上海文艺评论专项基金特约刊登

首席谈艺

这位立陶宛导演让《奥涅金》《三姐妹》《假面舞会》等俄罗斯名作，既忠于古典内核，又紧随现代精神风貌，这是——

# 经典作品在当代舞台上恰如其分的模样

柳青

当下的剧场导演们不得不面对的一种现状是，很多观众在观看诸如莎士比亚、契诃夫、易卜生或布莱希特这群名家的经典作品之前，很可能根本没有完整地读过原作——我不止一次在契诃夫作品的演出现场旁听过不明真相的观众慌张地议论“这个戏怎么没有故事？”

“亦旧亦新”的经典作品以什么模样出现在当代舞台上、才有可能适配最大公约数的观众群？在这个意义上，立陶宛导演里马斯图米纳斯的作品可能是比较理想的选项。我喜欢他这些年带来中国剧场的《奥涅金》《假面舞会》和《三姐妹》，它们或许因为过于珍惜俄罗斯文学的传统而略显保守，但是这些精致且分寸感把握极好的舞台呈现，让熟悉文本的观众唤回初读作品时的触动，也让“零起点”的观众能平稳顺利地进入到未知的经典世界里。

——编者

舞台上写实和仪式参差的手法，完成现实和幻象的互相渗透，演出由此抵达了契诃夫原作中辽阔的精神世界：他没有创造性格或冲突，但他突出了有自尊的、渴望自由飞翔的人，他们把自己放逐到想象的世界里，因为想象比真实更具体、更强烈。

在《海鸥》《樱桃园》《凡尼亚舅舅》《三姐妹》这些盛名在外的剧本里，契诃夫反复地描写带着明确时代印记的俄罗斯外省农庄的生活。但是在今天，他被看作是个“当代感”很强的剧作家。土耳其电影导演锡兰获得戛纳影展金棕榈奖的《冬眠》，是对《三姐妹》和《樱桃园》的改写，契诃夫式的对白毫无痕迹地融入小亚细亚高原的语境。去年入选柏林戏剧节的澳大利亚导演西蒙·斯通的《三姐妹》，把剧情搬到当代瑞士，虽然原作的全部人物关系被保留，但姓名和身份都换了，导演重写了全部台词，以至于连熟悉原作文本的观众都不得不在观看过程中玩“连连看”的游戏，把舞台上的角色和原作人物逐个配对。

这么一比，上海观众看到的图米纳斯给立陶宛VMT剧团排演的《三姐妹》就显得很“规矩”了。分成上、下半场的演出基本沿袭了原作的四幕结构，导演没有删改台词或剪裁场次，舞台布置得写意简洁，但有限的物质细节，比如地毯、沙发和茶炊，还有演员的扮相明确地透露出这是19世纪初年的俄罗斯外省没落之家——这几乎是“想象在契诃夫的时代演出他的作品”。导演曾明确地说过这样一番话：“当我遇到了现代人的问题，感到愤怒、烦躁，我会向经典作品求助，排一次契诃夫能让我重归平静。即使现在重排《三姐妹》，我也不会改变舞台形式，不会让19世纪的人穿上现代装。”

这样的《三姐妹》却没有沦为无聊的经典文本复刻。图米纳斯把契诃夫作品里暧昧的、含糊的、容易被误读的内容，以及他隐藏得很深的剧作技巧，清晰地呈现到舞台上。这谈不上是对契诃夫的权威阐释或终极演绎，但肯定是正本清源式的建构。

《三姐妹》的核心情节是三个幼年随军官父亲从莫斯科迁居外省的姑娘，在成年以后梦想回莫斯科而不得，她们在日渐窘迫的生活中最终丧失了一切，包括安身之地。温柔和冷酷在契诃夫的笔下交织成复调，他反复写着耽于梦想的人们无力抵抗现实，虽同情他们的性格局限和精神焦虑，却从不给出一丝逃逸的希望，没有谁能避免困顿难堪的结局。

契诃夫的剧本里，人物总是在吃饭、闲聊、无所事事，虽然也有三角恋、决斗和自杀这些“激烈”的情节，但它们从不正面出现，仿佛是生命进程中不重要的旁枝。围绕着这些文本，最大的误读是以为“他写了生活的片段”。彼得·布鲁克言简意赅地道破契诃夫的秘密：“他从不制造生活的切片。他是个医生，以无限温柔的态度从生命中提取出成千上万的细微层次。他培育这些层次，将它们安排在一个灵巧细致、完全刻意与充满意义的秩序里，并将这些精巧部分刻意掩盖，其结果像是从钥匙孔中窥见前所未有的景象。”尤其是《三姐妹》，它其实是一部巧妙布局的作品，由许多巧合构建而成，作家通过语言的幻象制造一个生活切片的幻觉。

图米纳斯的排演，正是把契诃夫“刻意掩盖的充满意义的秩序”在剧场里具象化了，让文本所自带的戏剧节奏和韵律，有如呼吸般自然地呈现于舞台。时间，这个在文本中极度隐蔽的因素被前所未有地强调了。看起来契诃夫只是写了一次聚会，一次晚餐，一次搁浅的舞会，又一次沮丧的聚首。但故事开始的时候，小妹伊莲娜20岁，而等到深爱她的土旬巴赫死在一次荒唐的决斗中，伊莲娜将孤身去贫困的乡下做老师时，已经近5年的时间过去了——只有意识到这种冷漠到近乎残忍的时光的流逝感，才更能体会宛如停滞的生活对个体的损耗。

原作的第一幕和第二幕之间有着一次明显的时间跳接，三姐妹的兄弟安德烈迎娶娜塔莎的内容没有正面出现，但后来我们知道，这场婚姻悲剧性地扭转了三姐妹的命运，最终，她们被她们最初所看不起的娜塔莎赶出家园，奥尔加和伊莲娜都被抛向孤苦无依的命运，伊莲娜不免会像《海鸥》里的妮娜一样，在污浊的底层求生，而大姐奥尔加毫无疑问在若干年后会变成一个女版的凡尼亚舅舅。图米纳斯在排演时用强势的音乐和灯光，把“安德烈的婚姻”这个导向悲剧终局的节点给仪式化了，通过这个以乐写哀的仪式，揭示了契诃夫文本里的幻象：那些看似自然主义描写的文字，文字深处的力量和余味在舞台上不可能用“自然”实现，因为它们的“真相”是有关生活的幻觉，契诃夫写下的都是幻觉呵。也正因为这样，上半场的结尾格外让人心碎：伊莲娜孤独地伫立在舞台中央，她在聚光灯下如海鸥展翅，呐喊着“去莫斯科！去莫斯科！”这个看似激情昂扬的瞬间和开场形成苦涩的对照——她曾无忧无虑地喊出“卖掉这栋房子，去莫斯科！”开场和中局构成的互文，是三姐妹平庸生活中的魔幻咒语，舞台上写实和仪式参差的手法，完成现实和幻象的互相渗透，演出由此抵达了契诃夫原作中辽阔的精神世界：他没有创造性格或冲突，但他突出了一个一个有自尊的、渴望自由飞翔的人，他们把自己放逐到想象的世界里，因为想象比真实更具体、更强烈。

上图为《三姐妹》和《假面舞会》演出剧照

璀璨的诗句和平凡的情境之间发生着异样的化学反应，对白不再是表演的附属品，文本和表演之间真正意义的交流产生了，忧郁的诗情渗透在普希金笔下黯淡的生活里，这是幻想和现实的同时在场。

图米纳斯被认为是“幻想现实主义”在这个时代的传人。“幻想现实主义”可以追溯到俄罗斯戏剧大师瓦赫坦戈夫，他主张把斯坦尼斯拉夫斯基的“体验”理念和梅耶荷德的“表现”理念相结合。图米纳斯倾向认为，瓦赫坦戈夫主张的是一种戏剧工作方法论，而非“流派”。为了免于被宏大概念绑架，不如更具象地总结，图米纳斯实现了用梦的双眼打量日常生活，他让幻想和现实同时在场，在舞台上创造了精神寄托的“彼岸”——这在他导演的《假面舞会》和《奥涅金》中表现得特别明显。

《假面舞会》是莱蒙托夫21岁时完成的诗剧，因为情节的相似性，都是关于一个被妒忌蒙蔽心灵的丈夫逼死妻子、继而走向自我毁灭，《假面舞会》经常被类比为俄罗斯版《奥赛罗》。然而莱蒙托夫真正的精神偶像是普希金，他被视为普希金的传承者，《当代英雄》《恶魔》和《假面舞会》被认为是“《奥涅金》的遗产”——与环境格格不入的年轻人，怀着对世界无因的背叛和恨意，在创造性和毁灭性两股力量的撕扯下冲向不可幸免的悲剧。

《奥涅金》是莱蒙托夫的源头，也是俄罗斯文学黄金时代的源头。俄罗斯文学传统里“多余的人”这个形象是紧随着奥涅金而来的，陀思妥耶夫斯基赞美塔季扬娜是俄罗斯女性的“神像”，屠格涅夫小说里太多的女主角带着她的影子。别林斯基早早地得出这个雄辩的结论：《奥涅金》为俄罗斯的新文学奠定了基础。

贵族青年奥涅金在浮华的社交和平庸的乡村生活中耗尽了内心的激情，这个冷漠的虚无主义者葬送了一段珍贵的友谊，辜负了少女塔季扬娜纯真热烈的爱情，当他结束自我放逐、回到莫斯科时，重逢了已为人妻的塔季扬娜，被她依然纯真庄严的性情震慑，他看清了自己迟到的爱，然而她痛苦地拒绝了他。这样一部看起来很像廉价情节剧的“诗体小说”，为什么被赞美是“普希金最真诚、最朴实、最自由的作品”？仍然是别林斯基，恰如其分地点明了普希金何以在俄罗斯文学的坐标系里占据如此重要的位置：“叙事诗只能描写理想的现实，诗歌掌握了生活崇高的片刻；而普希金在《奥涅金》里实现了用诗的语言描写平庸的现实。构成生活的绝大部分内容是平淡的事件，可是普希金让我们看到，这种平淡能被写在活泼、曼妙、愉快、和谐的诗句中，这些诗句在闪烁着讽刺的火花时，也融合着忧郁的抒情。”

图米纳斯先后排演《假面舞会》和《奥涅金》，这个作品序列构成的创作历程，不妨看作他在舞台上不断地趋近于普希金的美学遗产：《假面舞会》尚且是用诗的语法，表达诗的内容；《奥涅金》则实现了用诗的语法，表达生活的内容。

事实上，《假面舞会》接近别林斯基对“叙事诗”的概括，自始至终出现在舞台上的是生活和感情的“高光时刻”，以至于它的优缺点都非常突出，满台飞雪和哈恰图良的音乐显得欠缺节制，但晶莹的少年意气又显出它的可贵。《奥涅金》里也有装饰感强烈的修辞时刻，比如年迈的奥涅金和年轻的奥涅金同时出现，一目了然地创造了苍老和青春并置的视像；比如塔季扬娜在梦里和大熊相拥于风雪中，这样唯美的时刻是纯粹的幻境，它遥远地悬浮于现实之外。这些被津津乐道的舞台瞬间固然煽情，但《奥涅金》真正的力量存在于那些乍看起来也许不出挑的片段——塔季扬娜对奶妈倾诉自己的初恋，她对妹妹描述噩梦里她在奥涅金的凝视下无处可逃，以及当奥涅金离开以后，她像山精野鬼一样在乡野林间游荡……普希金璀璨的诗句和这些平凡的情境之间发生着异样的化学反应，在那些舞台时刻，对白不再是表演的附属品，文本和表演之间真正意义的交流产生了，忧郁的诗情渗透在黯淡的生活里，这是幻想和现实的同时在场，是别林斯基总结的“现实被写进了诗的语言”。

而这，是“幻想现实主义”传承在当代舞台上最重要的东西。

（作者为本报首席记者）

经典重读

# 东晋名士品评的“古诗之最”

上承屈原，下启杜牧，《古诗十九首》里这首《回车驾言迈》何以让文人们流连

萧牧之

《世说新语·文学》里记载了这样一个故事：

王孝伯在京，行散至其弟王睹户前，问：“古诗中何句为最？”睹思未答。孝伯咏“所遇无故物，焉得不速老”，“此句为佳。”

孝伯是东晋名士王恭的字；睹是他弟弟王爽的小字。这对兄弟来自太原祁县王氏，是东汉司徒王允家族的成员。他父亲王蕴以皇后父亲的身份，在孝武帝太元二年(377年)十月到四年(379年)八月，被谢安推荐委派，担任东晋徐州刺史，驻地京口。太元十五年(390年)，王恭本人以皇后之兄的身份被器重，由孝武帝任命为都督兖青冀幽并徐州晋陵诸军事、平北将军、兖青二州刺史，挂着长长的官衔，接掌北府兵，直到东晋安帝隆安二年(398年)，驻地仍在京口。京口，就是《世说》所谓的“京”城。

初看起来，这段故事似乎发生在王家兄弟随父亲在京口任上的早年时光，因为当王恭出镇京口后，弟弟在都城建康出仕，兄弟俩就不同在京口了。但这个故事也存在另一种可能，多年以后，自东晋安帝登基，王爽因为被当权的小人解职，来到兄长身边，余生未和兄长分开。那么，《世说》记录的这段王恭轶事，到底是年少展望前途的感叹，还是中年人回首往事的沉郁感怀，也就显得暧昧起来。他所格外看重的两句，出自“古诗十九首”中的《回车驾言迈》：

回车驾言迈，悠悠涉长道。四顾何茫茫，东风摇百草。所遇无故物，焉得不速老。盛衰各有时，立身苦不早。人生非金石，岂能长寿考？奄忽随物化，荣名以为宝。

单分析字面，这首诗的前六句和后六句，诗人采用的不是同一套思考模式。前半段给读者呈现的，是一个“面对新一年开春景物突发感慨的人”；后半段则是一个“努力说服自己从野草身上学到点什么的人”。两者之间存在说不清道不明的一点断裂，仿佛试图拔高立意，又表达得过分刻意。但它们又奇妙地互相渗透，通过错综的情绪，把全诗联结成内洽的整体。譬如，这首诗实际分为三节，每节四句，而我们可以移动中间一节分别同上下两节结合，把它拆成这样两首诗：

回车驾言迈，悠悠涉长道。四顾何茫茫，东风摇百草。所遇无故物，焉得不速老。盛衰各有时，立身苦不早。

所遇无故物，焉得不速老。盛衰各有时，立身苦不早。人生非金石，岂能长寿考？奄忽随物化，荣名以为宝。

前一首是伤往事，对“故物”的寻寻觅觅，后一首是“立身”和自警，着眼“当下和未来”。如此，“所遇无故物，焉得不速老。盛衰各有时，立身苦不早。”作为全诗承上启下的关键一节，也就更加分明。这一节上通下达，有新旧，有盛衰，高度浓缩了全诗的情绪。

把目光分别投射到本诗的前后两段，我们会注意到，这个诗人和他作品里的抒情主人公，首先恋旧，其次他不喜欢“老”。有点像不想长大的年轻人，又或者是坚持拒绝承认自己年纪大了的长者，总之强烈抗拒着时光流逝对自己可能带来的影响。与之可相参照的是陆机被认为拟《回车驾言迈》的《遨游出西城》。在那首诗里，和这两句对应的是：

靡靡年时改，冉冉老已及。

年轻气盛的时节，读起来可能觉得平淡，但心灵更成熟一些，就会觉得泰然。

恋旧，无非因为旧时光或者旧物，与某些让诗人觉得值得留恋的记忆有关，否则“故物”就是陶渊明说的“觉今是而昨非”，是应当要“载欣载奔”着甩脱的。偏偏他“所遇无故物”的一路，是“回车”而行的一路。他宁愿放弃继续前行的机会和未来无限的可能性，只求回溯的时候，能见到一些熟悉的东西。但他随即发现，他已经有意回头来寻找，却找不到他想要的东西。“四顾何茫茫，东风摇百草。”所以感到很怅惘。蓦然回首，被亲眼所见“所遇无故物”的现实打得措手不及。

类似“突然回头”的片段，前有屈原《离骚》的情节——在《离骚》中，诗人经历了“上下求索”，正待继续周游天界，忽然回头发现了自己的故乡，“陟升皇之赫戏兮，忽临睨夫旧乡。仆夫悲余马怀兮，蜷局顾而不行。”后有杜牧的《将赴吴兴乐游原》：“欲把一麾江海去，乐游原上望昭陵。”这两首作品的写作背景，都是诗人处在国家存亡的水深火热关头。《回车驾言迈》的作者并不是这样的。他寻找的“故物”，似乎只对他自己有意义。这个抒情主人公，表现得更像是一个回乡游子，然而“到乡翻似烂柯人”。

所以，诗歌的后半段，抒情主人公决定追寻“荣名”，他再一次转过身，投向对他来说已经全然陌生的世界，带着莫名苍凉的心情和不再反顾的决然。连屈原在《离骚》的结尾，都会说出“国无人莫我知兮，又何怀乎故都”这样的愤激之言，一个发现自己彻底回不到过去心灵家园的游子，又如何必须留恋于那个破碎的幻境呢？

但王恭显然还是愿意继续恋旧的，所以他捕捉到了“所遇无故物，焉得不速老”。但令人意外的是，他并没有再继续追问原因。作为一个痴迷的佛教徒，也许他从中读出了某种轮回抑或无常吧。

（作者为南京大学文学院在读博士生）

下图为清代画家王翚所绘《江南春》手卷