创作中徜徉大半辈子之后,慢慢觉得戏剧的假定性和虚拟性,可能需要重新理解和探讨,原本小说家熟悉的文字世界,一旦用戏剧艺术的舞台展演形式加以把握和呈现的话,或许是有小说等文字形式难以抵达的审美体验和思想深度。

就像他在《我们的荆轲》中所探讨的,面对秦皇的暴政,满京城的精英尽管目光如炬,看在眼里,但却没有一个敢于牺牲自己的性命行刺嬴政,最后只得挑选一个京城之外的侠士荆轲去送死。莫言对荆轲刺秦王的解读有他自己的一套,与传统历史剧中的秦王和荆轲的历



电影《红楼梦之金玉良缘》剧照

名著改编的底线是逻辑自治

詹丹

为何电影《红楼梦之金玉良缘》与观众的期待有很大落差?有人从没有忠实于原著来探究原因,虽然也是一个思考维度,但似乎并未触及问题的根本。

名著改编,既可以从剧本创作、演员形象、视听效果等角度来讨论其是否忠实于原著,或者在怎样的意义上忠实了原著(比如在精神上还是在技术处理上),但可以站在时代立场,在“改”而后“编”中,形成一种对话视角。如同“五四”以后,厦门大学学生陈梦韶在改编的话剧《绛洞花主》中,加入了贾府佃户减租减息的斗争以及贾宝玉与贾政关于青年婚姻自主的对话等,把《红楼梦》改编成一部社会家庭问题剧,曾得到鲁迅先生的认可,其赞许该话剧而写下的《绛洞花主》小引,虽篇幅短小,却已成为一篇红学名著。

我认为,不论是忠实于原著,还是立足于不同时代的对话,改编成的作品应该有基本的逻辑自治,这种逻辑自治是改编的一条底线。遗憾的是,恰恰是这一底线,新版电影没有守住。

首先,从基本情节框架来说,所谓贾府侵吞林家的大笔财产,本身就是不成立的伪命题。仅仅因为小说第七十二回,写贾琏缺钱而感叹了一句“这会子再发个三二百万的财就好了”,有一个“再”字,就认定此前贾家必然从别处发过一笔横财,多少有些武断。进而认为小说既然写黛玉的父亲林如海担任过巡盐御史,是一个有机会贪污到大量钱财的肥差,这样,一笔无中生有的钱财就成了黛玉家的遗产而被贾府侵吞了。如此判断更是穿凿。虽然个别的清代评点家以及当代学者提出了贾府侵吞林家遗产的说法,但这一说法的荒谬,遭到历代许多人的有力反驳。其关键点,是混淆了社会现实和小说虚构的两个世界,没有意识到一个简单常识,小说没写的就是没有。

当然,电影从小说捕风捉影得来的情节作为自己的故事框架不是说绝对不可以,但起码要有基本的逻辑自治。如果贾府真想侵吞这笔所谓的巨资,只有把黛玉娶进门才变得合情合理又合法。也许编导也发现了其中的逻辑漏洞,所以不得不借薛蟠醉酒吐真言来填补这个漏洞,说是贾府侵占了林家财产依然有亏空,于是缺少贵族爵位而又大富的薛家,正可以把宝钗嫁过去,跟贾家达成富与贵的互补式联姻。问题是,那么冰雪聪明而又自尊心极强、极擅长惹人的林黛玉,居然对此没有一点怨言,也真是奇了怪了。

细究起来,我们似乎无需感觉奇怪。因为电影中,人物形象的不自治、撕裂,或者说人物言行的自相矛盾、反逻辑,已经成了其塑造形象的常态,与情节构架的非逻辑互为表里,成了一以贯之的反逻辑的“逻辑”。

所谓黛玉对自己家那么大气的家产被无理侵

占(电影中还特意借紫鹃的口吻委婉提醒了她),安之若素,而周瑞家的送官花,因为没先送给她,倒是伤了她的自尊心,引发了她满腔牢骚,甚至当众把官花摔地上,这种言行上的强烈反差,不知遵循了什么逻辑。同样,与宝玉共读《西厢记》时,电影改变了小说的描述,把宝玉起头引戏曲词说的“我就是个多愁多病身,你就是那倾国倾城貌”,改为黛玉先起头说自己是“多愁多病身”,这样的张冠李戴算是编剧的创新也就罢了。谁曾料到,当宝玉加以纠正而说她应该是“倾国倾城貌”时,黛玉又突然变脸大怒,指责宝玉拿这“淫词艳曲”来欺负她,可电影中,明明是黛玉先拿曲词来自况,宝玉不过是顺着她的话头继续说而已,居然会让黛玉如此生气,这样前后失据、立场颠倒,已经不是思维正常的林黛玉了。这还没完,当宝玉看到黛玉生气,就说了一段极度夸张的滑稽话,以表明自己一直在开玩笑,电影基本引用了小说的原话:

“好妹妹,千万饶我这一遭,原是我错了。若有心欺负你,明儿我掉在池子里,教个癞头鼋吞了去,变个大忘八,等你明儿做了‘一品夫人’病老归西的时候,我往你坟上替你驮一辈子的碑去。”

小说中,宝玉这一极度滑稽夸张的语言不但消解了此前的冒犯,也把黛玉彻底逗乐了。不过电影却改成黛玉听了这话更生气,认为宝玉对她的欺负变本加厉,已经在咒她病老归西了。如此贬低黛玉的理解力,真让黛玉的聪明伶俐碎了一地。理解力低就理解力低吧,但电影居然还要拉下本情商极高的宝玉来低配,硬要宝玉揪住黛玉讨厌的“死”字不放,继续表白说:你死了我就当和尚去。其随意嫁接原著中的对话,让宝玉本来的真情表白完全变成了一种不顾语境、不瞻前顾后的意气用事,真不知让人说什么好了。

这种形象塑造的反逻辑是贯彻得如此彻底,以致向来稳重的贾政在前后难得的两次出场言行中,也得到了呼应。

在大喊,把见皇妃的基本礼仪和体统统统抛弃了。如果说,电影想把亲人不得见面的压抑充分表现出来,无声的眼泪是更能达到效果的,也是符合当时社会的文化逻辑的。但让久处官场的贾政居然不顾礼仪在大堂上对女儿大喊大叫,不但违背了人物形象的言行自治,也在一定程度上,会导致普通民众对贵族礼仪之家的本质发生误解。

但是,最让人不可思议的,作为电影的聚焦,在表现宝玉和黛玉的感情互动时,他们的言行似乎变成没有因果可言的神经质,让人不是感动而是哭笑不得。

比如原著中写黛玉怀疑宝玉把自己给他的荷包送了人,赌气要扔掉自己正在为他绣的香袋,是因为宝玉身上佩戴的所有小物件被几个小厮搜刮一空,让袭人说了一句,才引发黛玉猜疑,认为把自己的荷包也送人了。但在电影中,却变成黛玉没来由地一问四连问:“我送你的香袋呢?”“你是不把我的东西送人了?”“我就知道你这样!”“早知这样我就不该给你!”这样没理由的猜忌和不容对方解释的蛮横,才引发了一场大争吵。

再如,宝玉挨打后,黛玉心痛得哭肿了眼睛,宝玉见此情景让晴雯送去自用的旧手帕安慰她,让手帕代替自己,陪伴在黛玉身边,为她抹眼泪。而黛玉也是收到了这旧手帕大为感动,形成“眼空蓄泪空流,暗洒泪抛却为谁”等诗句,形成情感互相倾诉的一个高潮。但电影删除了宝玉挨打这一重要情节,在黛玉并没有哭泣做戏是嘲笑史湘云说不清“二哥哥”和“爱哥哥”而做娇离去时,宝玉却让晴雯莫名其妙送去一块旧手帕,似乎是求黛玉的眼泪而送的,黛玉也真的不负其所望,通过回忆两人以往点滴,勾起情感波澜,从而在上面题写了掉泪的诗句,并让眼泪滚落到手帕上。这样,送手帕也好,题诗也好,落到泪也好,都变成缺乏因果逻辑的即兴发挥。

其实,说宝、黛之间的情感互动没有因果可言,也不准确。电影一开始,当宝玉扒开雪堆找到干枯的绛珠仙草时,已经说明了绛珠仙草去人间还泪与神瑛侍者的雨露灌溉有着因果关系。但这种因果关系,却是以神的情感逻辑作为原动力而提示给大家的。当绛珠草脱胎为黛玉而来到电影构拟的现实世界,来到宝玉面前还泪时,遵循的就应该是电影情节中的人的逻辑。但可能正以为有天上的神的逻辑在背后支撑,让编导们误以为不再需要电影的逻辑和人的逻辑来严谨地演绎和发展,甚至还可能认为这是艺术的创新,其结果,是毁掉了人物形象以及情节故事自身的基本逻辑,也最终毁掉了神的逻辑原有的情感神圣性。

(作者为华东师范大学中文系教授,中国红楼梦学会副会长)

流行语观世界

当「打工文学」迎来共创时代

徐默凡

“打工文学”的概念早已有之,指的是一种文学流派,起源于上世纪80年代。随着改革开放的深入和市场经济的发展,大量农村劳动力涌入南方城市,形成了独特的打工群体。他们中的文学爱好者通过小说、报告文学、散文、诗歌等文学体裁描写打工人在都市生活中的酸甜苦辣,涌现了林坚、安子、王十月等一批代表作家。以打工文学为主体的刊物,单期发行量动辄就在十万份以上,堪称文学奇观。

第二代打工文学则是随着网络媒介兴起而产生的,此打工文学和彼打工文学性质上几乎完全不同。彼时的打工人是社会边缘群体,其中的善思者借助文学形式来记录所作所为所思所感,是向社会宣告自我价值的呐喊。而网络时代的打工人自称职场“码农”、大学“青椒”,是别人眼里的社会精英,却对职场生涯有诸多吐槽,融合网络文化和梗文化辛辣自嘲,成为宣泄情绪的一种载体。

相对应的,当代打工文学的表达方式也发生了很大变化。与成文成篇的传统文学不同,当下的所谓“打工文学”,往往是用诙谐的短句驾驭“网络文学”此起彼伏的浪潮。诸多网络流行语体里,打工人的喜怒哀乐总是占有一席之地,比如窝囊废文学中的“上班还能赚点窝囊费,不上班只剩下窝囊费了”,再如废话文学中的“其实如果上班不累也挺轻松的”。

在这样的背景下,作为其中支流的“工位文学”异军突起,掀起年轻人竞相创作跟风的新一轮高潮。

传统工位,是一个狭小的办公空间,除了电脑和办公用品,也允许放置一些私人物品。工位的显眼位置往往有一张工牌,标识着部门、职位加姓名,讲究的还有一张笑不露齿的标准照。而工位文学的主要发表位置就是工牌,职员将各种“疯言疯语”直接挂上工牌,将工位秒变吐槽阵地。

工位文学的姓名部分主打一个谐音梗,姓林的就是“林时工”,姓陈的就是“陈住气”,姓梁的就是“薪尽自然凉同学”,姓吴的成了“一下班微信会先吴生”。自我介绍部分则是百花齐放,有的继续谐音把“公司顶梁柱”换成了“公司顶凉柱”,把“都市丽人”换成了“都市隶人”;有的化用“我在XX很想你”的景点招牌,变身“我在公司很想家”;有的和工位布置配套,在“禁止蕉绿”边上再配上一大串绿香蕉;还有的毫不遮掩,直接开干,比如“摸鱼惯犯”高调宣扬愤愤绝不放过的心态,“踩点王”彰显了踩点上班踩点下班,绝不在公司多呆一秒的精神。

工位文学的特殊之处在于,打工人“发疯”之后,企业和品牌也跟进“发疯”了。本来只是一些博主的小众创作,一些企业和品牌也闻风而动,开始用官方账号发布工位文学来蹭热度。例如某老牌快餐工牌有“不素之素:都别来惹我!我可不是吃素的!”,某新锐咖啡品牌的工牌有“周周有新品同学:本周的设计已经爆单,下周再说”。还有一些品牌主动发布自家员工做的另类工牌,洋洋得意地宣扬员工的个性化创造。

这个变化就很有意思了,之前的打工文学不管是电脑屏保还是手机挂件,多少会有点避讳,偷偷摸摸暗暗搓搓,只不过是心情心境的曲曲折折。现在倒好,堂而皇之放上了工牌,正大光明展示在公共场所,而且企业还乐见其成,推波助澜。

这种变化其实和新一代企业文化的兴起紧密相关。任何企业最核心的资产就是员工,但在“00后整顿职场”的社会情绪下,单靠强硬管理制度和薪酬激励机制已经无法有效调动员工积极性了。年轻人需要更多的理解和尊重,如果企业能够按照他们的调性来建设企业文化,无疑会用最小的代价换来最大的认可,忠诚度的提升会成为企业发展的无价之宝。

另外,企业员工最宝贵的能力就是创新能力,而创新是讲个心、追求自由的,这也是很多高科技公司设计弹性工作时间的原由。一般企业无法效仿,但在一些工作细节上仍可以放开手脚。如果每个人的企业头像都是西装革履加精致妆容,工位布置都是方方正正加一尘不染,员工上班就像历劫,下班忙着去除“班味”,如何指望他们能发挥自己的主观能动性?反之,如果员工能感觉“与其在家碌碌无为,不如上班疯作浪”,在职场用灵感迸发成就个人价值与社会生产的双赢,那就是一本万利;哪怕就是换来一天的工作好心情,也算收获颇丰了。

工位文学当然还有讨好年轻客户的因素,当企业放下身段,参与工位文学的狂欢,一方面在激活自己员工的工作热情,另一方面也在向外宣示自己的亲民属性,开拓了潜在的客户群。

所以,不管是企业还是管理层,别因为“语不惊人死不休”的所谓打工文学、发疯文学就如临大敌,适当的自嘲与吐槽如果能起到排遣负面情绪,疏通职场关系的作用,倒也是别有一功。当人人都觉得自己是打工人的时候,打工文学一定会前赴后继,层出不穷。又或许有朝一日,其中就会诞生真正的文学大家呢?

(作者为华东师范大学中文系教授)

>>> 上海文艺评论专项基金特约刊登