

# 论《四世同堂》的话剧改编

孔庆东



老舍是中国现当代文豪中的高产作家，同时也是“著名被改编作家”，长中短篇小说大都搬上过银幕银屏或舞台，而且老舍本人是文坛的全能冠军，身兼小说家、戏剧家，京剧

能唱，话剧能写，所以他的小说具有很强的戏剧感，“舞台意识”和“镜头意识”都不弱。按照此情此理，他最大部头的长篇力作《四世同堂》，早就该“被话剧”若干次了。但非常例外，老舍先生即使长寿到一百零八岁，也还是未能目睹这一盛况。因此，《四世同堂》的第一次话剧改编，就浓缩了太多的值得一论的话题，笔者只能管窥蠡测，做一浅论。

《四世同堂》长期未能搬上话剧舞台，跟作品长期“半湮没”似乎没有关系。因为早在1980年代，《四世同堂》不但小说获得盛誉，文学史中地位很高，林汝为改编的28集同名电视剧更是家喻户晓，几位主要演员如邵华、李维康、李婉芬、史可夫、赵宝刚、李文玲都红极一时，骆玉笙演唱的京韵大鼓风味的主题歌《重整河山待后生》，此后20多年间广为传唱。这说明《四世同堂》非常“有戏”，人物情节都适合戏剧化。可是到了新世纪，《四世同堂》除了被改编成曲剧一次，再就是又一次被拍成汪俊版的电视剧，篇幅增加到36集，影响依然不小，但却始终没有一位导演和一家剧院能够把该作品“话剧化”。这说明《四世同堂》从小说到话剧，确实存在着独特的困难。

首先，一个非常客观的原因是作品篇幅太长。老舍当初在序言里说得很明确：“假若诸事都能‘照计而行’，则此书的组织将是：1. 段——一百段。每段

约有万字，所以2. 字——共百万字。3. 部——三部。第一部容纳三十四段，二部三部各三十三段，共百段。”老舍是照着但丁《神曲》的架势去写的，《神曲》是老舍的一尊文学偶像，也是一座他处心积虑要登上的高峰。老舍对于自己能否完成这部百万言的巨著，开始也没有信心。“设计写此书时，颇有雄心。可是执行起来，精神上，物质上，身体上，都有苦痛，我不敢保险能把他写完。即使幸而能写完，好不好还是另一问题。在这年月而要安心写百万字的长篇，简直有点不知好歹。算了吧，不再说什么了！”后来果不其然，《四世同堂》虽然写完了，但是丢了结尾，成了未能免俗的“大杰作皆不圆满”的又一例证。这么长的文本，最适合改编成电视连续剧，说夸张些，改编者坐享其成，都可以拍出五成戏来。而改编成话剧，要从百万言中提炼出三五万字，打一个“倒九五折”，这取舍上的功夫，可以说就难倒了95%的有心人。笔者称赞编剧导演田沁鑫在改编上是“删繁就简大手笔”，首先就是从这一角度出发的。从煌煌三卷的大河小说中，苦心挖掘出几万精华之言，真如同“百万军中取上将首级”，非大手笔不可。

2010年6月4日，笔者作为该剧的学术顾问，与田沁鑫在北大后湖第一次商谈改编事宜，首先谈到的，就是这个取舍。虽然笔者说，可以参照人像雕塑家的经验之谈，“把不是人脸的地方去掉就是人脸了”，但这分明属于“站着说话不腰疼”，关键是“人脸在哪里”，这确是摆在改编者面前的第一要务。笔者又说，按照郑板桥的诗句，“删繁就简三秋树，领异标新二月花”，一定要避开电视剧的路子，从原作中提炼出既符合原意，又令人耳目一新的艺术主题。这种说

法像是顾问,但更像是考官,把“简”和“新”两个大字丢在编导的面前,让她用几个月的时间,交出一份优秀的答卷。

其次,《四世同堂》不好改编的另一个内在原因,是作品本身的主旨多元化,或者说,这是一部《神曲》式的交响乐。笔者不论给学生上课讲老舍,还是那天跟田沁鑫交谈,都首先提出这样一个问题:老舍要写一部北平8年沦陷时期民众生活的超级长篇,为什么不叫《八年抗战》?为什么不叫《沦陷与抗争》?为什么不叫《不屈的北平》或《北平不相信眼泪》?或者为什么不把三部曲的名字合起来,叫《惶惑·偷生·饥荒》?而偏偏要叫《四世同堂》?这个中国老百姓最熟的“四世同堂”的理念,跟“八年抗战”有没有关系,有什么关系?从这个角度思考进去,或许就能够找到诸多关系中的几个“简”,然后再从几个“简”中推出一个“新”。

可以欣慰的是,这个“简”和“新”,观众在剧场里看到了。然而又不是“简简单单”的简,不是“刻意求新”的新。笔者曾对田沁鑫提出过一个最简单的“过日子”论,按照笔者的理解,老舍认为中国人的哲学就是“过日子”哲学,而“四世同堂”是过日子的最高境界,中华民族的优缺点皆源于这个“过日子”。因为一心追求“四世同堂”,忽略了其他,所以国家容易被侵入,人民容易被奴役;也同样因为一心追求“四世同堂”,所以人民能够奋起,国家能够解放。笔者为了引起重视,讲得比较简单。而田沁鑫抓住了这个重点,同时又做到了“纲举目张”。舞台上,有“过日子”的纷杂热闹,也有国破山河在的紧张氛围,还有恒久不变的善恶斗法,更有悠悠流淌的旧京文化。个人的日子,家庭的日子,胡同的日子,国家的日子,过到了一块儿。所以,观众看到了一个新鲜的《四世同堂》,同时又是一个似曾相识的《四世同堂》,他们一次又一次的掌声,不知道是献给那新的发现,还是献给那旧的相识。

而能够实现这一提炼的关键,是笔者给田沁鑫的第二句赞语:“空间调度大气魄”。《四世同堂》几十个人物,十来户人家,如果都摆到舞台上,显然是乱成一团,面面不到的。电视剧的经验不能用,话剧《茶馆》和《龙须沟》的经验也不能用。笔者出于对导演

技术的外行,当初是很为田沁鑫担心的,同时也出于对田沁鑫以往所执导话剧的推崇,对其寄予了很高的期盼。最后观众看到,剧本大笔一挥,只呈现祁家、钱家、冠家这三家,成为一部“北京版的《三家巷》”。三家之间有个小空场,三家的位置又随时可以推拉到舞台中心。胡同内各家的人物以及外来的人物,都出现在这个小空场或者三家的空间范围内,话剧艺术的“集中律”在这里发挥了效应。更令人赞叹的是几辆洋车的调度。当故事延伸到胡同之外时,几辆洋车就成了活的旋转舞台,人物在洋车上用“间离”方式演出所见所为,大大精炼了情节,而且发挥出额外的剧场震撼力,做到了虚拟与写实的结合。通过这种方式,原作的基本故事线索都得到了呈现,观众似乎并未感觉到话剧对原作进行了大删大砍。“以空间换时间”,本来就是抗战期间民国政府的基本军事对策,是从毛泽东的《论持久战》获得了理论支持和启发后采取的“空间调度”大手笔,而《四世同堂》的空间调度,让人们再一次看到了话剧艺术的魅力,是其他演艺形式所无法取代的。

话剧《四世同堂》的空间调度,客观上吻合了原作的空间构想。老舍把小说的主要场景设定为“小羊圈胡同”,在他的意识里,“家”的空间与“国”的空间是同构的,离家抗战是抗战,在家坚守也是抗战。摔死一车日本兵的钱仲石是英雄,出城参加军队的祁瑞全英雄,但忍辱持家的祁瑞宣也是英雄,含辱自尽的祁天佑也是英雄,在柴米油盐的艰苦中支撑全家生活的韵梅,更是英雄。这部话剧几个月中,演遍了中华大地,而且是“开创内地话剧台湾首演记录”,从台湾地区演回北京,处处受到热烈的欢迎和追捧,其中一个原因就是剧作唤起了全体中华民众对“中华空间”的想象。2010年9月底,笔者在台北接受数家媒体关于话剧《四世同堂》赴台公演的采访,又在孙中山先生纪念馆看到该剧的系列宣传图片,感受到台湾文化界对北京文化充满了“空间想象”,他们对这部话剧的期待,实际上是对通过“进入另一个既陌生又熟悉的空间”,来完成时间上的香火承传,完成自己的“家国意识自足”。这里可以看到,老舍把《四世同堂》的艺术追求定位在《神曲》,是何其富有远见。但丁的《神曲》从地狱到人间再到天堂的空间游走,完成了文



田沁鑫导演向舒济、舒乙两位先生介绍剧本

艺复兴时期欧洲民众自我塑造的文化想象，而《四世同堂》尽管只写了一条小胡同，却基于胡同内的几户“典型家庭”的成功塑造，写出了整个中国，写出了一部百万言的抗战诗史。不论当年的国民党还是共产党，都是把抗战当成建立现代化“民族国家”的必由之路，通过抗战，寻找到并确认出中华民族的文化传统，以抗战而建国，建国大业内含在抗战大业本身。所以《四世同堂》看似情节多，头绪乱，其实是自有主脉、自有神韵的。话剧改编把握到了这一神韵，所以其观赏效果，能够感到不沉不粘，举重若轻。

笔者给田沁鑫的第三句赞语是“旋律节奏大境界”。作为一部话剧，在两三个小时的时间里，要在固定的舞台上完成艺术目标，除了情节、台词等观众可以直接感知的要素外，还有观众不容易感知到的旋律、节奏等。该话剧在舞台上呈现的祁家、钱家、冠家，实际上成为三个旋律，此起彼伏。编导没有刻意高扬或者压抑某一个旋律，没有神化或者妖魔化某一家的世界观人生观，没有把“真善美与假丑恶的斗争”放在第一位。尽管从中华文明的基本道德立场和历史选择来看，祁家是令人感到亲切的，钱家是令人感到敬佩的，冠家是令人感到憎恶的，但是话剧非常客观地展现给观众，祁家有祁家的复杂和可悲，钱家有钱

家的封闭和固执，而冠家也有冠家的自足和可以理解。冠晓荷、大赤包，他们不是简单的汉奸卖国贼，他们自己的人生哲学，有他们自己对国家和社会的看法。这里恰恰显示出中华文化的层次丰富，从文化上表现了抗战之艰难，革命之艰难，复兴之艰难。这几个旋律交错回响，或齐奏或独鸣，形成了对话和对接，从而构成了“三个一大于六”的复调效果。其他次要人物则围绕于这三个旋律，显得枝蔓清晰，主次分明。

在节奏上，原作是长篇巨制，可以迂回舒缓，可以娓娓道来，而话剧要求紧凑集中，如果情节密度过大，则忙于交待，容易急促，令演员负担重，令观众不舒服。话剧《四世同堂》的节奏处理做到了张弛有致，每一个小节点之间的转换，流畅而又自然。有个别演员的台词说得稍快，还应改进，但由于剧作的基本节拍仿佛乐曲中的“小节”和“拍子”一样有所限定，所以整体上的节奏，与旋律一起构成了一曲和谐的“北平文化乐府”，说句老话，是可以“击节赞叹”的。

笔者在北京观赏该剧后，曾在博客中写道：“2011年1月23日，晚上打车到天桥剧场，看田沁鑫编导的《四世同堂》，这是该剧第一次搬上话剧舞台。韩毓海也去了，我俩是该剧的学术顾问。中央芭蕾舞



侯孝贤导演看演出

团的老团长赵汝蘅坐在我后面，我向她介绍了韩毓海。结束后到贵宾室，一直座谈到半夜。我称赞田沁鑫‘删繁就简大手笔，空间调度大气魄，旋律节奏大境界’，此剧必能留在戏剧史上。美中不足的是，个别场面稍乱，不够给力，有些台词太快，重音不对。雷恪生、陶虹、辛柏青、朱媛媛等主要演员，都有超水平的发挥，这令人不能不佩服田沁鑫的功力也。”笔者后来看到观众给该剧所打的分数，导演80分，剧情80分，表演90分，舞美90分，音乐70分。应该说，这是很高的整体评价了。

2001年，《四世同堂》改编成曲剧时，导演吴晓江认为：“《四世同堂》并没有直接描写战争的过程与结果，它的深刻意义在于站在人性的立场，对战争所带来的人性的裂变、心理的创伤给予了深刻的提示。”<sup>[1]</sup>这一对作品的理解，无疑是正确的，但是“人性”一词毕竟模糊，放到哪儿都没错。其实这里的“人性”具体化后，主要是老北京风俗熏染之下的北京文化所代表的中国普通百姓的人性。田沁鑫则在《导演阐述》中这样说：“我结识了八年抗战时期的北京民众，透过这些沉默的大多数，我看到了一种坚持到最终的坚持。这是一种文化的坚持，难能可贵的超凡坚持！这

种坚持，是沧桑正道，是我们民族得以延绵延续的文化动力。”田沁鑫的认识是深刻的，所谓“中国”，其实不是一个简单的地理学概念或者政治学概念，所有的侵略者和许多同胞都误解了这个名词。“中国”，其实是一个文化概念，“中”是正确的意思、肯定的意思、恰如其分的意思，“中”是一种文化，是一种姿态，是一种真理。中国能够在反侵略战争中获得最后的胜利，不是说活在这块土地上的人们就惹不起、碰不得，而是因为他们坚守着一种普普通通又堂堂正正的人间正道：好好过日子。《周易》讲：“天行健，君子以自强不息。”天为什么行健？不就是老天爷永远在“好好过日子”吗？

如果给导演田沁鑫也提点意见的话，就是虽然“北京味儿”并非此剧的第一重心，剧中所表现出来的北京味儿也已经有模有样了。田沁鑫自己也说过：“我想让观众从戏中感受熟悉又陌生的‘老北京特有的胡同风情及当时百姓的精神特质’。”但是目前这一点还有些欠火候，在演员条件许可的情况下，似应再加强一些。正像老舍用一条胡同浓缩了中华空间一样，《四世同堂》也是用北京一地的文化风貌，浓缩了整个中华大家庭的文化。这种浓缩，与目前文化界、艺术界出现的“全国化”潮流并不矛盾。过于生僻的北京方言和腔调可以去除，但浓郁的北京风俗，远逝的胡同文化，还是更正宗、更地道一些，效果更佳吧。

注释：

[1] 徐述：《导演阐述：曲剧〈四世同堂〉的当代意义》，参见《中国教育报》2001年9月11日。

孔庆东：北京大学中文系教授

责任编辑：唐凌、李雷