

← (上接 14 版)

向爱情的主体——女人。

在俄罗斯文学里,最擅长写女人的是托尔斯泰,陀思妥耶夫斯基的《白夜》《白痴》,也都有对女性心理情感的复杂描绘,另一位喜欢写女性的是契诃夫,普希金就个人经历而言是一个爱的受伤者与失败者。图米纳斯认为,无论普希金如何努力地写奥涅金的心理,奥涅金没有成为英雄,塔吉亚娜才是英雄,是高贵、纯洁的代表。在这种导演构思下,“多余人”被弱化,女方被强化。于是这部戏与托尔斯泰、契诃夫对女性的关注与悲悯协调一致了,塔吉亚娜作为一个独立形象几乎可以与娜塔莎等人并列,这暗合了俄罗斯文艺的一种传统。

在时代巨变时,往往女人是坚强的,男人多怯懦乃至瘫痪。塔吉亚娜爱奥涅金,奥涅金不知如何爱,于是奥涅金成为背影。其实,柴科夫斯基早已对塔吉亚娜倾注了关爱,他写歌剧的重心不在奥涅金,塔吉亚娜的书信表白《让我死去》长达12分钟,成为著名唱段。至于戏剧舞台如何呈现这种女性爱情的美感,图米纳斯也贡献出独到的表现。人只活一次,如果奥涅金总在迷失,塔吉亚娜必须“二次诞生”。一个重生的塔吉亚娜,使得普希金的这出杰作在今天大为改观。她是那么浪漫、勇敢而坚定,走过神性与魔性交的炼狱没有毁灭却充满生命力,成为“俄罗斯的灵魂、荣誉和良心”(图米纳斯语)。曾几何时,古典式爱情成为一个人内心最重要的一极,“永恒的女性引导我们上升”(歌德语)。然而现代世界降临,对爱情的嘲弄始自叔本华,他把爱情当作一种意志冲动,成为欲望本身。毕加索将自己情史的对象转换为《哭泣的女人》,从前圣母般的女性形象被颠覆。20世纪的男性画家和作家们纷纷患上了“厌女症”,丑化和漫画化女人成为现代主义的一种潮流,卡夫卡、贝克特也扮演着反浪漫、反爱情的角色,原先人类文明中最有意思的一极——爱情,从此变成一场自欺与骗局。进入消费时代,爱情的意味更趋减弱,直接蜕变为金钱的游戏。从这个意义上说,图米纳斯作为戏剧导演的不凡之处,在于重新发掘了女性爱情的神圣意义,他从一个男性的角度揭示出,原来女人的爱情可以这样美,并且不仅是美,还与自我的成长、自我的完成有关,爱情是一个人一生中相当重要的阶段,富含积极的意义。当塔吉亚娜的爱情交响曲



彼得·布鲁克



铃木忠志



陆帕

奏起时,塔吉亚娜成为主题,奥涅金成为副主题。这种翻转是导演对爱情的肯定,也是“奥涅金”在今天的意义。

图米纳斯对他的演员们说,“你们必须让观众……在戏剧里彻底感受爱的洗礼”。舞台上处处流溢着导演对女性的爱,我们不因这种爱而自怜,却因这种爱而升华。它带有更多的阴性气质,令众多女性观众洒下热泪。一些知识女精英为塔吉亚娜一改从前读小说时那种贤妻良母式的被动形象,拒绝了“渣男”而大呼解气,也为其经历了规训的经验世界而成熟的风采而折服。至于奥涅金,图导可没有将他视为“渣男”,开篇的倒叙结构中,塔吉亚娜的情书碎片被奥涅金装裱在镜框里,挂在他常坐的扶手椅上方,这分明是一种忏悔的姿态。当然由于导演对女性的爱,此剧有某种女权主义倾向,或可作为检视男性情操的试金石。

美与中国当下戏剧

图米纳斯的《叶普盖尼·奥涅金》表面叫奥涅金,其实以塔吉亚娜的爱情作为核心主题。这是一次主题置换后的金蝉脱壳,堪称文学经典在当下复活的范例。然而更重要的意义还在于,它是一面从技术与形式层面来审视中国戏剧的镜子。

13年前《安魂曲》让国人眼前一亮(今年国内已推出了同名图书),那是美学震撼的初级版,如今的《叶甫盖尼·奥涅金》则是话剧形式的升级版。作为一个推崇形式的观者,我同意贝尔“有意味的形式”观点,形式的饱满与复杂是话剧的根本。处于后现代情境下的戏剧,就是要穷尽一切艺术表达手段的可能性,将文学性、戏剧性统一到一个有限的时间和空间里,有如百川灌河,百河灌大海,使整个舞台成为一个滚动的万花筒般的世界。

虽然,从上世纪80年代开始,中国戏剧从先前比较机械化的语言机制回到人的语言,回到戏剧是人学,恢复了人的某种风景,也经历了现代主义戏剧初始阶段的多维,运用了拼贴等形式的造奇,但直到今天,我们使用的话剧形式很多时候还是显得单薄生硬,不够复杂与圆熟,这里面最核心的是导演的文化功底和艺术修为。如果仅仅停留在学院里某种老套的训练上,不懂音乐、绘画、舞蹈,也不知道诗歌,舞台就会陷入简陋。这并不是简单地搬用戏曲凑成所谓“中国意象”,或者开些网络段子手笑点很低的玩笑,又或者搞起光怪陆离的多媒体就可以解决的。越是面临所谓“跨界”的时髦诱惑,越是需要警醒,任何一种表面花哨的连接都不可能让作品成为一个有机并充满生命力的存在。

仅就话剧的形式而言,中国戏剧舞台需要美学的重建。然而,当下我们需要什么样的美学呢?近年来外国戏剧大师(多为导演)纷至沓来,一次次地刷新着中国戏剧舞台的观感:老一辈大师彼得·布鲁克的“空间”,罗伯特·威尔逊的“意象”,陆帕的“时间”,及至中生代翘楚卡斯特鲁奇的“恶魔”气质,更为年轻的“鬼才”科尔苏诺夫与“先锋”奥斯特玛雅……见过了这些光环之后,可以减少盲从。这些已经获得了欧美剧界隆重声誉的导演来华演绎的作品,曾经或多或少地令一些人迷惑甚至不满,因为作品中隐含的民族、宗教、文化以及政治的差异无形中造成了某种隔膜。

不错,“戏剧是一门沟通的艺术”,时下当红的意大利导演卡斯特鲁奇持此观点,他认为应该从肠道去感受艺术,于是他在舞台上放狼狗咬人……这种原始而疯狂的表达可以作为后现代戏剧的一道遥远的风景。在某种意义上,对于中国戏剧而言,彼得·布鲁克太简,铃木忠志太板,威尔逊太慢,陆帕太长,卡斯特鲁奇太暴力。这些

导演美学对大部分国人而言,有些属于营养过剩,有些容易造成歧义与误解。

中国舞台迫切地需要“美”。此时,曾经滋养过几代国人的俄国文艺再次显现出它的优越性。俄罗斯人对灵魂的关注让他们可以发表关乎人类命运的感言,就像陀思妥耶夫斯基所说的,美是拯救这世界的终极力量,与宗教无异。契诃夫曾说:“人的一切都应该是美丽的,无论是面孔,还是衣裳,还是心灵。”这句话特别适宜于中国戏剧。若要给一个让今天的人们走进剧场的理由,那就是:普遍对后现代多维之美不敏感的观众特别需要在戏剧舞台上被唤醒。图米纳斯曾说,在任何纷争与不公面前,他唯一的反抗就是“美”。我相信《叶普盖尼·奥涅金》是这位导演目前最卓越的作品,舞台上处处珠玉闪烁,流光溢彩。对于长期缺乏优质营养的观剧者,此剧是最佳的“治愈系”之作。设若看过此剧者无动于衷,那只能遗憾地说,他或许几近于一位“美盲”。

美即是真,美感的缺失也会导致人对真无从觉察。缺乏美感并不只出现在非知识阶层,受过教育者也大有人在,甚至文艺从业者也不乏其人。2014年有人用英文对着台上的威尔逊爆出口,威尔逊的舞台是一种较难领略的后现代之美,这位年轻人存在知性的盲区。而在乌镇演出后,也有青年学者抱怨图导没有复现自己从前阅读文学原作的经验,他很可能被概念的偏执所困扰。无知于艺文是知性的麻木,被艺文概念所钳制是感性的麻木,二者都造成了认知的障碍,显然中国教育机制中通识教育的缺口更多地导致了这种结果。时下琳琅满目的戏剧演出,对于建构中国观众对话剧的美感以至信心颇为有利。跨入第五年的乌镇戏剧节,已经将水镇的风光与戏剧的氛围融合为一个值得流连的场所。不过近百场大大小小的演出,亦增加了诸多选择的难度。假设只有一有机会给到来

旅行的某位观剧者,那么对不熟悉契诃夫的观众而言,他们不宜于去看纯表演版的《海鸥》(2017乌镇OKT剧团版);如果是初次走入剧场的人,他们真的没有必要坐在一个靠人力推动的黑盒子里甚至昏昏睡去(《影像的复仇》,2017乌镇版)。当然,我并非否定这两出剧的价值,以上建议针对的是普通的观众,因为眼下的中国话剧舞台,仍然缺失主流观众。

事实上,去年图米纳斯导演已携四部作品(《三姐妹》《马达加斯加》《思维丽亚的故事》《假面舞会》)来京演出,博得圈内赞誉,他作为瓦赫坦戈夫剧院艺术总监的身份也引起了大家的关注。瓦赫坦戈夫这位英年早逝的俄国导演和演员,在将斯坦尼斯拉夫斯基体系的精华熟于心之后,成功地创造出一种非生活自然状态的“戏剧的手法”来表现生活真实,被命名为“幻想现实主义”,他的继承者成立了以他命名的剧院,至今已有90年,在俄国位居一流。图米纳斯加盟之后,剧院声誉扩大到欧洲,这归功于他出类拔萃的“幻想”以及“创造形式”的能力。《叶普盖尼·奥涅金》作为去年乌镇戏剧节的开幕大戏,艺术总监倾力引进,观者热盼并全情拥趸,其中多少隐含了这样的问题——对于较早承继了斯氏体系的衣钵、以现实主义为正宗的中国话剧界而言,我们的“现实主义”如何才能好看一些?“幻想现实主义”不失为一个令人信服的方向。诚然,图米纳斯导演个人的功力与瓦赫坦戈夫剧院的整体实力非一蹴而就,但充分认识其价值,并建立相关的美学标准却尤为重要。我们期待着中国戏剧的导演美学从单薄中走出,全面升级,也期待着中国演员的能力不再单向度,因为不仅舞台是魔方,演员也应该是魔方。图米纳斯把大魔方和小魔方都推向了极致,可以作为中国戏剧人学习的范例与模板。多向度的美是皈依,也是出路。

(作者为中国国家话剧院研究员、《国家话剧》主编)