

看台

妙在“变”与“不变”之间

——从青春版《舞台姐妹》谈越剧的传承与发展

罗松



▲青春版《舞台姐妹》演出照

近期,全国戏曲舞台刮起一股经典剧目复排的热潮,“青春版”“传承版”频现舞台。其中,不少是面向新时期优秀剧目的复排:京剧《骆驼祥子》、淮剧《金龙与蜈蚣》、豫剧《焦裕禄》、越剧《五女拜寿》《唐琬》、川剧《死水微澜》……这些创作于改革开放后的剧目,历经十几甚至几十年,仍令观众念念不忘。因而,不少作品一经恢复上演,便能引起轰动效应。上海越剧院推出的青春版《舞台姐妹》就是其中代表。

当天蟠逸夫舞台上青春版越剧《舞台姐妹》大幕拉开,梁山伯与祝英台那浓郁的越剧早期【四工调】甫一响起,时光如同倒转至1999年末的北京长安大戏院,我仿佛看到钱惠丽和单仰萍扮演的“舞台姐妹”的美丽身影,那一招一式、一颦一笑,一个小动作,一个微表情都惟妙惟肖,犹如昨日重现。恍惚间两代越剧人的身影在舞台上重叠交错。想当年,钱惠丽和单仰萍正是凭借《舞台姐妹》中的出色表演而双双“摘梅”,从而使她们有了一部属于自己的具有代表性的原创剧目。而今,上海越剧院的青年演员传承了越剧中中生代表演艺术家的精彩演绎,不仅勾起了广大越剧迷的深情回忆,也引发了业界对于越剧乃至戏曲传承的诸多话题。

而让业界与观众欣慰的是,青春版《舞台姐妹》并未轻率作出所谓“适应时代”的创新,而是选择原汁原味地将原版的风貌传承下来,不仅文本内容、音乐唱腔就连舞台美术、调度几乎未做改动,只灯光做了些许调整。即便如此,时隔25年之后,它依然魅力无穷——不仅深深吸引着越剧老观众,也能够唤起当代观众的共鸣与共鸣。

有关传承中的“变与不变”的话题,就此也有了更多面向的展开。

不盲目创新,打造新时期的优秀保留剧目

一个剧种的艺术生命力是否旺盛,归

根到底要看它能够演出的保留剧目的数量和质量。而每一个时代都应该有属于这个时代的文化积累,才能不断为文化的源头活水注入新鲜力量,使之更宽广、更丰富。

对于戏曲人而言,在一丝不苟传承经典传统剧目的同时,不妨也将视野放在整理新时期的优秀剧目,使之不必“刀枪入库”“束之高阁”,而是有机会经由新一代的传承和传播,成为“活”在舞台上而不是“活”在录像带中的“新经典”。《舞台姐妹》就具备这样被开掘成为“新经典”的基础。该剧是1988年薛允璜根据谢晋拍摄于上世纪50年代的同名电影改编。从舞台到电影再回到舞台,薛允璜淡化了原电影中政治化标签,顺应新时代社会变化,深刻叩问审视人的内心。可以说,这是越剧在现代性探索道路上非常成功的一次尝试,其在剧本精

神内核和舞台表演形式上都向着现代性迸发。尤其是,剧作所强调的女性独立性与追求自我价值,具有极强的现代意识和艺术价值,与当下时代所呼依旧同频共振。

从剧本精神内核上来看,《舞台姐妹》注重剧本结构、情节丰富,角色塑造立体,不仅具有戏剧张力,更蕴含着深刻的思想和价值。它对人生价值进行探讨,歌颂真情,借由两姐妹的人生轨迹警醒观众:面对利益诱惑始终要忠于内心,守住初心,追寻生命的价值和终极意义。

《舞台姐妹》的结构巧妙地化用了越剧传统剧目《梁祝》的诸多元素,不论是“送兄别妹”“山伯临终”,还是剧中的老腔老调,从情感表达和艺术形式上都结合得丝丝入扣,台上恋人情、台下姐妹情,在别人的故事里,流着自己的眼泪。双重情感的叠加使该剧的情感浓度达到了最大化。导演卢昂又找到了与这个文本结构和内容十分匹配的舞美样式——台中台+转台,使该剧舞台样式别具一格,成为当时乃至今天该剧最大的亮点之一。一转一出戏,剧中大大小小30多个场景高度浓缩集中在一个小转台之上,既符合戏曲舞美写意性、象征性、虚拟性的简约之美,又满足了现代化舞台的场景需求,实现与剧情走向、人物情感的和谐统一。本次的青春版几乎一比一地复刻了25年前的舞台美术与舞台调度,丝毫不显过时,足以证明经典是经得起时间考验的。

在表演上则在传统戏曲表演的基础上更多地融合了话剧心理现实主义的形式特征,将话剧写现实主义的特征融入戏曲的写意之中。越剧在20世纪40年代就开创了新的戏曲表演方式,一手昆曲,一手话剧,追求表现与体验的结合,越剧《舞台姐妹》的表演很好地继承与发扬了越剧“两个奶娘”的优秀传统,演员善于组织人物特定的外部形态,能将体验与表现高度融合,活化戏曲传统的程式,创造富有个性化的外部形体来精准地塑造人物。

青春版《舞台姐妹》回归了上海越剧院早期的现实主义创作精神,情节和人物的刻画贴近生活,以真实的生活场景和情感冲突为基础,通过细腻的表演和情感表达展现了人物复杂的情感内心。这种现实主义的创作理念是真与美的融合,崇尚在自然与真实的基础上达到唯美统一,从而更彰显剧作的思想深刻性和强大的精神力量。

青年演员,何妨站在巨人的肩膀上

绘画界以前常说一句话“摹古即守旧,写生即创新”,后来被人们认识到是误区,实际上,摹古也能出新,写生却有可能落于俗套。因此,传承不一定是守旧,而是要超越机械性模仿而实现高水平的创造性继承。

戏曲艺术最宝贵的就是积淀丰厚。传承经典剧目、传承流派艺术就是站在巨人的肩膀上。前辈们经历了千难万苦开辟了先河,又经大浪淘沙才留下了宝贵的艺术财富,而后辈们背靠大树好乘凉,不需要走那么多弯路,就可以直接享用他们留下来的财富。所以青年戏曲演员有责任、有义务把这些珍贵的艺术继承下去。

传承有续,通过传承经典剧目、发掘新时期的优秀剧目、注重演员梯队建设,才能为剧种的良性发展和传承提供坚实基础。这次复排的《舞台姐妹》正是中生代表演艺术家钱惠丽与单仰萍的代表之作。两位如今已是越剧舞台的领军人物,借此剧将越剧舞台的接力棒传承给青年演员。传承中生代演员的代表作,不仅能够在其艺术盛年获得最高质量的亲授,也能通过排演这部讲述越剧

发展史的作品,深刻理解越剧一路走来,离不开其背后一大批文艺工作者的坚守不易。可以说,他们所继承的不仅是技法、流派,更传承了越剧前辈对艺术的追求与坚守。

《舞台姐妹》讲述越剧姐妹花邢月红和竺春花艰苦奋斗,从绍兴小镇一步步走向上海大舞台的故事。这不仅是两位越剧女演员人生的蜕变,更是越剧发扬的时代缩影。虽然这批青年演员在舞台上已演出过《红楼梦》《西厢记》等传统大戏,积攒了不少舞台经验,但演绎现代戏对他们而言仍是一个不小的挑战。他们除了需要适应现代戏与传统戏的不同特征之外,还面临着唱腔上的挑战。该剧从越剧人个体的成长切入,展现了越剧的发展史,因而需要演员演绎出越剧早期唱腔和后期唱腔不同的韵味,呈现越剧各流派的唱腔、表演魅力。在老师们的帮助下,青年演员逐渐从内心理解人物到找到展现人物复杂性和立体性的方式。由此,我们欣喜地看到青年演员在尽力模仿老师的基础上努力开发自己内在的创造潜力,让学来的东西消化吸收、融会贯通,成为自身创造力的源泉。于是,舞台上憨态可掬、天真浪漫的邢月红,自尊自强、重情重义的竺春花,老奸巨猾、阳奉阴违的唐经理等鲜活的人物形象跃然舞台,终于在天蟾逸夫舞台上收获了掌声无数,得到了专家与观众的初步认可。新一代越剧人用自己的青春活力点燃了这部尘封已久的作品,同时自身的演技也在演绎经典作品的过程中得到了飞速提升。而这,或许也给他们剧种的人才培养,提供有益的实践经验。

时光荏苒,一代又一代的越剧人在舞台上为越剧艺术燃烧着自己的青春,将越剧艺术带上一个新的台阶。越剧艺术与越剧人的精神就在这代代相传中延续下去,源远流长。

(作者为知名戏曲评论家)

在文学批评衰落的时代 伊格尔顿回视先贤

——评特里·伊格尔顿新作《文学批评的革命者》

刘铮

特里·伊格尔顿今年80岁了,在过去的几十年间,他保持着平均每年出版一部新书的写作速度。《文学批评的革命者》是这位批评家最新的一部书,英文原著出版于2022年,中译本则于2023年8月问世。伊格尔顿从英国20世纪的文学批评家中挑选了在他看来最具开拓性的五位,分别是T.S.艾略特、瑞恰慈(即I.A.理查兹)、燕卜苏、F.R.利维斯、雷蒙德·威廉斯,采取一人一章的方式,为每位批评家各绘了一幅思想肖像,而它们组合起来,又构成了某种意义上英国现代文学批评演进的全景。

40年前,伊格尔顿最有影响的那部《二十世纪西方文学理论》其实对五位批评家已有论及,40年后,尽管表面上词句偶有因袭之迹——例如两本书里对燕卜苏文风的描述都用了off-hand(随便便)一词,但显著的变化是,他已敢于给出理论上的判断,比如对这些人究竟在何种意义上应被视作“革命者”,《文学批评的革命者》并没有提供斩截的论断。不知是否在重读瑞恰慈、燕卜苏著作的过程中受了感召,伊格尔顿在写这部新书时似乎更乐意沉浸在文本之中,细读先贤的深刻文辞,再以他擅长的方式对他们的思想加以述评。

这种述评是更晚物的解释,更深入一层的阐发,又总是不可避免(而又为我们所欢迎)地糅合进伊格尔顿自己的思考与关怀,就好像通灵者在灵魂附体、代言言语之际又总是以他自己的方式言说着。他以“了解之同情”推论批评家们的议论,有时竟达至这样一种境界:那一刻,我们已分辨不清那是被阐发的对象的思想,还是阐发者附丽于对象的思想,我们只感觉那是与被阐发对象的思想气氛相合而又有超越之势的一种新的启示。

在《文学批评的革命者》中,伊格尔顿做出的最可贵的理论努力,应该说是寻找、判明艾略特以降的伟大批评家们思想中相近、相通、相通的线索,正是这些幽深处的线索将个性鲜明、各具面目批评家们贯串起来,让我们看到一种更普遍的“现代批评精神”。其中最为重要的一条线索,是批评家们对语言的关注。这种关注,绝不仅仅停留在“细读”的层面上,也就是说,绝不仅仅是只对语言的表层感兴趣(而这恰是嗣后得势

的北美“新批评派”的痼病所在),在伊格尔顿看来,艾略特关注的“与其说是语言本身,不如说是语言作为感性历史的记录”,或者更直截了当地说,关注的是内在于语言的历史(亦即科利尼著作副标题中的那个“历史”)与文明。伊格尔顿指出,艾略特的批评从属于从瑞恰慈、F.R.利维斯一直延伸到理查德·霍加特、雷蒙德·威廉斯的一个整体,他们共通追求是“从语言的质地中发现其所从出的那个文明的质地”。而在评价燕卜苏时,伊格尔顿又指出,“对燕卜苏来说,语言是一种社会无意识,是隐藏在特定词汇或短语背后的深层资源”。如此一来,伊格尔顿就以“探究语言的幽深处”这条线索将五位批评家贯串起来;英国20世纪的文学批评是以语言(包括语言的表层与深层)为重心的,这一伊格尔顿未曾言明揭示的结论,实际上也呼之欲出了。

除对语言的关注这一点外,伊格尔顿在书中还时时留意就五位批评家思想之异同加以比较参照。例如,他谈到,瑞恰慈对思想、教育、科学、技术的信任体现着一种启蒙的理性主义精神,接着写道:“这是一种积极的精神,燕卜苏和雷蒙德·威廉斯不同程度地也都有着这样的精神。不过,瑞恰慈在积极的精神之外又有一种文化在不断衰落的感觉,后者则与艾略特和利维斯的思想基调更为接近。他提醒我们,交流越是广泛,文化越会向下对齐。”在评述其中一位批评家时,伊格尔顿没有忘记另外四位批评家,他用寥寥数语就把他们在思想光谱上的相对位置勾勒得十分清楚,这就是洞见和功力的体现了。

评价燕卜苏的那一章里,有一段似贬而实褒的话:伊格尔顿说,燕卜苏在写得激情奔逸时,就“像魔术师凭空变出鸽子”。其实伊格尔顿自己在这部《文学批评的革命者》里也不乏“凭空变出鸽子”的华彩时刻。如在阐发瑞恰慈的艺术观念时,伊格尔顿写出两段极精辟的文字,既像瑞恰慈灵魂附体,又像伊格尔顿自己灵魂出窍。瑞恰慈说,语言并不是一种“拷贝生活的媒介,它真正的作用其实在于重新赋予生活以秩序”。伊格尔顿接过话头,对这一观点加以有力的铺陈,他说,外在世界动荡

不安,而人在艺术中却可以达至平衡,获得“一种完整、充实、清晰、统一、自由、融合、沉静、平衡、稳定和自主的密感”。接下来一句极深刻,值得浓圈密点,伊格尔顿说:“艺术并不是根据它讲述的,而是根据它展示的,来指引我们如何生活——借由其统一、和谐和均衡。”对我们来说,“最高的价值是发现自己处于一种完全自持和自足的状态”“这也是自由的最高形态”。面对一首好诗、一幅好画,“我们是从其形式,而非内容,来学习如何生活的”。也就是说,我们并不是因为诗里、画里描绘的那些美好才欣赏诗和画的,而是因为诗本身写得好、画本身画得好才被感染,获得启示的。伊格尔顿居然将文学艺术的本质浓缩到如此简单的一句话里,使人初读“若受电然”,吟味再三犹称叹其警策。类似这样的文字,使得这部书不再是一部只与学术史和学术界相关的专著,而成了一部学者和普通文学爱好者都能从中获得源源不断的启迪的书。

《文学批评的革命者》也不是没有缺点。美国的文学研究者迈克尔·戈拉在《纽约书评》杂志撰写的书评(见The New York Review of Books 2022年10月6日号)中指出,伊格尔顿为突出瑞恰慈的开拓者形象,有意无意把掌到桥坛站多年的文学教授阿瑟·奎勒一库奇树为反面靶子,加以丑化,而实际上正是奎勒一库奇那一代人为英国文学研究进入大学体制铺平了道路,从而也为瑞恰慈更具科学性的研究方法和教学方式创造了外部条件。阿瑟·奎勒一库奇是不应一笔抹杀的,这一意见我很赞同。此外,戈拉教授认为,在这本书里只见到个人的单打独斗,却看不见制度和会所发挥的作用,等于责备伊格尔顿“只见树木,不见森林”——这一说法当然也不无道理,尽管从体例上讲伊格尔顿本意要写的就是人物传记而非学科史。

不过,我想说,在文学批评不断衰落、向下对齐的时代里,有这样一位一流的批评家回视先贤,兴举行将止之思,愿为普通读者和后学阐发伟大的批评家,而又阐发得如此精彩,我们哪有理由不庆幸呢。

(作者为书评人)

或许曾经做过律师的缘故,三三喜欢把人性放置在极端环境中,像是某种思想实验,观察着、记录着人物之间的化学反应。道德与情感的力量,就此生焉。在某个细节、某个瞬间,迸发出来的力量,令人不寒而栗。

在同名小说《晚春》中,一对恋人因上山下乡而分开,晚年时冲破万重山,有情人终成眷属。然而,男人想象中的爱与温柔,并不存在。女人有着强烈的控制欲望,几乎把控着男人的一切。男人想要脱离困境,只得求助儿子。然而,一切都是徒劳的,儿子并无能力拯救父亲。得知父亲病亡的消息后,儿子猛然间出现了“恍惚的时刻”,回想起女人的前科,“她的嘴张得很大,面孔狰狞”,仿佛是恐怖电影的场景再现,隐隐然萦绕着杀气。这恍惚之间的梦境,让我们瞥见隐藏在日常生活之下的恶意与危险。

《即兴戏剧》则是充满先锋、实验与解构精神的小说:“我”是颇有名气的青年作家,某日一群朋友到潭柘寺徒步。校友吴猛是具有文学进取心的青年,常常找“我”请教小说问题。而“我”虽苦于吴猛的纠缠,但也是“不吝赐教”。彼此之间的状态与关系,很是挣扎。潭柘寺的徒步旅行,终于在天黑前抵达终点。若就此停下,读者对《即兴戏剧》的印象,大约与《黑暗中的龙马》(以佛所乐土)相差无几。谁没有幽微难明的心事,谁没有复杂难陈的过往?

直到吴猴儿(吴猛的笔名)的创作谈“困穷见鬼”后,我们才赫然发现,“我”的潭柘寺之旅,不过是吴猛虚构的产物。在创作谈中,吴猛透露“我”的下落,是“不慎从山上坠落而亡”。一同旅游的友人,则在做完笔录后,“已是深夜,饥饿难耐,就一起吃用了顿潮汕火锅”。表面看来,吴猛是用小说《即兴戏剧》来悼念坠亡的师姐,实际上我们不难看出其实小说是他的巧言令色。他并不在乎师姐的死亡,更在乎的是自己站在舞台中央,成为读者的焦点。

三三在《即兴戏剧》中使用了叙述诡计,这是推理小说中常用的伎俩。罪犯以人畜无害的面目出现,蒙蔽侦探与读者。吴猛的心理状态,像极了渴求媒体关注的罪犯。三三并非推理小说家,并不需要确切的凶手和真相。或者说,生活永远是最大的凶手,那些幽暗神秘的瞬间,正是我们日常的真相。这瞬间,可以是善的顿悟,可以是恶的显现。只是,三三恰好偏爱后者。这也是有人说三三的小说有奥康纳的影子原因。

若只关注三三小说中的恐怖感,可能正好中了她的障眼法。在小说中,三三置入日记、书信、诗歌、戏剧等各种文体,叙述多元而自由。这也符合年轻作家的审美与脾性。将自己的真实面目,隐藏在娴熟的技巧与华美的文字之下。因此,三三的小说固然有些日常与任性幽暗之处,但她真正感兴趣的并不在此,而是真实与虚假。《即兴戏剧》中有句话,“我不相信世上有绝对的真实,但

凝视另一种生活

读三三小说集《晚春》

王辉城

选择兼容一些真假并不分明的“真实”并对其作出选择,并非一种放弃的态度,而是为了更进一步去观看它们。”这句话不妨视作是三三的夫子自道。所谓“真假并不分明的‘真实’”,大概是善恶不透明的瞬间。这种既真实又不真实、既存在又不存在的状态,让我想起了薛定谔的猫。

真与假,当然不会是截然对立的,所谓是“假作真时真亦假”。在生活中,我们也常常遭遇真与假的困境,比如诈骗电话、亲密关系中的谎言、身份谜团、谣言等等。大多数的时间,我们只能根据自己接触到的信息来判断真假。而这,并不足以让我们可以武断地得出结论。小说迷人的地方,在于无限的可能。也许作家已拥有自己的认识,但他会尽可能地将结论隐藏在故事与情节的背后。在三三的小说中,往往会呈现真、假两条遥呼相应的平行线,正如现实与彼岸。它们相互渗透,让你无法分辨。《巴黎来客》中,女孩Lou以假身份周旋于一众留学生中。身份被戳破后,便消去于无影。多年后的世博会,Lou以离婚女人的形象出现在明磊面前,形象仍

如少女时期。然而,她开口借钱的举动(尽管是以孩子生病为由),还是令明磊产生了难辨真假的夷怗。

《开罗紫玫瑰》是一则“窥私”的小说:过着平凡而普通生活的中年教师陈慎,偶然间在豆瓣上读到女学生李曼的日记。两人曾以诗相知,暧昧而危险的情愫弥漫着。陈慎通过豆瓣日记窥视、推测着李曼的日常。那是浪漫的、轰轰烈烈的生活,对他有着致命的吸引力。有那么一瞬间,陈慎有机会向前跨越,接纳李曼的热情:

“她放肆地紧贴他,他感觉她正在融化,变成他胸前一簇流窜的火焰。他多少也被点燃,恐惧、刺激,一些黑暗却富有魅力的情绪焕发起来。”

然而在最后一刻,陈慎却顿住脚步,推开了李曼。两人的关系就此彻底终结。后来在豆瓣日记中,李曼将陈慎描绘成失德教师——多年来苦心积虑地接近她,骚扰她。李曼的举动,显然是求而不得后的疯狂报复。

我们知道这些情绪是爱与欲望、是罪与激情。陈慎选择停顿与拒绝,并非是非出自道德警觉,而是恐惧黑暗覆盖与侵吞了当下生活。而这,也毁掉了“当下的时刻”。可我们不禁会好奇,若是陈慎接纳了李曼的激情,等待他的生活,将会是什么?

答案是更恐怖的庸常。尽管三三厌恶日常的庸常,但并不信任彼岸的存在,并不相信逃离的价值。从庸常逃离出来的人,必然会落入更为恐怖的庸常,而非诗意与浪漫。将《晚春》与《开罗紫玫瑰》对照阅读,我们会有更强烈与深刻的体会:若是陈慎接纳了李曼的爱,那么必然会落入《晚春》的境地。

从本质上讲,三三是悲观主义者与怀疑主义者。在后记中,三三写道:“对于写作,我常常抱有怀疑的态度。比起写小说,我更想当一个‘好’的人。这种好和道德无关,概括而言,是要摒除自我的障眼法,把自己折叠到一个低的位置,以感受到更多他人和世界的真实面貌。”观察他者不过是个参照系,最终的目的还是观察自我,然后成为“好”的人。”

小说是第二生活。这是帕慕克对小说的理解。“我们在阅读小说的时候,恍若进入梦境,会遇到一些匪夷所思的事物,让我们受到强烈的冲击,忘记了身处何处,并且想象我们自己置身于正在旁观的、虚构的事件和人物之中。当此之际,我们会觉得我们遇到的并乐此不疲的虚构比现实世界还真实。”小说艺术依赖于我们同时相信两种矛盾状态的能力”(帕慕克,《天真的与感伤的小说家》)。而三三的小说,几乎都在努力地呈现这种矛盾的状态。她用凝视第二生活的眼睛,来理解与阐释当下的生活——尽管在她笔下,第二生活与第一生活常常可以相互置换。

(作者为书评人)