



# 上海电影叙事在里不在表

◆ 简平

影视版《繁花》近日终于发布了“不日花开”的预告,并宣布上海演员胡歌出演男主角阿宝,小说原著作者金宇澄以三朵玫瑰的表情符表达了自己的期待。在我看来,小说《繁花》的热闹在于盛开在民间,说得干脆一点,就是为上海的普通市民立传,也因此为市民所青睐。

对上海的电影叙事的期待让我们对《繁花》充满期待。很长一段时期以来,上海题材的电影在大导演们一个个前赴后继的“执导”下,莫名其妙地被贴上了黑社会、大流氓、交际花之类的标签,黑帮火并,青楼喋血,“摇啊摇”一直摇个不停,好像非此即不“罗曼蒂克”,以致泛滥成灾,让人大倒胃口。殊不知,上世纪三四十年代的上海,岂都是如此这

般,说得尖锐些,这是对上海轻率的误读,对上海浅浮的曲解。不论是写入电影史的,还是留在几代观众记忆中的,最贴切最真挚最动人的还是聚焦于市民生活与命运的叙事,譬如《一江春水向东流》,譬如《乌鸦与麻雀》,譬如《马路天使》。

《繁花》的故事发生在上世纪60至90年代,据透露,此次拍摄的剧集将围绕胡歌饰演的阿宝展开,叙述在90年代初掀起的商海大潮中,人人都力争上游,阿宝也变成了宝总,他成功过,也失败过,在沪上弄潮儿女中留下了一段令人咀嚼的传奇。我觉得这不仅符合电影艺术的规律,不能像长篇小说那样有太多的枝节,只能集中力量突出两个主要人物,而最为关键的是重

新回归上海电影叙事的优良传统,将镜头对准阿宝这样的“小市民”。我一直以为,“小市民”和“老克勒”是上海最为基本的两个叙事层面,他们的追求和奋斗,他们的生存和变迁,可以阐释一部上海史。而上海的电影叙事传统之所以被认可,被追随,正是更多地反映了小市民的喜怒哀乐,他们在激荡时代里的浮沉起落和应有的坚守,谁说他们不是上海滩的基础脉动和主要脉流?

我最近重温上海电影叙事优良传统的杰出代表郑君里先生的有关文论,深切感受到当时影剧界的从业人员,无论导演、编剧、演员,他们对小市民的熟悉就是对自己的熟悉,对小市民的关注和关怀就是对自己的关注和关怀,为小市民发声就是为自

己发声,正因为这样的生活背景和生活底蕴,才使他们创作的电影真实、细腻、生动、出彩,能得到观众的共鸣。郑君里说,受到广大观众欢迎的影片,有一个共同的特点,那就是说出了广大人民群众心里想说的话,当时广大人民的共同愿望是社会改革,这些片子从各个角度来反映善良人民的痛苦和愿望,以抒情的方式诉说人民的美妙理想。我特别欣赏郑君里所说的,不能迎合观众,但要面向观众。不面向观众,不反映他们的真切生活,不为他们发声,就会闭门造车,就认识和理解不了上海。

在这个意义上,说老实话,我在期待影视版《繁花》之时,也有一种深刻的“警惕”:不是说编导演全部都是上海人,就能一定保证是“正

宗”上海货,如果主创人员对阿宝这样的小市民阶层缺乏足够的认知和体恤,大概也只会隔靴搔痒;不是说精挑细选找出一张石库门照片,然后依样画瓢,搭建一个同比例完美无缺的场景,穿上当年标志性服装,就一定保证沉浸式地再现上海某个时期的都会风光;如果只在外表上用尽心思,而不真正深入主人公们的内心,发现并展现他们的内质,也不过只是徒增一点人造景观和模特秀场而已,而我们已经见识过太多搭起来的“上海滩”了;不是说像原著小说那样使用上海方言,就能一定保证“原汁原味”的,如果仅靠上海方言作为制作方所称的“前提”,说穿了还是在做表面文章,尽管我也认为上海方言的使用可增添表现魅力,但我不同意将此认作是一种必要前提,因为上海电影叙事真正可靠的前提,不在于人物讲上海方言,而在于领会、感悟、传达上海人的品格和精神。

## 看《三十而已》

# 名牌包不是打开人生的钥匙

◆ 指间沙

这是真的,好几个女生看了《三十而已》后都庆幸自己还只有二十来岁,不必面对那么多滚滚而来的琐碎、劳累、焦虑、背叛。电视剧里三十岁往后的女性压力重重,不只是“乘风破浪”,还有“晴天霹雳”与“戳心戳肺”。

《三十而已》是当下全民热议的国产剧,持续创造着一波又一波话题热潮。火到什么程度?就连某家花炮厂都借势应援剧中女主角之一顾佳,打出“GJ”字样烟花,轰轰烈烈地上了新闻。

这是一部反映当代女性群像的电视剧,职业、出身、经历大相径庭的三个女子,在《三十而已》里成了闺蜜:江疏影饰演的王漫妮来自小镇,未婚,已经做了八年奢侈品店的销售员;童瑶饰演的顾佳是家庭主妇,能干妈妈,更是助力丈夫创业的幕后总监;毛晓彤饰演的钟晓芹在物业公司上班,和丈夫过着乏味的生活。开场的几集,

明面上的矛盾与潜藏的暗流都已汹涌澎湃,第一感觉是中国电视剧里的三十岁女性成熟了许多,不再迷信无根之木的爱情至上,不愿做逆来顺受的乖巧媳妇,也拒绝成为附庸于男人的精致玩物。然而,这部剧的女人们,怎么活得那么不容易!

实现财富上的阶层跨越,是这部剧的基础底色。率先红出圈的是张雨绮:一字排开的贵妇爱马仕包展览。有人贴心地讲解各款包的档次与鄙视链,有人嘲笑电视剧根本不懂有钱人的世界,还停留在迂腐贫瘠的外围想象。为了帮助丈夫的烟花公司,背香奈儿包的顾佳说自己需要买个爱马仕包当敲门砖打入圈子。和贵妇圈决裂时,她又像德育老师那样教诲道:“人走的一步都付出代价,我付我的!”各位因为冠着夫姓而存活,活在丈夫的价值半径里,聚在一起炫耀、比较,真的是越光鲜越可悲,后会无期!”

抛出这番话当然爽。让观众爽的前提,是先得足够气人,而且是用简单粗暴的方式把人气得要死要活,再打怪升级满血复活。剧情往下展开,大家很快就发现《三十而已》里男人的渣、女人的暴力值,皆与爽度成正比,这是一个信奉弱肉强食的世界。

“精致穷”“不婚男”“绿茶三”……每一段情节单独拎出来,都是“十万+”的爆款题材,输送的是各种焦虑。当然也可以说,这些矛盾冲突生活中难道没有?可是,一株花与用十吨花提炼成的药,是同一东西吗,能同日而语吗?

一堆爱马仕包,炸得这部电视剧火速出圈;一堆爱马仕包再加上一堆耳光,简直能在观众心中炸出漫天烟花。在一部女性群像剧中,我们不得不目睹恶臭的耳光桥段:是为了男人,赵静语扇王漫妮巴掌,顾佳打林有有耳光……女人何苦为难女人的情节一再上演,小三逼正宫浓墨重彩地成了主线。这,俗气得令人无法直视。

狗血是洒不完的。尽管编剧说,不想让《三十而已》变成一部爽剧,可剧情却在不断煽动观众情绪,积攒到一定程度,分明已经是一锅毒鸡汤了。

《三十而已》的海报上有这样一行字:“人有权选择安稳而平淡的生活,那我也无权不选吧。”看起来像是给了女性海阔天空的自由,但这部剧真的没给她们什么飒的空间。尤其是顾佳这条线,后半部简直全线崩盘。

平心而论,这部剧的三观没有不正,简直“正确”得硬邦邦、直别别,准确无误地切中社交网络里表现积极的各派女权主义者的敏感神经。可那是有意地贩卖焦虑,堆砌了各种漫画式的都市离奇气人故事,在创造流量方面是老练的,但对于真实的三十岁女性生活探索仍旧是浮于表面的,缺乏深度的,对财富的迷信与倾倒是明显的,对当下社会的问题也没有实质上的挖掘与突破。

特别斗说的,《三十而已》里贵妇们斗富的爱马仕铂金包,源自酒脱不羁的简·伯金(Jane Birkin),她可是拎着草编篮子出门的巨星,设计初衷无非是要个结实耐用的袋子装奶瓶尿布。当富豪炫耀铂金包时,世界上第一个铂金包已被简·伯金拍卖,钱捐给日本地震重建。是人背包,还是包背人,这简直是女人面对“自由”“独立”时的内心必答题。你的答案又是什么呢?



扫一扫请关注“新民艺评”

# 从梅兰芳旧影谈戏曲改革

◆ 徐明松



《国粹:当大美京剧遇上连环画》的展览让人美的一百零八上苑又热乎起来。史依弘珍藏的一套梅兰芳的旧照被布置成一个向先贤“致敬”的板块,大多是剧照,还有一些与梨园名角、社会名流合影的照片。其中一张与苏联著名导演梅耶荷德交谈的照片激发了我的兴趣。梅耶荷德是斯坦尼斯拉夫和丹钦科的学生,这显然是1935年梅兰芳出访苏联期间的历史照片,梅在这次访问中见到了爱森斯坦、斯坦尼斯拉夫、丹钦科和布莱希特等大师。

电影大师爱森斯坦为梅兰芳变化莫测的“手”语所迷倒,说要为梅先生的手专门拍一部影片。一张爱森斯坦握着梅的手的照片剧透了这样的背景故事。在梅访苏期间文学家、戏剧家、音乐家云集的一场座谈会上,梅耶荷德发了一通宏论,大赞了梅兰芳表演中伟大的“手”,这显然与其20年代初提出的“有机造型术”相契合:“演员的舞台动作不应是自然主义的动作,而是给人以一种美感的形体造型。”也正是这般的激赏,梅耶荷德的戏剧总是尽可能吸收和融合不同文化背景下的戏剧传统,日本能剧、意大利假面喜剧,尤其是中国戏曲皆杂糅其中。

同样,当时的新锐导演布莱希特,因反对纳粹而流亡欧洲各国,在古希腊戏剧、莎士比亚戏剧

和东方艺术中寻求灵感,以图创造一种新型的戏剧形态。他与梅兰芳也在莫斯科邂逅,乍然觉得茅塞顿开,认为中国京剧佐证了自己为史诗戏剧所探索的表演样式。之后他便写就了《中国戏剧表演艺术的间离方法》等几篇论文,首次提出了影响深远的“陌生化效果”或“间离效果”理论。而当时已70多岁的体验派大师斯坦尼斯拉夫斯基地位崇高,梅兰芳还应邀去斯坦尼家里作客。斯坦尼也非常欣赏梅的表演艺术,他曾经对梅兰芳说,“中国剧的表演是一种有规则的自由动作。”他确切地点出了中国戏曲表演的程式化和舞蹈性的特质;与此同时,梅兰芳认为斯坦尼“内心体验”的理论与中国戏曲的表演也有着相通之处。

堪足一说的,梅剧团访苏演出为东西方戏剧文化交流 and 互鉴提供了历史性的契机,并且具有里程碑的意义,进而也为梅兰芳戏曲表演体系的形成乃至与斯坦尼、布莱希特共同比肩为世界三大戏剧表演体系奠定了基石。

自上世纪20年代起,京剧的改良和发展正处在整个现代戏剧滥觞的社会背景之下。一批留学欧美、学贯中西的学者也介入到戏曲革新的思潮里。如果说,梅兰芳访日和访美演出的轰动,齐如山是一位重要的

加持者;那么,梅兰芳的访苏演出,时任梅剧团艺术指导的张彭春、余上沅则是不可或缺的加持者。在新戏剧运动兴起初期,一种怀疑、否定传统戏曲,崇拜、照搬西洋话剧的倾向盛极一时。有人全盘否定中国戏曲,钱玄同的一段话很有代表性:“若今之京剧,理想既无,文章又极恶劣不通,无一点以动人情感。”余上沅则提出了他的看法,在《旧戏评价》(1926年)一文中,他比较了中外戏剧特征后很有见地地揭示,中西戏剧一个重写实,一个重写意。他的戏剧观念匡正了当时民族虚无主义和艺术功利主义的时弊。梅剧团访苏演出的巨大成功,重塑和见证了这种文化自信。并且,余上沅延续和拓展了这样的余响。

1935年4月,在结束访苏演出后,余上沅继续陪同梅兰芳考察欧洲戏剧。他们去到法国、比利时、波兰、意大利、英国等国,观摩了不少西方名剧;他们拜访了毛姆、丹尼斯·约翰斯顿等剧作家,在伦敦他们也拜见了萧伯纳。梅余二人一路风尘仆仆,于当年8月回到上海,为苏欧之旅画上圆满的句号。而就在两个月后,国立剧专在南京成立,余上沅即担任校长,开始了他经历时间最长、投入精力最多的戏剧教育活动。写上一段,一来是由于二十多年前我与友人合写过一篇追溯余上沅戏剧活动的长文,对于这次苏欧之行以及当时对戏曲、绘画等传统艺术样式全盘否定的背景有所着墨和梳理,重要的是,余上沅乃是当时倡导“国剧运动”的主将,坚持从传统艺术里汲取营养,他的这种在“融合”中保护民族艺术独特性的观念,于今看来并不过时,也委实觉得历史不应忘记那些为中国戏曲传播砥砺前行的先贤。

笔者写这篇小稿时,余上沅之子余安东教授微信传来的一个信息:分享学者陈莹的论文《跨越写实与写意的桥梁》,世事易变,而中国戏曲写意美学的精神却穿越时空愈来愈发发扬光大。去年正是梅兰芳访日演出百年纪念,史依弘赴日演出也是再现盛况,可见传统艺术的精神标程百代,代代相传。