

看台

黑土地上盛开的一束绚丽之花

评本届中国上海国际艺术节参演剧目《走过暴风骤雨》

戴平

一心为民，一身正气，为革命事业奋不顾身的英雄形象跃然于舞台。赵玉林牺牲后，导演给了他几大段的灵魂咏叹，将对父老乡亲的感恩之心、夫妻之情、爱子之切等表现得淋漓尽致。在此基础上，他舍小家、为大家、肯吃亏、无私无畏、为革命一往无前的英雄形象，以及群众对他的爱戴与不舍，也变得更加有血有肉，人物更加高大真实，令人崇敬和感动。

饰演小雪的著名青年演员田玉丽，师从著名评剧艺术家花淑兰，是评剧旦角里的“女高音”，唱腔高亢宽广、流畅清新。开场时小雪的一段唱，用东北方言唱得特别有味：“日子真是不扛混，年年秋分今又秋分。望窗外，泥水河面晃得粉嘟嘟儿地粉，西边天整个浪儿的火烧云。我不睁眼珠的一门儿往当街（音该）上使劲，搞土改可真累坏我那当家的人。”这些唱词，都是土得掉渣的东北话，如果用文绉绉的语言唱，必定是索然寡味。但是，田玉丽神情并茂的演唱，获得了碰头彩。

扮演“小烟袋”马桂荣的尹殊文，虽是一个配角，却是一位一级演员。马桂荣手里的那杆烟枪，是一件会说话的道具。拿烟枪烟袋的不同动作，生动表达了她的贪小、狡猾的个性。她是剧中演技最有特色的一位性格演员，好几段精彩的表演和唱腔，将这个农村妇女隐藏的小心思和对已经死去十年的亡夫的怀念之情，真切地表达了出来。

第七场戏，战士小张在文化补习班给农民们讲课的时，在黑板上写了“社稷”两字。他说：“‘社’在古代指的是土神，‘稷’在古代指的是谷神，这两个神可不是啥封建迷信，这是老祖宗对土地的崇拜和敬畏。以前书中总提到江山社稷，那什么是江山社稷？只有有了土地和粮食才能坐稳我们的江山。”剧情发展至此，作品中贯穿始终的主线——“农，天下之本”，“地，农人之命”，被“社稷”两字点了出来。

东北评剧，早期也称“落子”“蹦蹦”“平腔梆子戏”，是在河北冀东一带民间说唱“莲花落”的基础上，吸收东北二人转、京剧、河北梆子、大鼓、皮影等多种艺术样式形成的地方戏。评剧的特点是抒情性强，流畅自然，乡土味浓，尤善于表现现实生活。《走过暴风骤雨》是一部现代评剧，虽然说的是77年前农村土地改革的老故事，但是，剧中树立的一位公而忘私、一心为民、不怕牺牲的好干部赵玉林的鲜活感人的形象和精神，却是历久弥新，永远不会过时的。

全剧以婉转低回、铿锵有力的音乐唱腔，亲切自然的表演风格，风趣幽默的东北方言，朴实无华的舞台呈现，牢牢地抓住了观众。独具特色的现实主义舞台布景和道具——土炕、小桌、小酒壶，村民们打满了补丁的衣襟，将观众带回20世纪40年代东北地区的农村生活中。而更让观众沉浸其中的是，该剧具有浓厚的黑土地风情。剧中唱词、念白主要以东北方言为主，个性化的语言风趣生动，使得剧中人物更真实可信，在家家长里短之间，既凸显出东北方言的风趣幽默，也增加了戏的地方色彩和趣味性。“就这么地儿了！”“听我跟你叨咕叨咕咱屯子里的这些事儿……”凸显出东北方言的风趣幽默。

跌宕起伏的剧情、自然亲切的声腔、风趣诙谐的东北方言，带来一种独具魅力的黑土地风情，现场观众被深深吸引，时而会心一笑，时而陷入沉思，不断报以热烈的掌声。随着剧情的推进，观众和剧中人物一起进入角色，在受到英雄精神感染的同时，也不时发出一阵阵会心的笑声。在第六场中，老孙头追问“小烟袋”为什么一定要换赵玉林家的好地，马桂荣亲热地叫了一声“孙哥”，老孙头马上制止，说：“拉倒吧，当年就是你一声孙哥，把我给整懵圈了。”接着唱道：“小烟袋，太荒唐，无理取闹乱呛汤，换地的事儿你休想，半辈子我可没动你一巴掌。”这样的对话，让台下的观众都笑出了声。轻松幽默的语言拉近了演员和观众的距离，也生动地展示了“小烟袋”和老孙头这老两口的性格特征。

全剧音乐也很有特色，大乐队配制不输于国家级院团。舞台设计简约而不失美感、土俗而不失内涵。简陋的土炕、小桌、小酒壶，还有马灯、半个马车轮子、一扇小窗户，以及赶车人用的大鞭子、老手随身带的烟袋锅等，真实地再现了20世纪40年代东北地区的农村生活。而背景那些山坡、高粱地、麦田、稻浪，那是写意的。写实与写意相结合，整体舞台呈现既真实展现东北农村的原始面貌，又有意境。灯光多运用暖金黄色、大白光、阴影等朴实自然的色调，描绘了土改后农村的充满阳光的景象；但在小雪回娘家路上的二唱三叹、赵玉林牺牲后的心灵抒发等段落，灯光显示的诗情画意，以其特有的“语言”外化了人物的内心。

剧终，导演运用了浪漫主义的手法，让生离死别的剧中人物作了隔空对话。70年后，赵玉林的儿子秋来已经成为一位古稀老人。他对早已作古的父母亲说：“爹，娘，你们常说，土地是咱农民的命根子，有了土地就有了希望，中国人的饭碗盛上了中国农民在自己的这片土地上打下的粮食，中国农民成了自己土地的主人了……爹，吆喝一声，哎，开镰啦！开镰啦！”这段话激起了全场观众的情感和掌声。

上海同黑龙江有着割不断的情缘，曾有近17万上海知识青年在黑龙江生产建设兵团、农场和农村屯垦生活多年，他们至今仍有着浓郁的黑龙江情结。感谢黑龙江评剧艺术家70多年来第一次从北国屯垦到上海演出，土而情，陈而新，这台戏是扎根生长在黑土地上的一束五彩美丽的鲜花。

(作者为上海戏剧学院教授)

从小说《大乔小乔》到电影《乔妍的心事》

同一个乔妍

黄昱宁



赵丽颖饰小乔



辛芷蕾饰大乔

在电影《乔妍的心事》的原著小说《大乔小乔》(张悦然著)里，乔妍姓许——因为在15岁那年，办身份证的时候，她改成了她妈的姓。在这部小说里，许妍和她的姐姐乔琳，有很长的一段时间里，都被困在户口问题所引发的家庭困境里。她们的父母，将平生因此而来的遭遇，将无法化解的一腔怨恨，分摊在了姐妹俩羸弱的身躯中。“她们的不幸，最终都会成为爸妈伸冤的资本。”我一直记得看小说时，被这个冷静而酷烈的句子击中的瞬间。

小说里，许妍和乔琳的父母兜兜转转，一辈子也走不出命运的死循环。有意无意间，他们试图把姐妹俩也按在泥潭里，一同沉沦。耐人寻味的是，妹妹许妍由于其不被承认的身份，反而得以在她妈家长大。她凭着身上的那股劲(“想从人堆里跳起来，站到更高处的东西”)，至少在表面上挣脱了原生家庭的束缚，成了有名的主持人，而姐姐乔琳却始终无法逃离既定的悲剧命运。两姐妹在不同环境下长大，选择了不同的人生路向。她们既清晰地感知到彼此身份地位的差异，却也总是在对方身上看到另一种可能性——乔琳羡慕许妍的自由，许妍因为患病无法生育，也对身怀六甲的乔琳怀着难以言说的复杂态度。

《大乔小乔》在改编成电影之后，有了一个新名字：乔妍的心事——自始至终，乔妍都是乔妍，没有姓过许。整部电影在情节走向和人物轨迹上，都与小说相去甚远。也许，考虑到对伤痛深度剖析是文字而非影像的专长，所以这一部分在电影里被最大程度地压缩和淡化。姐妹俩复杂暧昧的关系也被简化掉了光谱中的灰色地带，剩下了大体上非黑即白的两极——如此浓重鲜明的色块，也许更适合在影像中凸显。“身份”的合法性成了电影情节线上的矛盾焦点。为此，编导特意把故事发生的场域搬到近年影视剧最喜欢征用的颇具隐喻色彩的地名：云南和缅甸。跨过那道神秘的边境，跟着月亮奔奔的乔妍就成了以义无反顾地“乔妍”的身份留给不上户口的妹妹——她以为她失去的是有形的枷锁，获得的是无尽自由。当这个具有唯一性的“身份”在多年以后成为可以挾挟大明星乔妍的软肋时，这个故事就被激发出一系列更容易纳入商业逻辑的连锁反应：绑架与逃离、控制与反控制，戏中戏(在戏里演乔妍的乔妍与戏外当真孕妇的姐姐，与当年死于生育的母亲的命运遥相呼应)，明星的自由意志与资本裹挟……

这是一个不诚实的、试图四角俱全的改编，你能看得出编导在努力遵循商业片逻辑的前提下如何小心翼翼地堆叠上文艺审美(如今这几乎是挤进院线的唯一生存之道)，比如摄影和音乐都比一般的行货具有更大的野心。不过，《乔妍的心事》的结构性问题也一目了然：作为全片情节线的重头戏，绑架案及其反转过程交代得过于含糊，前面的铺垫越是迟疑盘桓，就显得后面的收线越是潦草，连在一起就放大了整体节奏上的失衡。

好在从小说到电影的改编之路上，电影在不得不失去某些文学性元素的同时，终究保留，甚至放大了小说中最动人的部分。因此，哪怕在后半部分一场接一场动作戏的缝隙间，我依然能在大银幕上辨认出小说的精神内核。我不得不承认，女性之间爱恨交缠、血肉相连的关系，固然在大银幕上被削弱了复杂性，却也表达得更直接，更强烈，更呼应当下的时代需求。

小说里原先构成微妙冲撞的姐妹关系，在电影开头就被简化，或者说强化了成了打着鲜明影像烙印的悬念——“谁才是真正的乔妍？”我甚至一度担心，这样强烈的冲突只能以陈旧的“你死我活”式官斗套路收场。但是两个女人之间不时自然流露的互相关切、唇齿相依的细节，一直在缓缓地、悄悄地软化那层看不见的坚硬外壳。厨房里留下的早餐，衣橱回里的拉扯，浴缸里娴熟的擦背动作，交通事故中姐姐默契的挺身而出，都在积蓄情感爆发的势能。当刚刚出生的女孩儿再度落入乔妍公司的经纪人沈皓明手中，眼看着又要像她的母亲和阿姨那样开启被挤压被利用被强制“互害”的人生时，女性的反抗

终于突破了忍无可忍的临界点——在那一刻，两个乔妍，无论在身份上，还是在精神上，都合为一体。弱小如鸽的赵丽颖与壮硕如墙的辛芷蕾在客厅里以命相搏，每一个抵抗的动作都像是在即将破碎的边缘被一股看不见力量支撑起来。那股力量来自另一个乔妍，来自在浴缸里啃甘蔗的辛芷蕾。在这一场戏里，赵丽颖在形体上的表现，甚至比她那张美丽的、“经得起特写”的脸更有说服力与信念感。

于是，我们渐渐看清，这个故事最有趣的地方在于——在非非严丝合缝的悬疑外壳下，包裹着探讨女性普遍困境的企图。在都市丛林生态里，无论是明星乔妍，还是草根乔妍，起初，都是凭着被剥夺和利用的价值才被卷入这场阴谋中的。明星经纪人沈皓明、片方“金主”都总与缅甸流窜犯的殊途同归或许略有脸谱化，却也在隐喻层面上达成了颇有喜剧色彩的讽刺效果。在这个故事里，他们是把她们推向和解与醒悟的外部力量。她们最终意识到绵延了几十年的心结有多么荒谬：究竟是什么，逼迫她们争夺同一个“乔妍”的身份？后来，究竟又是什么，让她们感受到银幕外的观众席上时，我们也或多或少地会代入“同一个乔妍”的痛切与释然。这一刻，镜头语言传达的正是小说

中那段动人的表白：“许妍说，你要是知道后来发生的事，当初就不会那么希望了。乔琳说，我还是会那么希望的。我从来都没觉得不该有你，真的，一刹那都没有，我只是经常在心里想，要是我们能合成一个人就好了。她握住了许妍的手。她的手心很烫，仿佛有股热量流出来。”至此，《乔妍的心事》对《大乔小乔》的改编，在商业逻辑与文艺审美之间艰难平衡的狭窄道路上，倒也闪现出一点意外的、颇具隐喻色彩的火花。

从简·奥斯丁的《理智与情感》到玛格丽特·阿特伍德的《盲刺客》到弗兰特的《我的天才女友》，理想女性的完整人格似乎都是需要互为镜像的一对拼合而成的。电影里的乔妍与她的姐姐(我甚至记不清电影里到底有没有提过她在缅甸生活时用的是哪个名字)，究竟有没有可能像电影的乌托邦结局所呈现的那样，既保有独立人格，又实现完美的互相救赎——这个你可以不必深究，但万一不小心想到，便会越想越深的问题。从这个意义上讲，如果电影能把这样的诗意结尾索性做得更虚一点，更明确地拉开与现实的距离，更巧妙地留下多重诠释的空间，那么，《乔妍的心事》的深度，或许还会有再递进一层的可能。

(作者为作家、翻译家、评论家)

警惕“中式克苏鲁”的创作陷阱

小树

近些年，以网络为主要平台，克苏鲁神话的系列作品与其艺术风格逐渐融入了中国流行文化，成为备受关注的文化现象。从网络小说短篇《巴旭的牧群》《黑太岁》，到长篇《诡秘之主》《道诡异仙》，再到最近根据后者改编的动画电影《盒中之海》，都引发相当的讨论。

然而很多创作者没有意识到的一点是，克苏鲁风格对中国创作者而言是一种陷阱，只要稍有不慎，作品就会变成一锅流行文化的大杂烩。

“克苏鲁”一词起源于何处？创造它的人是美国作家洛夫克拉夫特，在其小说《克苏鲁的呼唤》中，首次登场的克苏鲁特指一种长着八爪鱼脑袋的巨大怪物。洛氏还有许多基调相似的作品，这些故事与传统恐怖文学之间存在显著区别：洛氏恐怖建立在宇宙尺度的极度不可知论对人类理性的碾压之上，其故事主题里总是出现一种终极宏观，因该宏观丝毫不在于人类与自然法则的存在，所以其对于人类而言富有一种逃离战栗的邪性，只要片刻直视，人类就会因不可名状的宇宙恐怖而陷入彻底疯狂。在洛氏的书写中，无知反而是一种幸运。

尽管洛氏在写作中形成了自己的艺术风格，但他生前并未给系列小说冠以“克苏鲁神话”之名，完成冠名工作的是其好友奥古斯特·威廉·德雷斯。由此，克苏鲁终成这一恐怖神话体系的代指。值得一提的是，克苏鲁神话的流行

经历了漫长过程，这一题材的生命力与大量英语写作者的共息息息相关；而若是观察这些克系作品诞生的时间，不难发现克苏鲁题材在其原产地走红，与很长一段时间以来日益激化的西方社会危机之间存在分不开的内在关联。

克苏鲁来到中国之后，网络文艺在该题材下结出了大量硕果。系列作品历经文字阅读与视频阐述的再解释，为克苏鲁神话在中国流行文化受众的心中打下了投影。这种以文字为基础、以阅读为初代传播方式带来的认知是模糊的，那隐匿在克苏鲁风格里、脱离了中国创作生态的部分没有被放大。在这方面，文字创作者稍显幸运，而影视创作者的运气就没那么好，因为他们一切成果都要被具象，让观众看得明明白白。

眼下的动画电影《盒中之海》就在创作的再落地中显得火候欠佳。电影中，主角一行人受游戏公司邀请，参加了新游戏的内测，通过虚拟现实设备进入高度仿真的游戏空间，很快发现了诡异的一幕：在没有设计的前提下，游戏里凭空出现了恐怖的神祇，她如同信仰的黑洞，以不可抗拒的力量呼唤着本来应当没有自我观念的NPC的膜拜。

从现实世界进入陌生空间——许多克系创作也由此展开。但《盒中之海》没有想明白的问题是：为什么非得让人物离开现实不可？因为克苏鲁是孤立无援的艺术。

原生克苏鲁沉浸在“与一切割裂”的绝望情绪中，反科学、反理智、反道德、反价值，甚至反社会，这种情绪来源于克系创作流派所关注的、精神世界的崩溃。作为一种艺术风格的克苏鲁走到这里，几乎无法再往前走，因为它怀疑一切，恐惧一切，探索的行为在克系世界里意味着高危，这样一来前面就没有路，因为路被解构了，克苏鲁的触手是西方文学一次极端远航的末日狂欢。

而在中国，无论是文化传统还是当下文化语境，我们重新进入的行为规范与克苏鲁暗藏的极端保守完全不同，这种不同的本质在于：中国在经济全球化的历史大势中与世界方方面面的联系愈发紧密，相比之下，克苏鲁艺术更像是自我封闭的阴暗呓语。更何况身处百年未有之大变局中，感受着精神世界的激荡，我们的时代气质与克苏鲁艺术风格在根本上有矛盾之处。

正是因为与当下中国人的精神状态多有不合，所以克苏鲁在本土成立的难度较大，这也就是创作者要带该题材“离家出走”的原因：尽量剥离人物能从物质上、精神上得到的帮助，让人物在恐惧中显得渺小，把定义人的时间和空间拿走，把舞台交给虚无。

因此，克系作品要对“现代性的介入”慎之又慎，以防人物在现代生活中找到自己的尺度。这就要精准地把控作品风格，筛选、淘汰不合时宜的元素。也许会有人认为，中国人创作自

己的克苏鲁作品，不用太遵守洛夫克拉夫特的“原教旨主义”，笔者对此深表赞同。但我们也要意识到，克苏鲁艺术通过长期发育，不仅培育了独属于它自己的语境和恐怖之美，不仅收获了它对它恐怖境界有一定执着的受众，还孕育出了风格方面霸道的排外性：单独作品内，一朝克苏鲁，保持克苏鲁，凡有不同事，贴合克苏鲁。克苏鲁就像咖啡，一旦用了它，总要迁就它的滋味。如果想品尝百变大餐，自有别的题材，又何苦硬着头皮来做克苏鲁？

对中国创作者而言，克苏鲁陷阱到底是什么？

第一层陷阱是，克苏鲁对我们而言只能是一种艺术风格而非世界观。艺术风格能通过架空实现，世界观作为认知逻辑贯穿时空，领航于艺术风格之上，不能放任其堕入后现代狭小的视野。艺术观与世界观很容易混淆，我们应清楚地辨析明白这一点。

讨论《盒中之海》等中式克苏鲁创作所延伸而来的第二层陷阱是，即便建立了对克苏鲁艺术风格的理解，如果没有一个能够支撑内容叙事的故事空间，光靠风格无法让作品成立。克苏鲁要求的故事场景很挑剔，仅通过随意的元素叠加，是无法快速催熟一份克苏鲁的。而要构建一个合格的故事场景，对创作者的文学才华、感知能力、审美水平、叙事水准，都是有较高要求的。