

## 回顾2022



近年来,文学作品的戏剧改编已经成为舞台创作的重要组成部分。2022年的北京戏剧舞台尤其沐浴着文学的光辉。鲁迅的《狂人日记》、刘震云的《我不是潘金莲》、冯骥才的《俗世奇人》、陈彦的《主角》、刘心武的《钟鼓楼》、蔡崇达的《皮囊》、江奇涛的《人间正道是沧桑》、茨威格的《象棋的故事》、卡夫卡的《一份致某科学院的报告》、东野圭吾的《虚像的造像师》等,都在戏剧创作者的舞台想象力中,获得了舞台生命。

## 一、同次元精神对话

文学作品的戏剧改编,无疑要完成呼唤原作声音的任务,但同时它也是改编者的二次表达。因为文学经典的戏剧改编,在本质上也是改编者与原作者的交流和沟通,是二者间的一次精神对话。在2022年的戏剧舞台上,我们清晰地听到了那些对话的声音。

鼓楼西戏剧出品的荒诞现实主义话剧《我不是潘金莲》,在作家刘震云原著小说的厚实基础上,经卓别灵改编,由丁一滕导演,展现出独特的舞台魅力和复杂的生活滋味。为了一句“理儿”,为了一个能相信自己的人,女主人公李雪莲不辞劳苦地倔着、苦忍着、坚持着,但人生的“死结”并不因个人的委屈和辛苦而舒展。一件事变成另一件事,一个人的无情牵出一串人的无情,李雪莲满心杀意但手无寸铁,蒙冤受辱却无法证明。刘震云说过,《我不是潘金莲》是一个“蚂蚁变大象”的故事。而蚂蚁变大象及相应的多米诺效应,是刘震云作品一以贯之的话题。这个话题无关是非对错,仅是来自无解人的一声叹息。舞台剧《我不是潘金莲》突出了作家的那一声叹息,并内化了刘震云其他小说如《一句顶一万句》中的孤独感受、《一日三秋》中的笑话心态,以简洁又丰富的舞台形式、紧锣密鼓又充满停顿的舞台节奏,完成了一场从开始就注定没有出口的循环。这是一场知音之间的精神对话。

罗仁泽编剧、王婷婷导演的《皮囊》,改编自蔡崇达同名散文集,全剧分为两场。上半场着重表现小镇少年的青春苦闷——黑狗幻想逃离这个“破地方”的强烈冲动和小伙伴们对外面世界的共同向往;下半场,我们看到获得初步成功的主人

近来,在如火如荼的“大戏看北京”云端展演季中,值得关注的是北方昆曲剧院的一系列昆曲剧目相继登场,让更多观众看到了近年来“北昆”经典改编、新编古装与原创新现代“三并举”的创作策略。1957年6月22日北方昆曲剧院建院时,陈毅曾经说过,希望“发挥昆曲的固有长处,且在新的基础上进行创作”。这句今日听来极其寻常的话,做起来似乎并不简单,而对传统剧目进行挖掘、整理、改编的“支脉”可以说已是该院深耕发展的“生命线”。近期“北昆”的三部经典改编剧目《赵氏孤儿》《白兔记·咬脐郎》《救风尘》云端上演,让笔者再次感受到创作者们在捍卫昆曲古典品格之下的一种再创造。其中,由晚昼编剧、徐春兰导演、魏春荣主演,根据关汉卿元杂剧《赵盼儿风月救风尘》改编的昆曲《救风尘》,更因为尽显昆曲雅中有俗、俗中有雅的妙趣而令人印象深刻。

## 借力经典的文学性

关汉卿的《赵盼儿风月救风尘》是一部颇具市井趣味的喜剧,但是其真正作为经典留存于世的原因还在于其精湛的“文学性”。戏曲的文学性究竟是什么?它绝不是看起来很美的华丽辞藻,而是让人物在符合角色性格、身份的语言下鲜活起来,纵然是本色白描的句词,其文学性也不容忽视。

今天我们理解关汉卿的伟大,就在于他首先为中国戏曲文学史留下了一系列生动有趣的人物形象。这其间既有如赵盼儿、宋引章这样身处勾栏瓦舍、地位卑微却非典型性的女子,也有如周舍、安秀实这样秉性相异、身份不同的典型性男子。只见关汉卿笔下的这两位女性,一位成熟机智、懂得世态,一位却深陷“爱情”的“陷阱”,两个姐妹的遭遇在救与被救之间有着天壤之别。而关汉卿笔下的周舍和安秀实则是典型男性角色的另一种对照。他们一个是典型的风月场子弟,多金且花言巧语、善讨女子欢心;另一个则被塑造成典型的书生形象,老实本分、略显“窝囊”。元代的关汉卿写出了同一身份、同一性别不同角色的差异性、复杂性。其次,关汉卿这一剧作的文学贡献还体现在,通过一个风月“机关”

## 沐浴在文学光辉里的戏剧改编

□谷海慧

公衣锦还乡,在故乡、家庭带来的依旧的窒息感中,抗拒一贯的逃离念头,最终与亲人、故乡和解。怀着对青春、故乡的同样的怀念,改编者试图与原作者完成这样一场精神对话:这身皮囊下,“争气”是一种人生态度,有时根本无理可讲,因为只是方式不同罢了。

姚远编剧、胡宗琪导演的《人间正道是沧桑》,也是与原著作者江奇涛的精神对话。将30余万字小说压缩成4小时的话剧,显然是一个忍痛割爱做减法的过程。借助杨氏三兄妹的道路选择和情感故事,姚远深入从北伐革命到新中国成立的动荡历史深处,探寻照耀国家命运、民族未来和个人前途的“人



间正道”之光,并力图强调这样一种历史观:历史从来不是由那些被历史潮流裹挟的小人物书写的,也不仅仅是由有决断权的大人物创造的,而是由那些有思想、有主见、有行动力的人们共同完成的。因此,舞台上被突出的不是家务事、儿女情,而是个人在历史中的主动参与精神。

曹路生编剧、胡宗琪导演的《主角》也是一个在减法中与原著作者陈彦进行精神对话的过程。长篇小说《主角》70多万字,书写了秦腔名角忆秦娥从11岁到51岁的成长史。将70万字、40年时间浓缩在戏剧舞台上,必然经历重新裁剪的选择。原作包含秦腔兴衰、时代变迁、命运无常、福祸相生、个人韧性等多条线索,但改编者抓住的是忆秦娥潜藏艺术的献祭般的神圣性这一条精神线索。事实上,只要抓住最重要的、最具精神价值的那一条,改编者与原作者进行的精神对话就有了着力点。这条精神线索,在《主角》中是忆秦娥大半生奋斗、起落的坚韧,在《俗世奇人》里是民间的侠义,在《钟鼓楼》里则是时间流逝中永恒的人间生活。

因为处在相同的历史文化背景和社会生活语境的同次元世界,《我不是潘金莲》《主角》《人间正道是沧桑》《皮囊》《钟鼓楼》等作品的改编者显然在精神上更贴近原作者。

## 二、跨文化主题生发

一个有趣的现象是,本土文学作品的舞台改编中,改编者多垂青长篇作品,在减法中寻找精神对话的切入点;而在跨文化改编中,改编者似乎对中短篇作品有更浓厚的兴趣,喜欢再生主题或叠加新的文化元素。

将鲁迅作品移植到舞台是一个大胆的尝试。因为鲁迅大多作品的情节性并不强。尤其《狂人日记》,作为现代小说开端,技法上并不成熟。正因此,波兰导演陆帕改编的《狂人日记》成为北京观众期待已久的演出。陆帕版《狂人日记》重点在狂人的内心困境上做文章。一如《酗酒者莫非》融合了史铁生的几部作品,陆帕将鲁迅的《故乡》等作品及现实生活中的鲁迅都吸纳进了《狂人日记》中。

鲁迅曾表示自己对《狂人日记》并不满意,因为这类作品

有些“气急海颓”,即过于急切、不够从容不迫的意思。历史字缝里的“吃人”二字、“救救孩子”的呼喊以及不断吃语语的叙事密度,都是鲁迅式急切的表现。在陆帕这里,这种情感的急切转化为精神困境,舞台上展现的是主人公困顿、窒息以及不断试探、想要冲出铁屋子的状态。陆帕强调的不是“急”而是“忧”,以及由“忧”而生的“郁”与“闷”。所以,陆帕的狂人不“狂”。他敏而不弱、文而不懦,既不张狂也不急躁,始终与对世界些许恐惧又努力克服的姿态保持怀疑,做出了清醒表达。“吃人”的发现虽数次被强调,但陆帕并没有将文化的隐喻关联作为重点,鲁迅的历史中国、文化中国在陆帕处的符号意义



亦显不足。陆帕淡化了《狂人日记》的启蒙色彩,而将它做成一部个人精神生活史。为此,陆帕专门加了瘦子这个小说中并不存在的角色,将她作为狂人的精神知己。而狂人与当代大学生对话的穿越式设计,则将鲁迅的关切进行了更明确、更富意味的表达。事实上,将一部不足五千字的短篇小说变成几小时的舞台剧,哪怕是北京演出的3小时压缩版,显然也需要运用“加法”。在小说《狂人日记》反思中国历史文化的主题上,陆帕发掘出了关于人的精神困境的新主题。因为对于陆帕来说,跨越中西文化隔膜的最有效的方式,就是寻找和生发出人类共通精神的主题。陆帕说过:“我想做的,是打破之前中国人因为作品而对鲁迅产生的印象。”从《狂人日记》看,在这一场与鲁迅的精神对话中,陆帕实现了自己的目的。

无独有偶,一如陆帕理解的《狂人日记》具有浓重的陆帕气质,郭英改编的茨威格小说《象棋的故事》也被打上了深刻的郭英烙印。《象棋的故事》是一个独角戏,剧作充满了中国文化元素。全剧前半部分类似一个大单口相声或一段评书,但当船上的故事开始后,紧张、惊悚、绝望、颓废、急切、投入、痴迷、疯狂……B博士所有状态都在张弛有度的表演中呈现,作为对话者的矿主的角色转换也迅速且自然。同时,中国象棋故事、戏曲腔韵、古典诗词、评书段落的融入,尤其倒背《木兰辞》,让茨威格作品充满了改编者色彩。

《一只猿的报告》是一个独角戏。这部都望导演、李腾飞改编自卡夫卡短篇小说《致某科学院的报告》的剧作,主体词都来自原作,但其中拼贴了一长段李腾飞自己根据彼得·汉德克的《自我控诉》仿写的台词:“我学会了喝酒/我学会了喝酒之后会头疼/我学会了敬酒/我学会了敬酒时要把酒杯放低/我学会了喝酒之前要先敬酒/我学会了劝别人喝酒……”这些都是李腾飞的自我表达。显然,除了表演风格的个性,改编者也在主题表达上强化了自己的理解,要借他人酒杯浇自己块垒。

## 三、创意性舞台想象

一部文学作品能够进行戏剧改编,一定是它激发了改编

## 借经典文学之力 扬古典昆曲之旗

——评昆曲《救风尘》

□张之薇

将女性婚姻爱情的遭际充满机趣地转化为诙谐的喜剧故事,而这种极具反转的戏剧性恰是合于“场上”搬演的,这也是该作品能流传于今的重要原因。

面对这样一部戏剧性和喜剧性兼备的作品,编剧保留了关汉卿笔下的赵盼儿、宋引章、周舍、安秀实的人物性格、人物关系与核心戏剧情境,以及关汉卿剧作语言的本色与古意,可谓站在了大师的肩膀上。当然,编剧在继承的同时也进行了充分的创新,打破了原著中“四折一楔子”的结构和“一人主唱”的规制,吸收了传奇的剧本特点,以七折段落铺排故事,将唱段分布给不同的人,这是出于对当代戏曲观众欣赏习惯的适应。更为点睛之笔的是,主创们还全新创作了赵盼儿为了搭救好姐妹,雪夜骑行的“趟行遇雪”一折,将这一小女子的智慧、胆略、侠气,以及情义担当于一身的性格特质铺叙开来。这种借力文学经典的再创造无疑是当代昆曲创作的有力保障。

## 张扬戏曲的古典品格

借力关汉卿的智慧遗产,是昆曲《救风尘》创作的一条捷径,而坚守昆曲的古典品格,则是对当下戏曲创作言必称“现代”的一种回摆。而这就不得不提该剧的导演徐春兰。她是一位对剧种的表演特质有敬畏、有思考的导演,这从其导演的莆仙戏《踏伞行》、昆曲《赵氏孤儿》等众多作品可以看出。而笔者对她的关注则开启于她的小剧场京剧《闹借姣》。20年过去,徐春兰显然已树立起了自己的导演风格,那就是以京昆表演的程式典范和以剧种自有的表演个性互为滋养的古典品格。

在徐春兰导演的心中,古典品格自然而然地归结为以演员表演为中心的舞台。昆曲《救风尘》中,她通过引导演员内心体验激发演员更大

的表现力,让剧中人物皆在昆曲的手、眼、身、法、步之下更显细腻动人,着实是将昆曲的文学性与昆曲的程式紧紧联系在一起的精彩案例。昆曲《救风尘》从第一折“应约劝妹”直到第七折“三鼓双圆”,呈现在舞台上的赵盼儿是立体的:一个洞悉世情、对宋引章真心相劝的大姐姐样态;一个将自己的爱情与相思、坚守紧紧联系在一起的小女子情态;一个在姐妹婚礼上被决裂,但是在宋引章陷入绝境后义愤填膺的大女子情态;一个胆大心细,自信沉着与周舍换取休书的大女主做派。徐春兰对女性的诠释是多面的成长的,其实也是现代的。

导演在这部作品中更大的颠覆还在于对周舍这一人物的处理。关汉卿的剧作中,周舍以“末”的角色登场,而在场上搬演的之时,周舍这一人物大多以丑行应工。然而,在这部昆曲《救风尘》中,周舍却以昆曲生行应工,由武生演员刘恒来扮演,这一处理无疑渗透了导演对这一人物的当代理解。周舍作为一个官宦子弟,“自小花台做子弟”,家世优越,长年流连于女性之间,样貌和伪装性大抵是有的。惯常让周舍以丑行涂面,更突出的是其轻薄油滑之丑态,而忽略了他的家世身份和善讨女子欢心的前提条件,所以徐春兰导演大胆将周舍归于昆曲生行,以武生的英俊帅气以及身段做工的舒展来突出周舍外在的“形式美”,再以其实际行动的猥琐来突出这一人物内在的丑,如此形成一种人物内外反差张力,可谓是对戏曲人物归行的一次大胆突破。这种将自己隐于演员之后、剧种之后,但同时又不失现代导演所具有的统领性和风格化塑造的创作方法,是值得注意的。

## 打破单一行当的戏曲表演

昆曲《救风尘》最夺目的无疑是演员和表演了,主演魏春荣在剧中俨然和赵盼儿已经合为了



一体。阿甲先生曾以“戏曲表演文学”来阐释戏曲中除了语言文学之外的另一种文学方式——表演,以此来强调戏曲表演的歌舞、身段、做工与文字语言一样具有表现情节、环境、事件,以及人物心情和感情的功能。这一主张的提出旨在让人们注意到,戏曲的歌舞或者程式绝非仅仅是造型美的形式,真正好的戏曲表演是可以具有文学功能的内容表意性的。也就是说,好的演员是可以透过语言之外的程式、身段、舞蹈、做工等来推进情节、描写环境、抒发情感、表达人物性格的。魏春荣作为北方昆曲剧院的“当家”花旦,塑

造很多闺门旦(五旦)的人物形象,而昆曲《救风尘》是一部喜剧风格的作品,讲述的是发生在瓦舍勾栏市井底层的女子,所以与大多数闺门旦的形象不同,赵盼儿主要是“六旦”归行。但是该剧剧中,魏春荣为观众展现出的赵盼儿却绝非六旦一个行当可以涵盖。在初开场的时候,她是一个花季少女赵盼儿,对安秀实快言快语,对宋引章的一个眼神、一个玩笑的表情却尽显闺中姐妹的俏皮活泼,这其间是以六旦的技术为主;而当关目涉及与魏相公的情感,表达女儿家的思念之情时,俨然又是安静稳重的五旦形象。人物最为光彩的高潮部分则是赵盼儿为了搭救自己姐妹的“趟行遇雪”和“讨讨休书”两折,魏春荣借鉴了“刺杀旦”的表演方法,通过翻转跌扑的身段既表现雪路打滑、疾风狂奔的情景,又通过载歌载舞唱段表现自己内心的紧张。这时的赵盼儿是侠义的。而与周舍周旋之时,她则通过躲闪的眼神、娇嗔的念白、柔媚的唱腔和一系列欲拒还迎的表情,将此时赵盼儿的娇媚淋漓尽致地表现出来。所以说,魏春荣的表演是具有文学性的,她通过打破她的多层次表演,不仅让人物在她的表演下身心合一起来,也通过细腻的程式、表情、歌舞将人物的多面性显现出来,无疑是更具观赏性的。

通过昆曲《救风尘》可以看出,戏曲的现代表达可以是多元的,创作者可以是吸收借鉴其他兄弟艺术的表现手段,融入新的舞台观念。但是,创作者也可以纯粹依托传统戏曲表演本体的技法规则,通过对行当的跨越和突破对人物进行深度发掘,让戏曲本体的绚烂水乳交融地传达出来。

(作者系中国艺术研究院戏曲所副研究员、北京市文联签约评论家)

造很多闺门旦(五旦)的人物形象,而昆曲《救风尘》是一部喜剧风格的作品,讲述的是发生在瓦舍勾栏市井底层的女子,所以与大多数闺门旦的形象不同,赵盼儿主要是“六旦”归行。但是该剧剧中,魏春荣为观众展现出的赵盼儿却绝非六旦一个行当可以涵盖。在初开场的时候,她是一个花季少女赵盼儿,对安秀实快言快语,对宋引章的一个眼神、一个玩笑的表情却尽显闺中姐妹的俏皮活泼,这其间是以六旦的技术为主;而当关目涉及与魏相公的情感,表达女儿家的思念之情时,俨然又是安静稳重的五旦形象。人物最为光彩的高潮部分则是赵盼儿为了搭救自己姐妹的“趟行遇雪”和“讨讨休书”两折,魏春荣借鉴了“刺杀旦”的表演方法,通过翻转跌扑的身段既表现雪路打滑、疾风狂奔的情景,又通过载歌载舞唱段表现自己内心的紧张。这时的赵盼儿是侠义的。而与周舍周旋之时,她则通过躲闪的眼神、娇嗔的念白、柔媚的唱腔和一系列欲拒还迎的表情,将此时赵盼儿的娇媚淋漓尽致地表现出来。所以说,魏春荣的表演是具有文学性的,她通过打破她的多层次表演,不仅让人物在她的表演下身心合一起来,也通过细腻的程式、表情、歌舞将人物的多面性显现出来,无疑是更具观赏性的。

通过昆曲《救风尘》可以看出,戏曲的现代表达可以是多元的,创作者可以是吸收借鉴其他兄弟艺术的表现手段,融入新的舞台观念。但是,创作者也可以纯粹依托传统戏曲表演本体的技法规则,通过对行当的跨越和突破对人物进行深度发掘,让戏曲本体的绚烂水乳交融地传达出来。

(作者系中国艺术研究院戏曲所副研究员、北京市文联签约评论家)

造很多闺门旦(五旦)的人物形象,而昆曲《救风尘》是一部喜剧风格的作品,讲述的是发生在瓦舍勾栏市井底层的女子,所以与大多数闺门旦的形象不同,赵盼儿主要是“六旦”归行。但是该剧剧中,魏春荣为观众展现出的赵盼儿却绝非六旦一个行当可以涵盖。在初开场的时候,她是一个花季少女赵盼儿,对安秀实快言快语,对宋引章的一个眼神、一个玩笑的表情却尽显闺中姐妹的俏皮活泼,这其间是以六旦的技术为主;而当关目涉及与魏相公的情感,表达女儿家的思念之情时,俨然又是安静稳重的五旦形象。人物最为光彩的高潮部分则是赵盼儿为了搭救自己姐妹的“趟行遇雪”和“讨讨休书”两折,魏春荣借鉴了“刺杀旦”的表演方法,通过翻转跌扑的身段既表现雪路打滑、疾风狂奔的情景,又通过载歌载舞唱段表现自己内心的紧张。这时的赵盼儿是侠义的。而与周舍周旋之时,她则通过躲闪的眼神、娇嗔的念白、柔媚的唱腔和一系列欲拒还迎的表情,将此时赵盼儿的娇媚淋漓尽致地表现出来。所以说,魏春荣的表演是具有文学性的,她通过打破她的多层次表演,不仅让人物在她的表演下身心合一起来,也通过细腻的程式、表情、歌舞将人物的多面性显现出来,无疑是更具观赏性的。

通过昆曲《救风尘》可以看出,戏曲的现代表达可以是多元的,创作者可以是吸收借鉴其他兄弟艺术的表现手段,融入新的舞台观念。但是,创作者也可以纯粹依托传统戏曲表演本体的技法规则,通过对行当的跨越和突破对人物进行深度发掘,让戏曲本体的绚烂水乳交融地传达出来。

(作者系中国艺术研究院戏曲所副研究员、北京市文联签约评论家)