莫言新剧：且壮且歌，更进一碗《高粱酒》

□赵 依

2018年《人民文学》第5期，将刊发莫言新剧《高粱酒》，此剧改编自长篇小说《红高粱家族》。诚如莫言《〈高粱酒〉改编后记》所言，他之所以要亲自改编，一是要避免原著里“麻风病”搬上舞台产生不必要的不适感，同时想赋予小说里影子式的人物单扁郎以鲜活的生命；二是要解决原著里土匪式的主角余占鳌“杀人”的合理性，并增添新角色凤仙与刘罗汉搭配，使刘罗汉成为新剧的主角式人物。

我们衡量剧本好坏的标准，除了其必要的文学性，更在于其是否具备成为舞台经典的可行性，剧本是否能常演不衰、使观众喜闻乐见，显然，剧情是否具有可表演性，语言是否符合舞台表演规律，是两项核心的判断要素。

文学传统为新剧附灵：病·离合

莫言新剧《高粱酒》，把单扁郎的麻风病替换为肺痨病，既切实考虑了舞台演员的观赏性和观众的审美需求，又通过肺痨病获得了叙事语境中某种特殊的修辞含义。

肺痨病伴随着咳、喘、吐血等病症，这些极具代表性的病症为戏剧性的言行举止提供了便利，表演起来也很容易让观众进入，单扁郎咳嗽着索要人参蛤蚧汤、刘罗汉唱词里对“东家只有半条命，不知如何上喜床”的担忧等情节，都在病的因素里自然地铺开。肺痨病也与其医学含义构成相互关联又相互疏离的复调，单扁郎虚弱至极，但他到底是个活人，他可以娶亲，也能妄想“老夫要发少年狂”，因此，病入膏肓的单扁郎迎娶年轻貌美的九儿构成了剧情的基本出发点。剧中，余占鳌向单扁郎和盘托出自己与九儿的夫妻之实，单扁郎吐血而死，刘罗汉所谓“杀了人要偿命，气死人不偿命啊”，“好像无法定罪”，解决了原著里余占鳌的杀人问题。气死人合不合理？当然合理。肺痨病的诸种症状及忧虑、恐惧、暴怒之类的情志因素都能导致死亡的发生，只是单扁郎最后不是病死，而是因病气息奄奄遂被情绪激死，他与余占鳌、九儿，包括刘罗汉、凤仙的对话逻辑缜密，“吐血”、“气死”的情节设置又让人联想到高鹗在《红楼梦》后四十回续本里写黛玉听闻宝玉成婚的欢庆之声，心痛与病重交加，直至气绝身亡，单扁郎的形象也如此一般地骤然鲜活起来。

新剧《高粱酒》的剧情也由单扁郎之死转向复杂和高潮，前半部分叙述余占鳌抬轿迎娶九儿路遇日军曹图谋不轨，不得不杀敌救下九儿送至单家院，又喝下凤仙下的蒙汗药错失大闹洞房时机，最后在九儿回娘家路上与其成就好事，单扁郎得知后被气死的故事。如果说前半部分的剧情里余占鳌和九儿还算作为主角出现，莫言在接下来的叙述里，无疑想让观众更多地瞩目围绕在二人身边的刘罗汉：刘罗汉起先是个唯唯诺诺的人，既然余占鳌都要被迫与九儿分离，那么他更不敢做他想，可是等到余占鳌从土匪山寨回来再与九儿出双入对，刘罗汉的自我开始又一次觉醒，他想以逃离单家院来反抗这种生存状态，他不忍再看着自己喜欢的九儿与余占鳌相好，逃离之时恰逢日军前来搜人，刘罗汉毅然决定牺牲自己，让余占鳌带着众人逃走。接下来，无论是日军逼供并且要活剥人皮的剧情，还是余占鳌、九儿乃至凤仙报仇的设置，无论是在小说、电影、电视剧还是这部新剧里都有不同形式的精彩表达，而新剧《高粱酒》不同的是，将刘罗汉的形象抽离出来，观众可以清晰地看到一条人物涅槃的线索，刘罗汉的性情从暗恋九儿的老实懦弱，脱胎换骨成了为保护他人可以牺牲性命的大无畏，而刺激刘罗汉涅槃的，正是九儿与余占鳌之间的离与合。

离别是中国文学的重要主题之一，也历时地形成了一些感情模式与写作方式，而戏剧化的离别场景有其自身特点，在剧本情节建构中发挥着重要的铺垫作用，不同于文言及才子佳人小说中诗性的离别，《高粱酒》剧中九儿与余占鳌在感情表达上并非文人化和高雅化，莫言笔下的格调并不纤弱，笔力也非绵软，因而场景中的动作性较为清晰，剧本虽不乏动作性词语，实际上却对人物性格的塑造有很强的辅助效果。戏剧化的离别以一个戏剧性的细节为核心展开情节，节奏紧凑，富于悬念，人物形象和情感思绪在对此细节的层层推进中得以生动展现。

《高粱酒》全剧共11场，前面7场以九儿与余占鳌关系的离合为核心线索，抬轿路上发生的种种，单家院里余占鳌醉倒、九儿拒绝单扁郎，高粱地里两人的重逢与欢好，单扁郎之死与花脖子绑走余占鳌等情节都是围绕这对爱侣即将被迫分离又努力抗争而展开，唱词里“我与那余占鳌从小要好，他竟然领头来抬花轿”。“听九儿在轿中饮恨悲鸣，余占鳌我心中愤愤不平。我与她心心相印两情相悦，也曾经指天为誓指地为盟。”“你既然有胆杀鬼救我命，难道你无胆救我出囚牢？”等，都如同元杂剧里一个个具体而微的戏剧化离别场景。

“入洞房”作为场景核心，同时也凝聚成了一个情感的核心：这既是九儿盼着余占鳌来救，同时也包含她“与这老头儿动剪刀”的决绝，人物对自我的坚持和信仰，配以剧本节奏的明快，场景设置与中国文化根深蒂固的乡土情结相呼应，极富戏剧性。单扁郎死后，九儿表面上责怪余占鳌“心狠手辣无法无天”，实际上也出于保护让花脖子将余占鳌绑入匪巢，虽是分别，却是回归。只是作为二人关系的局外人，刘罗汉与凤仙在第七场才看到两人的相好，各自又产生了微妙且强烈的心理变化，剧情在第七场也逐渐以刘罗汉和凤仙作为主要人物。

单从剧本看，里面精确地刻画了某种差异性的情感表达方式。九儿将“情”的因素摆在突出的位置，她不想被玷污，但她更期待余占鳌鲜明的态度；余占鳌则更加强调“理”的意义，即，他首要关心的还是贞节问题，“不许那个痨病鬼子碰你！”“单扁郎没沾你吧？”差异性的思想观念和伦理选择也塑造着舞台剧的趣味性和艺术性。余占鳌与九儿的关系其实也是全剧观念系统的枢纽，不同人物出于不同的立场和社会身份秉持不同的态度，两人关于情感的场景因而成为各种思想观念交锋的舞台，揭示出各个人物伦理选择背后的复杂动机，预示着未来情节发展的走向。

剧情附体于精神镜像：高粱·酒

在这些场景中，观众会看到一个嘀嘀咕咕的刘罗汉形象，他心里有想法，但他不会行动，他甚至希望通过说服余占鳌来安慰自己。因此在九儿与单扁郎的洞房外，刘罗汉不停地劝余占鳌更进一杯高粱酒，高粱和酒成为场景中的关键物，设置人物的离合，也成为结尾情节的铺垫和情节高潮到来的重要道具，并从结构上将开头和结尾紧密联系起来。

插图：杨学光

改编将小说虚构叙事的策略取消，取而代之的是观众的亲历在场，在情节设置上塑造酒色财气与英雄崇拜的矛盾，同时旧梦新知式的灵魂救赎突显了全剧的思想深度。《高粱酒》全剧以生命力作为审美基础，通过对高粱、酒以及大碗喝酒的人物的呈现营造美感的升华，原著里生命哲学和酒神精神的表达既与尼采的哲学相通，也是上世纪80年代中期寻根文学热潮的余绪。此次改编再一次在新的文艺形式下展现莫言的个性与风格，他对中国的历史与传统作不断的探索和挖掘，以舞台热辣的表现力展露高密野性的生活，正义惟有倚仗侠义和匪气伸张，这是当时历史逻辑的民间表述，以绝对的精神“自由”来深刻反思现实生活所谓的“文明”，高粱地是生命的诞生地，也是生命的食粮，而高粱酒则是精神的象征，是个性的解放和自立的典范。舞台剧表演注重呈现人物情节的情感渲染和整体的审美意蕴，既有意境之美，同时也是抽象化的艺术，需要视觉上可见可感的舞台形象，红色高粱地、酒曲、酒坛等物象，配以厚重悠远又极富民俗色彩的曲乐，舞台脱离单纯的叙事格调，而通过叙事美学和舞台语言的双重更新，一方面继承和吸收民间艺术和传统戏曲的精华，另一方面在尊重故事原型的基础上，将各式艺术元素作画面性的融入，诠释了剧本对小说故事的传承和创新。

高粱作为隐喻和象征的符号，莫言在原著中已赋予其能动性的灵魂，高密东北乡血红的高粱地里生长出一群不受传统礼俗束缚、敢爱敢恨、豪迈奔放的生命典范。《高粱酒》剧本里保留了意象与色彩的渲染，莫言用舞台道具连缀时间和场景的变化，红色的运用带给读者血色的震撼，红高粱、喜床、红绸红布、血迹斑斑的木桩，营造的是人的野性与豪气，惹眼的红色以强烈的感官刺激向观众表达着生命的意志与活力。《高粱酒》剧中采取歌舞结合的形式，舞台两侧设有可以自由移动的红高粱道具，道具背景将人物感情与舞蹈融为一体，形象鲜明、风格淳朴。红高粱道具渲染情感的直率表露，与莫言活跃、奇诡、恣肆的叙事感觉相得益彰。剧中人以一切官能乃至身体的全部品评世界，开阔、灵敏、鲜活、粗粝的性情以人的生命意识为底蕴，酒成为一种依托，昭示酒神精神正以特定的形式在场。尽管各路英雄或冲动或盲目，仍饱含着生命的强力之美，传统文化中的善与美因一种不节制的节制抵达理想之境。

剧本之魅：语言·传播

《高粱酒》剧本的语言俚俗晓畅，可作散曲和剧曲，散曲只清唱，剧曲则是戏曲中的唱段，表达剧中人物的情怀和意绪。散曲和剧曲都结合白话文、衬字的运用，语言自然直白，不过分苛求文采，表达效果淋漓朴素。《高粱酒》剧中的语言正是如此，如一段众人的合唱：“九月九，酿新酒。好酒出在咱的手。要问咱为何能酿好酒，只因咱家井里有龙游。要问咱为何能酿好酒，咱家的酒曲有来头。要问咱家为何能酿好酒，咱家的高粱第一流。要问咱家为何能酿好酒，掌柜的芳名九九九……”尽管文学作品都追求文采，但是舞台效果追求本色表达，唱词需如街谈巷议、直说明言，初闻则见其佳。

此外，剧曲可以用道白，所谓曲白相生，同时追求戏剧性、动作性和诙谐幽默，也多有巧体的运用。如第八场刘罗汉：“（唱）他二人情投意合眉目情传，我何必在这里招人厌烦。（白）罢了！（唱）耸耸肩跺跺脚我走了吧。”可见，剧本语言的舞台性重于文学性，剧本通常以对话为主体，理想状态的剧本应该是戏剧性与文学性的和谐统一，然而，演出来的文字和写出来的文字在现实中存在着矛盾，老舍曾道：“文字好，话剧不真；文字劣，又不甘心。顾舞台，失了文艺性；顾文艺，丢了舞台。”而《高粱酒》的剧本语言满足了舞台剧对音乐性、动作性、个性化、对口语乃至对方言的恰当运用等要求，因此无论是中国古典戏曲，还是民间小戏，都有可以与之搭配的戏种，剧本因其语言的成功大大加强了自身的传播可能。

（作者单位：《人民文学》杂志社）

“文章家”

□朱航满

施蛰存、张中行、孙犁、杨绛、黄裳、舒芜这些老作家和文人却是后劲十足，“永葆青春”，刘绪源把这其中的原因归结为“文章”，而这些“葆有后劲的老将们”，则被称之为“文章家”。

施蛰存

张中行

杨 绛

读扬之水的一册小书《问道录》，其中有篇文章《尽情灯火走轻车》，大有共鸣之处。《问道录》被列入浙江古籍出版社策划的“书蠹文丛”之中，所涉内容系其读书作文所“问道”的众多师友，其中就有徐梵澄、谷林、赵萝蕤、金性尧、孙机、南星、杨成凯等人。《尽情灯火走轻车》这篇系扬之水纪念上海文人金性尧而作的一篇文章，先谈她因读民国时期的《古今》杂志，喜欢其中署名为“文载道”的文史随笔，后来因在《读书》做编辑，便结识了。扬之水对于金性尧文史随笔的评价，“一贯的风格是平实而质厚，不事雕琢，而有蕴藉”。后来两人成为忘年交，金性尧对于扬之水也是颇为欣赏，举例便是金曾请扬之水为他的一册随笔集《饮河录》作序，扬之水推托再三后才作文，其中有她对金性尧文章的进一步评价：“先生之文，不以文采胜，亦非以材料见长，最教人喜欢的是平和与通达。见解新奇，固亦文章之好，但总以偶然得之为妙；平和通达却是文章的气象，要须磨砺功夫，乃成境界，其实是极难的。”在文章中，扬之水说金性尧将她视为“文章知己”，看来是确切的。

扬之水的这篇文章，令人难忘的，更有金性尧写给其一封信中的内容，其中道及了他们共有的特点：“自学出身，无名师益友。聪明，有才气。这是王任叔在我二十三岁给的评语。我们的文章，也可说毫无意义，但有才气这一点是很明显的……厌凡庸，厌头巾，厌婆子嚼舌。有审美力，感情质，无理论基础。喜博览，爱书如命，手不释卷。喜收藏，近于贪婪，几日不到书店，茫茫然如有所失。但我因怕出门，买书受到限制。古的今的都喜读，但偏重于古。对学问穷根追底，一篇一二千字小文必遍阅资料，准备时间多于写作时间。”金性尧先生的这段话写得极朴素和诚恳，也十分形象地勾勒出了一些爱写文史随笔的读书种子的特点。尽管扬之水在文章中谦虚她“不敢当”，但她实际上恰恰正是这般的人物。对于以上的总结，扬之水进而概括说：“读书，爱书，写书，这是作者的乐趣，也是留给读者的乐趣，它不随着生命的逝去而消散，反而教人因此从生命的无端中看到某种永恒。”这般的互相评价和概括，是“夫子自道”，也是惺惺相惜。

扬之水的著述我一直关注，这位自学成才的当代才女对于我们今天的读书作文具有很大的启发。扬之水谈到的这些老辈学人，恰恰也是我所一直关注的，他们的文章皆是我所欣赏并喜读的。由此想到刚刚去世的上海文人刘绪源，也是有着同样的情趣和追求，他的文章和学术关注也有很多的“共同的特点”。刘绪源先生平生以研究现代散文和儿童文学著称，他的关于散文研究的著作，我大多看过，也很受启发。刘先生去世后，我翻读一册买来未及细读的文集《前辈们的秘密》，竟然与读扬之水的那册《问道录》有着十分相似的感受。刘绪源先生在这本《前辈们的秘密》中写道的“前辈们”，就包括张中行、施蛰存、王元化、黄裳、舒芜、辛丰年、吴小如、唐振常、金性尧、谷林、范用等多人。这其中的人物，可以说与扬之水所问学的前辈大有重合之处。这些人物有很多相同的特点，其一是学问驳杂，兴趣广泛；其二是文章出色，见识通达；其三是老当益壮，后劲十足。刘绪源将这些文人一并称之为“文章家”。

对于“文章家”这个称谓进行系统解释的，是在刘绪源谈施蛰存的文章《儒墨何妨共一堂》中。此文先谈到当代文学史上的一个现象，即许多文学人物只能风流一时，反而是诸如施蛰存、张中行、孙犁、杨绛、黄裳、舒芜这些老作家和文人却是后劲十足，“永葆青春”，刘绪源把其中的原因归结为“文章”，而这些“葆有后劲的老将们”，则被称之为“文章家”。何谓“文章家”？简而言之，即以文章之好而自成一家。进而他又写道：“文章家的特色看似在文章，在于有自己的形式，其实这也只是个标记，是其易于让人把握的外部特征，实质还是作者有自己的创作个性和审美个性。”在分析了施蛰存的创作与研究生涯之后，刘绪源最后总结说：“从那些为数不多、真有‘后劲’的文化人身上，我们可以发现，他们几乎都是‘文章家’；文章家与一般的小说家、评论家之类的区别，是他们还具有超乎各种体裁之上的文章之美，这种美，得力于他们的形式感，即他们都有属于自己的美的形式；再深一层的原因，是他们多具才情，而才情又离不开趣味……”

刘绪源的这番论述，与扬之水和金性尧的互相评价，有着十分相似的地方，可谓是异曲同工之妙。对于“文章家”这样的评价概括，刘绪源在黄裳去世后所写的纪念文章《黄裳和他的散文》中，也有进一步的概括：“黄裳的文体，即那种打破了各类体裁的局限，使各类文体都充满作者的真性情和浓郁书卷气的写法，是‘五四’以后中国新文学的一大创造，这也就是周作人、俞平伯等开创的文人散文、学者散文的传统。周作人将这方面的论说通称之为‘杂文学’，亦即各类文章之学，其实也就是‘文章学’。这种打破文类边界的努力，促使小品作家和论文作家都成为‘文章家’，都要把文章写好，使其可读耐读，而其中的关键，用周作人的话说，就是不仅要说得‘理圆’，还须有‘余情’。那时的很多论文，现在读，还是觉得好看，可读性并不逊于文学作品，奥妙也就在此。”刘绪源和黄裳也是忘年之交，还曾为黄裳编选过一套六卷本的《黄裳文集》，可以说对于黄裳的文章乃是十分熟稔的。他总结黄裳的文章风格，乃是功底、见识、趣味和文笔四个方面皆有其独到之处。

由此看来，无论“文章家”这个归因是否恰切，这些“前辈们”的文章都是堪称翘楚的，刘绪源追根溯源，将其追寻到“五四”新文学中周作人、俞平伯所开创的文章一脉，可谓深得我心。刘绪源研究散文，其实最大的成果便是对于周作人散文的研究和推崇，他的那册《解读周作人》便是如此。而扬之水更是嗜读周作人的文章，他曾在一篇访谈文章中提及自己真正懂得文章之道，还是从读《知堂书话》开始的。那么更不要多提的，乃是张中行、黄裳、舒芜、金性尧这些前辈文人，都可以算做是周作人的弟子辈人物了。由此进而想到刘绪源在关于辛丰年的文章《今世惟此苦吟才》中，便有对于辛丰年文章的这般评价：“文字是那样优美雅致，表面不涉理路，其实有深刻的思考在层层推进，全文仍以见识取胜。读来情感起伏，多有所获，却又思路大开，遐想不止。读谁的文章能有这样的满足感？我想到的第一人，就是知堂。”刘绪源以此再提出“专家之上的文人”这个概念，认为这些文人的文章之所以取胜，却是需要多年修炼才可达到的境界。

俞平伯作为周作人的弟子，在刘绪源先生看来，也是开创了一种文人的范式。文章《中国文化的一个小秘密》便是他从读《俞平伯全集》而生发出来的一个话题。在简论了俞平伯关于《红楼梦》研究、诗经研究、散文创作、旧诗词方面的诸多成就之后，他如此感慨道：“平心而论，这部全集的意义，主要的，恰恰不在于一一遍览俞先生的所有成就，而正在于将他们融于一体。也就是说，让我们透过全集，能够注意到俞先生的全人，看到他创作和学问各方面的内在呼应，看到他们相互间的‘打通’。”从周作人到俞平伯，刘绪源想要表达的这种“专家之上的文人”，恰恰保持了中国文化的滋味，也正是中国文化的一个秘密。对于刘先生的这种由“文章家”进而谈到的“专家之上的文人”，我很是赞同的，以为这两个称呼之中，也有着一种内在的相同之处，前者是表现的形式，后者则是身份的揭示，都是把读书作文看作人生旨趣的。但我以为“文人”这样的称呼，似乎过于宽泛和模糊，如果改为“专家之上的杂家”，应更为恰切一些。我的这一点小意见，本想与刘先生商榷，只可惜已永无机会了。

（作者系军旅作家）