

艺术会客厅

主持人:徐健(本报记者)

对话人:林荫宇(导演、戏剧教育家)

胡薇(中央戏剧学院戏文系教授)

郭晨子(上海戏剧学院戏文系副教授)

改编者不要只停留在对小说原作的消费上

徐健:近年来,根据文学作品改编的话剧日渐强势,成为国内演出市场的重要组成。仅以今年前7个月为例,根据文学作品尤其是小说改编的国内话剧就有《平凡的世界》(根据路遥同名小说改编)、《一句顶一万句》(根据刘震云同名小说改编)、《繁花》(根据金宇澄同名小说改编)、《风萧萧》(根据徐计同名小说改编)、《老舍赶集》(根据六部老舍短篇作品改编)、《铸剑》(根据鲁迅同名小说改编)、《男人还剩下什么》(根据毕飞宇同名小说改编)等多部作品,此外,来自国外的戏剧作品《福地》《黑桃皇后》《雪,覆盖下的真相》《深夜小狗离奇事件》等也都是以小说改编为主。如此多的改编作品密集演出,在以往的话剧创作和市场上是不多见的,值得业内认真加以探讨。各位是如何看待此次改编作品扎堆上演这一现象的?

林荫宇:并不是所有小说都能改编成戏剧。戏剧分为戏剧文学与舞台呈现。戏剧必须具有文学性,但文学并不等于戏剧;戏剧文学也不等于舞台呈现。小说如果改编成话剧,就要把小说的文学性转换成戏剧性,要把文学性转换成演员可以演的、观众可以看得见、听得见、感受得到的东西,这其中就需要艺术创造。现在的舞台改编作品恰恰在这个方面有所欠缺。若干年来,有些导演忽视了对舞台呈现、戏剧场面的探索与创作,简单地让演员等距离地站在舞台前区,直接面对观众讲述小说故事或者剧本情节,演员与演员之间没有沟通、对峙、碰撞。观众进剧场不是来听朗读原著的,他们是来看演员如何表现人物之间的关系、情感的,看导演如何展现戏剧场景、舞台画面的。有些导演热衷于灯光、多媒体应用,以至它们成了舞台演出的主角,五光十色,煞是好看,却颇有炫技之嫌。这样的“(小说)改编(戏剧)”,既看不到戏剧性,也看不到文学性。

胡薇:在中外戏剧的舞台上,各类改编作品一直层出不穷。究其原因,既有因改编可以简化创作在内容方面的复杂程度,不需要再另起炉灶构思故事,设计人物形象和人物关系等,使主创们可以把精力专注于改编本身,弥补自身阅历的缺失,选材狭窄、创作能力不足等问题;也有一些改编者更多地是想要借助原作的名气、人气;有的则是为了省时省力,将原作的素材选择性地为我所用,甚至与其恰成对立。但是,貌似省时省力的改编并不是获取名利的捷径,也并非真如一些人所想的那么简单。对于改编者而言,改编实际上就是其与原作之间的一次角力,改编者会真实地反映出改编者对于作品的理解能力、审美境界及其在当下的创作能力。很多优秀的改编作品借用已有的文化通道,借助于原作提供的背景快速形成剧本达到了事半功倍的效果;而一些改编作品则因改编者自身的功力不足,无法驾驭原作或是被原作的光华所淹没。因此,要想完成一次优秀的改编,就特别需要强大的原创力,如果只是将原作舞台化或是影像化,其实只是改编的最低要求。对于一个合格的改编者来说,改编不只是要展示出原作的特点,还要有能力去深化原作的立意。而改编如力图将原作的精神再往前推进一步,就必定要注入改编者的独特想象和处理,可以说,真正意义上的成功改编,必然是改编者一次全新的创作——能够穿透原作表面的情节性,进而发掘、体现甚至深化原作对于生活的本质认识,表达出改编者新的有创意的阐释和演绎,才能体现改编的意义所在。因此,改编更需要创造力。

郭晨子:借助文学作品拓展话剧舞台的表现内容和表现手法,本应是常态。有不少导演因执导小说改编的作品而在舞台上留下鲜明的个人印记,比如伯恩哈德之于陆帕、阿布拉莫夫和陀思妥耶夫斯基之于多金,也比如朱晓平的“桑树坪”系列小说之于徐晓钟、陈忠实的《白鹿原》之于胡宗琪。整体来看,当下的“改编”似乎更多的是一种“利用”,利用小说原作已经获得的认可,无论是来自官方奖项的、主流评价的,还是市场反馈的或读者个人的,功利心较为明显和急切,而真正于小说形成对话、对原作完成转化,以及进入创作的自觉和自由,还比较少。从制作方的角度看,国有团体也好、民营企业也罢,一定各有苦衷,但立在台上的作品的确不令人满意。往往没有读过小说的观众“看个热闹”尚能接受,而读过小说的观众想“看个门道”却失望而归,读者观众当然不是要求舞台还原文学作品,而是舞台并没有找到对原作准确的准确语汇,没有发挥舞台的创造性。希望改编者不要只停留在对小说原作的消费上。

戏剧,需要可供欣赏的表演场面

徐健:在如此众多的中外改编作品中,有没有哪些作品给各位留下了深刻印象?

林荫宇:今年俄罗斯联邦鞑靼斯坦共和国喀山卡查洛夫俄罗斯模范大剧院演出的《黑桃皇后》给我留下了深刻印象。该剧的故事很简单:怀揣发财梦的青年军官赫尔曼企图获得伯爵老夫人神奇的牌技秘诀,乞求、威逼而导致其死亡之后,诡异地获得了秘诀,却在赌桌上波谲云诡地败于垂成。这部戏导演的构思特别缜密,呈现了众多可供观众欣赏、品味的丰满、风趣,具有明显张力或隐含张力的“场面”,像“日常起居”、“莫斯科维纳斯起舞”、“吓逼、猝死”、“葬礼”、“诈尸、透秘诀”、“婚礼”等。特别是“莫斯科的维纳斯起舞”和葬礼上的“诈尸”,这两个场面在普希金原著小说中是没有的,是喀山剧院创作人员改编创造的。它们的作用使剧情更加跌宕起伏,剧作结构的场面组接、节奏变化更张弛有致,人物也更绚丽多彩。而文本中的老妇人刚愎自用、颐指气使、喜怒无常、出尔反尔以及赫尔曼的欲望与行为,这些文学性的东西,经过导演一系列的场面处理,也变得具体、鲜活、可感。近些年,我们的一些导演也在舞台上“讲故事”,但是在演出处理上,匆忙地一个事件套着另一个事件,一个情节连着另一个情节,大大小小

从小说到话剧：真正意义上的成功改编，也是一次全新的创作



的肢体动作连缀得令人目不暇接……能不能放缓步子,从情节链中挑出几个重要、有趣的环节,构思编排成场面,藉以展现演员表演的魅力呢?我们坚持了戏剧的宣传功能、教育功能,加强了戏剧的娱乐功能,如今又重视了市场效益、经济功能,但却似乎忘却了戏剧的欣赏功能。戏剧,需要有可供欣赏的表演场面。

胡薇:在一些创作者手中,戏剧不再仅仅只是创作者在舞台上展示的故事或是一系列的事件,而是让戏剧在观众的想象中获得永恒的生命,这恐怕才是戏剧较之影视更具有吸引力的地方。因此,那些能够充分开掘舞台表现空间,将主创们个性化的阐释与解读在舞台上呈现得匠心独运、富有个性的改编剧目,才能给观众留下深刻的印象。如以色列盖谢尔剧院来华演出的《耶路撒冷之鸽》,就是提炼出同名小说的内核,舍弃了原著中的部分内容,淡化了现实时空中亚尔的各种纠结,突出了过去时空的“孩子”一线,抓住了一个个关键的情感节点,以精简有效的戏剧手法令舞台的整体表达更为精致流畅,即使不了解犹太民族历史与苦难的观众,也能从自身日常的情感经验中移情。作品胜在返璞归真,从原作出发却能不囿于原作,抓住戏剧的特点删减点染、收放自如,把深邃的思想以轻灵的舞台呈现包裹起来,以贴切的戏剧表现形式来表达个体、族群对于现实世界的思考,借助深入浅出的表述方式和戏剧内核的共性寻求观众的共鸣,并在注重剧场性的同时重视思想性与文学性的传达。

郭晨子:《老舍赶集》或许不足以弥补之前错过的好几部方旭和他的团队改编的老舍作品,但给我留下了深刻印象。原因有二,一是《老舍赶集》中所选择的老舍先生上世纪30年代中期的短篇小说和散文相对陌生,而其中表现出了老舍先生对国民性弱点的观察和讽刺,入木三分、耐人寻味。选材一改曾经的话剧舞台上提及老舍先生就条件反射出《龙须沟》和《茶馆》的刻板印象,体现了老舍作品的丰富性。二是,从具体的文本改编到舞台呈现,该剧形成了统一的风格。介乎于纯戏剧的扮演和曲艺式的演绎之间,似相声和相声剧又非相声剧和相声,朦朦胧胧地好像找回了勾栏瓦舍的样貌和精神。这种演剧样式,也区别于北京人艺的京味戏,尽管还有瑕疵,但提供了另一种可能性和探索空间。此外,一而再地“死磕”老舍,这本身就值得嘉许。

以立体的舞台形象彰显剧作的文学性

徐健:选择小说改编,可以看出文学与话剧之间的密切关系。但是一部小说变成话剧,改编者、导演、演员等其实都需要理解和吃透原著的精髓,并不是把原著的人物呈现在舞台



上,变成了一个个角色就大功告成了。此外,相较于上世纪80年代,如今的话剧虽然在改编上依靠文学,但是实际上,话剧与文学思潮、文学创作的互动似乎并不那么紧密。

林荫宇:这里我以《繁花》的改编为例谈一谈。我比较喜欢小说《繁花》,比较熟悉这部作品讲述的上海故事,它们勾起我对生活往事的记忆。它也为戏剧改编提供了相当扎实的人物形象和众多的戏剧场景。剧作选取了阿宝、沪生、小毛三个主要人物作为表现对象,并给他们安排了重头戏:小毛和银凤的暧昧关系;沪生对姝华的爰恋、追求和救助;阿宝对李李的若即若离。但是在舞台呈现上,我是不满足的,很重要的原因在于,编剧和导演没有把戏剧表现的重点搞清楚。以阿宝为例,既然选择了将其作为重点人物,就应该围绕他的命运展开。但实际上,不管是对两次饭局的情节展现,还是在最后倾听李李讲述自己的澳门遭遇,阿宝的戏都被汪小姐和李李这两个女人占据了。如此一来,该剧的舞台呈现就跟原著小说之间存在了间隙,本应该看到的主要人物的“不响”和内心世界,反而成了女性形象的陪衬。舞台版《繁花》里,剧本改编与导演把他们自己从原著中选择的主要人物弄丢了。它的舞台呈现在有些方面是有悖于其改编意图的,更是有悖于原作者的。

胡薇:本来,用几十个戏剧场面来展现小说原作的世事沧桑就非易事,何况还要进行艺术上的再次创作与提升,舞台剧改编的艰难可想而知。戏剧不是通过舞台来复述小说故事的说明书,改编改变的也不只是一种表现模式的转换,更是一种不同思维的表达,必须通过运用各种舞台手段,综合创造出立体的舞台形象,以彰显剧作的文学性并引发思考。因此,舞台剧的改编者不能只是简单直接将原著小说的内容影像化、舞台化,而是需要根据舞台艺术的特点,重新梳理和结构原著的事件、人物以及相互关系,并配以相应的舞台表现手段,力求以精心调配和增减的戏剧场面,更好地展现出作品的精髓。而从目前由小说改编的一些剧目看,主创们对原著中素材的筛选和提炼、故事情节的铺排、发展和转折等,显然都曾颇费思量,但对于原小说所进行的删改、修整与舞台呈现,时常也顾此失彼:为了迅速地推进剧情,对于情节以及舞台效果的重视大大超越了对内涵的传递,而情节的迅速推进与戏剧性的刻意强化,在吸引了观众注意力、获得一定的剧场效果的同时,也让许多有价值的戏剧场面、人物之间情感状态的细致表达等缺失,导致了整体布局的一种失衡。因此,很多改编剧目虽拥有强大的主创阵容、高度浓缩的故事情节以及对于多种元素、形式等不乏精彩的运用,却依然难以在观众心中留下深刻印象。

郭晨子:作为小说的《平凡的世界》《一万顶一万句》《繁花》等各有独特之处,遗憾的是,改编后的同名舞台剧作品最有光彩的仿佛还是小说的语言。这些戏好像是小说的影子,也好像是其他戏的影子,模仿他人或重复自己的成分较多,难称独具一格。上世纪80年代之后,文学和戏剧渐行渐远。文学在边缘化之后更加具备了本体意识,“写什么”让渡给“怎么写”,作家们追求的是语感和结构,而未必是情节和人物。相应地,对改编的要求也不再是在舞台上复原故事,或者以戏剧性的手段浓缩小说,而是要找到独属于剧场的语汇“通感”于小说的语感。这比较困难,但只有这样,才是现代戏剧的作为。新世纪以来,倘若把小说和戏剧放在一起,论题材内容和风格手法的丰富,戏剧恐怕都是惭愧的。一时间爆笑喜剧占据市场,一时间高台教化又被提倡,近年来出国观摩国际戏剧节和国外作品的引进也越来越频繁,不少戏剧从业者无所适从,失去了定位和坐标。戏剧创作需要团队和资金的支持才能实现,过程远比独立完成的小说复杂,如果说戏剧代表人类的最高能力,

每一位戏剧人自身的能力仍需加强。至少,目前戏剧界对文学的关注还远远不够。

何为真正成功的“舞台写作”

徐健:不管是柏林戏剧节、阿维尼翁戏剧节、爱丁堡艺术节等国际知名戏剧节,还是国内举办的各类戏剧邀请展、戏剧展演活动,文学的戏剧改编似乎已成为一种普遍潮流。而随着《兄弟姐妹》《叶甫盖尼·奥涅金》《2666》《深夜小狗离奇事件》等国外优秀改编作品的引进,国外同行的成功经验也对我们创作的提升起到了很好的推动作用。

林荫宇:改编作品重要的是看编导者用什么样的叙述策略和舞台语汇来完成文本的转换。我从列夫·朵金执导的《兄弟姐妹》中就看到了导演驾驭原著的能力和水准。《兄弟姐妹》改编自前苏联作家阿勃拉莫夫的长篇小说《普莉亚斯林一家》三部曲,自1985年首演以来,常演不衰30余年。舞台呈现上,列夫·朵金一方面通过精彩的舞台调度和场面展现人们的生存状态和思想情感,另一方面以陌生化手法,对人们生活中司空见惯的事物进行了间离,从而产生了震撼与感动。比如,剧中,男主角米哈伊尔从前线回来了,母亲和弟弟妹妹们围在身边,他分发礼物:鞋、布、子弹壳,最后他托着一个面包说,这是最意外的礼物。家人们期待看,观众期待着……他一层一层地打开覆盖的布,露出一整块黑面包!舞台上所有的人屏气凝神地注视着这块面包,那么神圣那么专注那么虔诚地凝望着它,一个长长的静场。这时,五六岁的小妹妹轻声地问:“妈妈,这是什么?”母亲表现出一种难以言说的难过:一个以面包与马铃薯为主食的民族,竟然不知道面包的模样。小女儿呀,你长这么大,还没见过它,不认识它!导演用这样一个细微的场面拨动了观众的心弦,仿佛一丝苦汁浸透心脾。

胡薇:文无定法,但改编的过程对于人物的定位和处理十分重要。每一个人物都是自己的主角,需要借助独特的戏剧场面来展示和深化人物已有的个性。改编可以重新赋予人物行动的目的性,强化人物的行动性和主动性,以令戏剧性在有限的戏剧场面中得以更多地开掘,但改编者也一定要考量好相应的代价、处理好改编后作品内在的合理性,以免得不偿失。而且,创意与最终的演出效果,还需要创作团队整体创作能力的支撑。比如,韩国中央大学戏剧系来华演出的《玻璃动物园》,演绎了金融危机时期一个普通的韩国家庭的故事,将美国剧作家田纳西·威廉斯的代表作进行了韩国本土化的改编。舞台呈现秉持着韩国戏剧一贯的精致,全副颇具温情地向观众展示了沦陷于生活困境中的普通人的挣扎,并以人物塑造、台词行动、布景道具、光影音效等打造出情景交融的舞台效果,但由于淡化了原作中每个人物、甚至道具在表象背后所隐含着的深意,导致创作家借助于种种苦心的设计、诗意的变形等“造型戏剧”的创作理念所凝聚起的强烈情感体验的表达,被满台充盈着的温馨感伤悄然化解。《玻璃动物园》原本设置的那些具有象征和隐喻作用的符号以及作用于人物心理的冲击力、其把握生存那种“瞬息即逝”的写作目标,也同样被销蚀和拆解掉了。不过,改编者古为今用,试图重新阐释原作的精髓,以戏剧介入生活的强烈意图,成功吸引了当下的观众投入注意力、营造出较好现场效果的改编策略,还是有一定借鉴意义的。

从很多改编作品的成败可见,貌似省力的改编实则是一块磨刀石,经过它的打磨,可以去芜存菁,也会因改编者的功力不足而暴露自身更多的硬伤。只有在深谙原作主旨的基础上辅以创作者自身强劲的创造力,抓住原作的精髓,选取重点场面来细化和强化原作,令舞台呈现对原作的精神内涵做到精准的把控和解读、深入作品的核心之后再跳脱出来,注入自身的理解 and 想象,寻找原作与当下生活、与自我内在精神存在某种联系的切入点来对原著进行改编,扬长避短,更好地契合自身的创作,才能有助于改编的成功。戏剧创作没有现成的成功秘笈,只有不断思考、融会、试炼甚至不断试错,才能形成适用于己的改编方法,好的改编作品必然是创作者从本质上理解了戏剧性并充分结合了自身创造力的作品。随着历史和社会的变迁,即使是同样的故事、同样的主人公,其主旨、事件和人物的个性等的表现与传达,往往也会因折射当时的现实而有所不同,如何赋予原作以时代的精神,是改编者需要重视的问题。改编者若未能自然贴切地以戏剧意象转化能量,唤醒作品的精髓,那么无论票房、口碑如何,都不能算是一次真正成功的“舞台写作”。

郭晨子:国外的改编作品也未必都是成功的。比如今年6月法国剧团来演出的《雪,覆盖下的真相》,改编自帕慕克的小说,导演也是改编的编创之一,还特别注明“由奥马尔·帕慕克支持”。可能恰恰是“支持”使她只能亦步亦趋地追随小说,戏剧的主动性发挥有限,观众也只能坐在剧场里读小说了。不仅是这部戏,“高配版朗本朗读会”好像也成了某种格调,出现的频率不算很低。优秀的改编者也许是分裂的,既尊重原著的精神,又调用各种手段创造属于剧场的独有意象,既臣服又背叛。若说借鉴,不妨看看朵金导演和他的“小说剧场”。一方面,他认为相对剧本创作而言,小说没有规则,在小说中寻找戏剧更有助于避开既有的舞台概念,同时,小说提供的往往比剧本的维度更多。另一方面,他的研究者认为,小说使朵金在当时的审查制度下重建了文化记忆。也就是说,朵金借助改编挣脱了层层桎梏,而非简单地依赖原作。曾经天真地以为,小说改编可以让改编的天地更广阔、手段更极致、意象更丰富,看了不少改编作品之后,不得不说,改编也是创作,原创的能力不强,改编也只能示弱。