



变形记

黄昱宁

海豚出版社

变形记

黄昱宁

海豚出版社

图书在版编目(CIP)数据

变形记 / 黄昱宁著. —北京: 海豚出版社, 2014.10

ISBN 978-7-5110-2270-7

I. ①变… II. ①黄… III. ①散文集—中国—当代 IV. ①I267

中国版本图书馆CIP数据核字(2014)第247490号

总发行人: 俞晓群
责任编辑: 李忠孝 郝付云 张镛
美术编辑: 吴光前
责任印制: 王瑞松

出版: 海豚出版社
网址: <http://www.dolphin-books.com.cn>
地址: 北京市西城区百万庄大街24号
邮编: 100037
电话: 010-68997480(销售) 010-68998879(总编室)
印刷: 北京天宇万达印刷有限公司
经销: 全国新华书店及各大网络书店
开本: 32开(889毫米×1194毫米)
印张: 7.5
字数: 101千
印数: 1—6000
版次: 2015年1月第1版, 2015年1月第1次印刷
标准书号: ISBN 978-7-5110-2270-7
定价: 38.00元

版权所有 侵权必究

迷人的时刻

俞晓群

冬日北京的早晨，阳光和煦。我来到电脑前，正一正衣襟，将黄昱宁的三本旧作《女人一思考，上帝也疯狂》《梦见舒伯特的狗》和《一个人的城堡》一字排开；再把她即将出版的书稿《变形记》，从电脑的文档中调出来。接着，我又在微博、微信上发布消息：假日主题阅读——黄昱宁。

一个儿时被《孤星血泪》感动的小女孩儿，初中时读到《远大前程》，从此知道了狄更斯，知道了上海译文出版社，甚至知道了未来人生的道路——将与文字终身相伴。于是，她带着父亲书柜的温暖记忆，带着大学宿舍蚊帐内外的阅读差异，带着独自发呆的人生遐想，大学毕业后没有去外企或电视台，欣然扑向延安中路，那条幽深的弄堂中，那座老旧的小洋楼：布满微尘的书堆，午后淡淡的斜阳，吴劳、郑

大民、张建平前辈深邃而可亲的目光，尤其是堆满案头的“狄更斯”，让她顿时有了似曾相识、近乡情怯的感觉，漫长的归途啊，究竟是在哪生哪世呢？

日复一日，当莎翁《奥赛罗》中的银鸥，从她美丽的额头前掠过；当克里斯蒂《幽谷庄园》中带血的笔锋，划破她纤细的手指；当门罗《温洛岭》中迷失的“我”，被她再度剥光解构……她的文字之旅，由编而译，由译而写，一步步走向从心所欲；她的文风，由灵动而飘逸，由飘逸而环环相扣；她的笔触，由中文而英文，由东方而西方，由文学而文明，由艺术而政治，渐入思想者的殿堂；她的功力，由喷涌而变得绵延不断，汨汨而来，日渐强大。

其实一切只是外在的表象，在她的内心中，一直希望自己活得平和一些，平静一些，平淡一些。因此，她不肯承认自己的天赋，虽然她一直走在与天赋相伴相依的路上；她不肯承认自己的勤奋，虽然编、译、写的三栖状态，每天都牵扯着她的思绪四处奔波。但是她的目光依然清澈如昨，她的文风依然平静如一湾湖水，

丝毫不为世间的风波搅动。她说能保持这样的状态，本源于自己写作初期，陆公子亲授秘笈：“含而不露”才算境界——好比想哭，那一泡泪珠儿噙在眼里也就够了，大可不必滴滴答答地掉下来，湿了一地。这样的告诫是点拨，也是认同。难怪连毛尖都称赞：“从平淡里轻轻摇曳出高潮，这是黄昱宁最迷人、最接近简·奥斯丁的时刻。”

这样的时刻确实迷人，尤其是她文章中蕴含着如此之多的故事，多得让大作家孙甘露都感叹：“每当读到一本新译的小说，我都会想听听黄昱宁的看法，有这样一个评论集（《梦见舒伯特的狗》）在手，我们可以大胆放言外国文学了。”像那篇《当作家遇上作家》，还有《似是故书来》《女人一思考，上帝也疯狂》……文中的故事不但好听，而且信息量都大得惊人。此时，我想起沈昌文的观点，他说编辑不一定是知识分子，能做一个知道分子，就已经很不容易了。但她超越了这个界定，她知道得更多，所以优秀，所以让人敬佩！

深一步观察，更大的迷人之处，是她文字

铺陈的完整性，有时一篇文章，被一个故事占据了全部篇幅，面上几乎见不到她的议论和观点，其实她已经将自己的意志与情感，全部浸润到故事之中了。像她写《当年拼却醉艳红》，其中谈到人们对玛丽莲·梦露的集体意淫，谈到梦露因无知、放浪形骸而难以得到社会的尊重。但同时，她还巧妙地刻划出梦露的生存智慧，当人们称赞梦露是“性感象征”时，梦露答道：“我不理解什么叫性感象征。我宁可摆脱象征的身份，只负责性感。”只是这一句话，就把通篇文章从“明星八卦”的层面拉扯出来，使人们对梦露其人，有了恰当的认识。

还有《“这可是莎士比亚啊！”》，文章的迷人之处，不仅在西方，更在中国——其中那段翻译家方平的故事。方先生对莎翁的崇拜，成为文章最重的笔墨：他一生立志重译莎翁全集，组织辜正坤、屠岸、张冲、汪义群等翻译家参与，试图使莎剧、莎诗有更富于生命活力的表达；他在上世纪九十年代，自己拿出十万元钱，在戏剧学院竖起一座莎士比亚铜像；他在生命最后的时光里，仍然在校勘那套“莎翁

全集”，他的儿子后来说：“书就放在桌上，他总坐在那里，我跑过去看，一直都是那一页……其实他已经看不动了。”

当然，大凡文章迷人，不仅囿于情节，更在智慧。而黄昱宁的文章智慧，经常会表现出超乎想象的尖刻。比如，她品评《甄嬛传》中的语言，文章的题目却叫《说人话》；她调侃新版电视剧《红楼梦》“扫黄打非”，将贾琏“叫几个清俊的小厮出火”，改拍成“小厮替琏二爷拔火罐”；新版《水浒传》为了爱护树木，让鲁智深将拔出来的垂杨柳，又摁了回去，还让人将鸟窝挪到不吵人的树上去。最让人忍俊不禁的是那篇《小三不能有幸福》，其中谈到上世纪三十至六十年代，美国审查电影的《海斯法典》，要求“卧室镜头的处理务必追求高雅精致的品味”、“尽量避免脱衣镜头（这里泛指所有脱衣，包括脱掉一件外套）”和“避免过于投入和低俗的接吻，吻戏不准超过三秒”等。当时希区柯克在拍摄《美人计》，由于有《海斯法典》的限定，希区柯克只好让加里·格兰特和英格丽·褒曼热吻时，每三秒停一拍，带

着切分音吻足两分半钟。

读到这里，我再也绷不住了，一路笑下去，按照“每三秒停一拍”的方式，足足笑了两分半钟。

是为序。

二〇一四年十一月十五日

目 录

i	迷人的时刻	俞晓群
v	福楼拜的诘问	
7	杀人以后怎么办	
13	光明的尾巴	
18	盖茨比与狂想曲	
24	四个雷普利	
31	装天的宝贝	
37	变形的陶醉	
43	足够好的月光	
46	升华是件力气活	
49	白鹿原猜想	
56	小三不能有幸福	
62	说人话	
67	不说人话的英文	
73	假不真时真岂假?	

- 84 “你们为什么不信鬼？”
- 96 “你干吗替我想这么多？”
- 102 金色的笼子
- 108 终究悲哀的外国语
- 120 让女王自行处理
- 132 “我不是女权主义者”
- 144 似是故书来
- 156 笔尖上的英国
- 162 “这可是莎士比亚啊！”
- 167 他就是我们自己
- 186 黑色雪球
- 202 你妈贵姓
- 209 泥泞的关系
- 216 大象没有飞起来
- 223 寂静中的可能性
- 227 跋

福楼拜的诘问

有一些小说从诞生起就像是投错了胎——纸面上的保质期不长，随着时代更迭而显得越来越纤薄造作，一经搬上舞台却好像用了防腐剂一般永恒起来，聚光灯赋予其足够长久的说服力。典型的例子是《茶花女》和《剧院魅影》。将雨果的作品归在这一类里显然不够恰当——哪怕单单是因为他像一台不知疲倦的照相机那样记录巴黎风物，他的文学地位和文本价值也比小仲马和加斯通·勒鲁高出几个数量级。不过，在世界文学的“巨匠”谱系里，雨果那不时挣脱文字拘囿的激情确实让他的作品成为最具有剧场效果的小说文本——据此而言，雨果与托尔斯泰之间的差异甚至要比他与莎士比亚之间更大一些。

也正因为这一点，在长大以后形成更为成熟（也可以说更为圆滑）的文学观以后，我对雨果是有些恐惧感的——所谓的“后现代自觉

意识”让我对他的摧枯拉朽、泥沙俱下保持警觉，但我也知道，只要有会重温他的片言只语，哪怕只是念一小段《九三年》（基本上打开任何一页都是最具煽动力的台词），我的情绪仍然会被他轻易推至高处。妄议雨果耗尽心血的代表作《悲惨世界》也是一件教人为难的事。我们都记得福楼拜是如何捶胸顿足，数落这部小说的千般不是：既不伟大也不真实，人物尽是粗糙的俗套，他们的对话固然精彩，却是同一种腔调；在福楼拜看来，雨果的文学生涯居然终结于这场“幼稚的”尝试，简直是“上帝的堕落”。

不过，也许只要换一种载体，即便严苛如福楼拜，也会改变看法。十年前音乐剧《悲惨世界》在上海首演时，我在现场就有这样的感觉。演出效果远远超过我的预料（在此之前，我甚至对“音乐剧”这种形式都心存偏见），所有的“福楼拜式疑虑”都消弭于流畅激越的戏剧节奏中。小说中耗费大量篇幅铺陈的背景、解说的道理，都被几句歌词轻轻带过，那些你在读书时百思不得其解的问题——冉阿让究竟

是怎么致富的，怎么当上市长的，他的资本积累阶段是否可能如童话般纤尘不染——在舞台上就变得无足轻重。在坚决地砍掉所有冗长的枝蔓之后，小说呈示于舞台的正是它高度戏剧化的内核，一组组二元对立的人物构成的戏剧冲突交织掩映，齐头并进地抵达观众的泪腺。如同阿拉达斯·尼柯尔在《电影与戏剧》中所言，一进剧场，这样的故事很适合说服观众“必须接受戏剧作品中各种‘不真实的成分’，并且只能要求一种‘戏剧化的真实’”。

在这样的情境下，我甚至觉得，连狭小逼仄、无法延展的舞台空间都成了巨大的优势。若非如此，囚禁冉阿让的监狱、街头巷战的壁垒和最终沙威投河的大桥怎会用同一个装置来表现（只需启动几处机关就能灵活转换）？每当这部装置像变戏法那样伸展腾挪时，大时代里“城头变幻大王旗”的感觉便扑面而来——这样的安排甚至拓宽了原著的表达，带出了那么点雨果本人不曾强调的反讽意味。音乐剧改编的另一大贡献是：勋伯格（法国原版音乐剧的作者）将全剧最优美的唱段 *On My Own* 给了

原著中“生也苦来死也苦”（第十四卷第六节标题）的姑娘爱波宁，让她的戏份几乎与芳汀相当。这个自卑而善良、颇具人格魅力的小人物，顿时就从淹没她的背景群像中跳了出来，相形之下，成年柯赛特倒愈发像个脆弱苍白的纸人——在故事情节里，她让爱波宁看不到些微希望，而在舞台上，爱波宁这个形象的丰满程度却让柯赛特相形见绌。

汤姆·霍珀将音乐剧《悲惨世界》（而非小说）改编成电影时，面临的是改编此类剧目的共同困境：在多大程度上“去舞台化”而又在多大程度上留住“舞台感”，配置比例该如何制定。毕竟，这个以前一般被粗糙地定义为“歌舞片”的类型，难以克服其天然的尴尬——随着镜头的推拉摇移追踪演员走在真实的大街上，突然旁若无人地唱起歌来，与坐在固定的观众席隔着固定距离观赏舞台的方寸之地上演悲欢离合，引起的心理感受，是完全不同的。霍珀既不甘心让电影仅仅沦为戏剧的影像记录，又很清楚大幅度打破戏剧原有的框架是不可能完成的任务，他的平衡之道就是在天平的

两端同时加重砝码：一方面，仰赖小说原先提供的史诗排场，彻底突破此类影片往往给人造成的“摄影棚”印象，场面尽可能大，外景尽可能多，冉阿让出逃之后两三句唱词就把观众带到了茫茫雪山——就情节而言，这个镜头除了刻意昭示导演与舞台划清界限的决心以外，并没有太大的必要；另一方面，调动最先进的技术手段保证所有的唱段都不对口型，大小明星都只能根据耳机里的配乐真唱，从而让银幕前的观众享受与剧场里同样的待遇——据说这种做法在同类影片中属于创举。于是乎，“大场面”和“真声音”就成了这部片子在全球上映时最隆重的宣传点。

可想而知，这样的拍摄方式会给演员造成多大的压力。一刀不切的长镜头在影片中反复出现，逼迫着演员在应付演唱的同时兼顾表情，而后者在戏剧演出时本来是没有这么高的“精度”要求的。碰上苦情戏，明星们还必须像克服地心引力那样克服“泣不成声”的惯性，哭到窒息，唱到气绝，还得考虑用哪只眼睛掉下眼泪更能迁就机位。基于这样高的难度系数，

再加上有倒霉的拉塞·克劳威作为鲜明的对照（他糟糕的演唱水准甚至没能说服他自己，以至于从头到尾垂头丧气，成了史上最哀怨的沙威），所以安妮·海瑟薇拿下奥斯卡最佳女配角全无悬念可言。问题是，当她在银幕上卖力地唱起“我有一个梦”时，她的大嘴真的能吞下现代观众的疑虑吗？在天平两端同时加重砝码，成全了一个世界级表演奖的同时，也使得电影语言与戏剧语言的正面冲撞超过了相当一部分观众的舒适限度，所以《纽约时报》上的影评说它“用力过度”并非空穴来风。当编导试图让观众既接受戏剧化的“真实”又接受影像化的“真实”时，他就得承受他们“一个都不接受”的风险，他就无法阻止福楼拜尖刻的诘问从某些观众的意识深处浮现出来。