

看台

传统需要合理的“激活”

陈恬

梨园戏《朱买臣》之所以动人,因为它利用传统资源沟通了现代人的精神世界。对于这个时代的创作者而言,珍惜传统是一种可贵的艺术坚守,但“传统”不能让创作者止步于复制。剧场艺术既不是凝固的语言文本,也不是凝固的排演文本,它是始终和观众发生互动的动态过程。

去泉州看梨园戏《陈三五娘》,遂想起几个月前在上海看过同一群演员演《朱买臣》和《吕蒙正》。这些都是梨园戏的传统剧目,它们虽不如新编剧目《御碑亭》那样引起广泛讨论,但演出的艺术水准得到普遍赞誉。这些赞誉主要集中在“敬畏传统”“恪守传统”。我看完《陈三五娘》,既感触于艺术家在舞台上的“毕恭毕敬”,也有了些不大不小的困惑:从“传统”的资源中汲取力量的表演确实在剧场里打动了我,但是,刻意为之地对现代剧场表示疏离,是不是压制了这些作品内在的能量,妨碍它们征服更多的观众?

梨园戏《朱买臣》能够打动现代观众,不仅是因为它的舞台呈现是“传统”的,更是因为它能利用传统叙事,沟通现代人的精神世界。

朱买臣的故事是中国传统戏剧中的流行题材,从宋戏文、元杂剧、明传奇到清代地方戏始终演出不衰。和今天仍然活跃在舞台上的昆曲《烂柯山》、京剧《马前泼水》相比,梨园戏《朱买臣》最显著的情节差异,就是有一个团圆的结局。朱买臣的妻子托张公向丈夫求情,而朱买臣好像也没什么原则,居然与她和解了。中国传统戏剧的大团圆结局,不只表达善有善报的朴素愿望,实际发挥了社会整合功能,提供社会生活和

经济生活规范。朱买臣这个案例中,情况刚好相反:不团圆的结局具有浓厚的道德规训色彩,而梨园戏的团圆结局,反而蕴含了不自觉的现代意味。传统戏剧舞台上朱买臣夫妻不团圆,一方面是受史实限制,更重要的还是惩戒性质。按《汉书》记载,朱买臣之妻“求去”的原因,是不堪忍受丈夫沽名钓誉的佯狂姿态。这个在离异后还曾经周济前夫的女人,并没有夫荣妻贵的妄想,然而朱买臣发迹后对前妻百般羞辱,女方绝望之下自尽,这个男人的心肠和手段,委实酷烈。朱买臣终因陷入朝臣党争,被汉武帝诛杀,可谓身败名裂。谁料他的故事流传过程中,夫妻二人的形象发生了戏剧性的逆转。朱买臣成了朝野皆知的大隐与大贤,寄托了读书人对“朝为田舍郎,暮登天子堂”的功名道路的景慕,而抛弃他的妻子则让读书人酸楚地记起发迹之前所受的冷眼与讥嘲。元杂剧《朱太守风雪渔樵记》中,朱买臣妻玉天仙“颇不贤惠”,言辞尖酸刻薄,讨得休书后,大雪天也要将朱买臣扫地出门。即使像昆曲《烂柯山》这样隐含了对朱买臣妻崔氏理解与同情的作品,在《逼休》一折也是极写其势利与泼悍。如此挑战夫权,在当时伦理观念中,是大恶了,因此要让她失算、潦倒、愧疚,甚至还要以死亡作为她的报应。于是,“马前泼水”这一关键情节的引入,就成为朱买臣故事流变中的重要演绎,这将史书中记载的丈夫对妻子报复私恨,变成大庭广众之下的伸张公义。这个虚构的残酷结局,很符合方孝孺

《买臣妻墓》一诗中对于女性的规训:“青青池边一故丘,千年埋骨不埋羞。丁宁嘱咐民间妇,自古糟糠合到头。”梨园戏《朱买臣》中也有“马前泼水”的情节,但轻描淡写就过去了,它既不是全剧之收束,甚至在情节发展中不具有决定性意义。赵小娘羞惭倒也是羞惭的,但不至于急着寻死。她回转头家门,找到前村张公,请他代为说和。朱买臣念及旧情,原谅了前妻,两人重归于好。这个大团圆结局,虽然有张公的面子,但主要是基于夫妻间的宽容和理解。这个结局能够成立,是因为赵小娘的形象发生颠覆,她不再是一种伦理过错的代表,而更近于一个具体生动的人。有两个情节上的差异值得注意,一是梨园戏中多了吟婆和媒婆两个坏人。赵小娘的逼休,直接原因却出于坏人的挑唆,她的蠢更甚于她的恶。二是少了“风雪渔樵”的情节,梨园戏里《逼写》这场戏,赵小娘欢欢喜喜拿了休书去奔她的前程,留下朱买臣在家中,还不至于饥寒交迫,这个赵小娘就比昆曲和京剧中的崔氏少了残忍。这两处差异为最后的和解提供了基础。毫无疑问,赵小娘计短智拙,但对于这样的人,是否需要除恶务尽,置之死地呢?中国传统戏剧舞台上的朱买臣故事,就其主流而言,都是高度道德化的叙事,唯有梨园戏《朱买臣》显示出中国传统戏剧中非典型的喜剧性。这种喜剧性表现为对人性缺陷的调侃与宽容。嫌贫爱富当然不是值得肯定的好品质,对嫌贫爱富的适度宽容却是值得肯定的现代精神。梨

园戏《朱买臣》能够打动现代观众,不仅是因为它的舞台呈现是“传统”的,更是因为它能利用传统叙事,沟通现代人的精神世界。当然,梨园戏《朱买臣》所蕴含的现代性意味很可能是不自觉的。它有一个耐人寻味的情节设置:赵小娘逼休之后,并没有再婚,剧中再三强调她没有失节。从这个意义来说,《朱买臣》没有真正超越它的时代。真正亲切可喜的不是剧情本身,而是赵小娘的形象,她不像古人,倒像我们中的一员。而这其实不是传统文本塑造的,很大程度在于主演曾静萍个人的表演才华。严格按照剧情设计,朱买臣妻子已届中年,梨园戏中却以花旦应工,《逼写》一场要生动轻巧,曾静萍演来,一派少女天真。当张公前来劝和时,赵小娘不情不愿在长凳上坐下,背转身嘟囔:“我不爱听人劝。”赵小娘和张公的互动,不大像成年人之间讨论严肃问题,更像纵容的父亲和叛逆的小女儿。她的离婚和回头,都不像出于成年人的世故与算计,反而是年轻人的无知与莽撞。一般演员演到这里,很可能显出赵小娘的蠢,而曾静萍则显出赵小娘的萌。蠢和萌之间的界限很模糊,但对于全剧的基调来说,就是很大的差异了。曾静萍高于一般演员的不只是驾驭力和分寸感,而在于“情致”,她呈现了一种超越表演技术的美学状态,创造出从容流动的生命力。这种流动的生命力既属于演员,也属于人物,它不诉诸观众的理性,而诉诸观众的身体——她让观众在剧场里欢喜得简直坐不住。不仅



《朱买臣》没有真正超越它的时代,让今天的观众感到亲切可喜的不是剧情,而是赵小娘的形象。

演绎赵小娘这样有道德缺陷的人物是这样,对于刘月娥这样的道德楷模同理。曾静萍的《过桥入窑》之所以动人,因为她演出了这个人物在至好至坏的境遇里,都有生动活泼的样子,有一张生机盎然的脸。

当我们在剧场中谈论“传统”,它的珍贵意义在于作为创作资源被合理使用,激活当下的观众,沟通当代人的思想,创造属于当下的活生生的艺术。

即便有现代性意味的文本和出神入化的表演,我却遗憾《朱买臣》《吕蒙正》和《陈三五娘》没有达到它们可能的最好状态。《朱买臣》在剧名中突出“残本”二字,强调复排严格遵循老艺人口述。继承传统折子戏的努力值得被高度评价,这是极难得极可贵的艺术坚守。《朱买臣》《吕蒙正》和《陈三五娘》的任何一折剥离出来,只做折子戏演出,都有相当好的艺术完成度。但是,当这些作品以串折形式演出“小全本”,只是将折子戏简单连缀,就在现代剧场的观演关系中暴露了短板。

折子戏脱胎于全本戏,经过艺人在场上的加工丰富,成为独立演出的形式,在情节上有相对的完整性。所以折子戏中常常添加叙述成分来交代前情、介绍人物,而这些叙述成分在串折以后就会显得冗余。另外,折子戏也可能获得不同于全本戏的新的主题。比如昆曲《烂柯山·痴梦》一折,如果紧接在《梅嫁》《逼休》之后演出,就是纯粹的自作自受,令人解气;但在单独演出时,它更近于一首抒情诗,当崔氏唱到“原来一场大梦”“只有破壁残灯零碎月”时,这是失路之人的普遍的慨叹,令人怅惘。所以一个折子戏不等于全本戏中的一出,也不能简单连缀恢复成“全本”。

另一个更隐蔽的问题是,梨园戏《朱买臣》的每个折子中,几乎都有戏弄段子穿插其中。这些段子虽然滑稽热闹,也展示了古代泉州地区的风俗人情,但本身是自成段落的表演,难免造成戏剧节奏松散。在戏文中穿插戏弄段子,放在古代演出条件下是很自然的事。拿梨园戏来说,它在古代的演出空间主要是厅堂和草台,在这两类空间中,舞台不是唯一的视觉焦点,在观众注意力分散的情况下,戏剧不可能追求整一的结构。但是在现代剧场里,当舞台成为观众唯一的焦点,串折的形式就不得不考虑情节整一性,对戏弄段子做适当的剪裁,否则,意在调笑,反成干扰。

我们珍惜传统,但有必要警惕“传统”成了创作的约束,让创作者止步于复制。剧场艺术既不应该是凝固的语言文本,也不应该是凝固的排演文本,它是始终和观众发生互动的动态过程。当我们在剧场中谈论“传统”,它的珍贵意义在于作为创作资源被合理使用,激活当下的观众,沟通当代人的思想,创造属于当下的活生生的艺术。

我感动于梨园戏艺术家在这个充满诱惑时代的艺术坚守,我更渴望,他们能站到传统的肩膀上,创造出更伟大的艺术。

(作者为南京大学文学院副教授)

由电影《三块广告牌》回溯迷你剧《奥丽芙·基特里奇》,2018 奥斯卡最佳女主角弗兰西斯·麦克多蒙做到了——

让人感受到顽强生机的表演

顿河

电影《三块广告牌》能在有限的排片中表现出生猛的票房能力,除了奥斯卡奖项制造的话题效应,关键还是在于女主角弗兰西斯·麦克多蒙的表演,她以惊人的准确度和分寸感,演出了角色本身所特有的“怒”与“善”的矛盾融合,在她的身上,我们可以看到生命顽强的底色和“活着”的搏击力度。这让我想起麦克多蒙的另一部口碑很好、但远不及《三块广告牌》传播度的迷你剧《奥丽芙·基特里奇》。同名的原作小说是2009年普利策奖得主,剧集改编得很稳当,从剧作文本、视听表达和表演的层面,方方面面地呈现了丰满的文学质感。叙事看似漫不经心地陈列人生中相继而至的误解、失望和遗憾,在愤怒、低沉的主调中,麦克多蒙的表演奇妙地让人在几乎窒息的氛围中,感受到生活顽强的勃勃生机。奥丽芙·基特里奇是女主角的名字,她出生、成长、成家,都在缅因州的海边小镇,不出意外,她也会终老在那里。父亲吞枪自尽,这导致了她的糟糕童年,也让她继承了家族的抑郁基因。奥丽芙的生活是一场噩梦:她拒绝依赖药物,对安眠药都保留戒心;为了克制自己的暴力倾向,她把满腔的戾气留在了口头,成为所有人心目中刻薄古怪的婆娘。为了对抗生活的阴影,奥丽芙活

成了别人生活的阴影。刻薄是一种有杀伤力的“聪明”,刻薄如奥丽芙,看待人情世故有直抵本质的透彻,她比别人敏感,比别人真实。她没法假装对不喜欢人的离世表示悲痛,她也无法在一场众人貌合神离、各怀鬼胎的结婚典礼上伪装愉悦。她随时随地洞察着客套包装的奚落,因为人与人之间真实存在的“蔑视”而怒不可遏。她接受了生活纠缠的本质,因此格外不能容忍虚伪的娇饰。儿子婚礼结束后,她连礼节性的“还行”都不愿意说,一定要固执地发牢骚:“风太大,把一切都吹乱了”。片中有个细节,是在奥丽芙发偶之后,她的学生的妈妈跑来安慰她,说自己姑娘现在是科班毕业的心理护士,如果需要,尽管找她。奥丽芙面无表情地回应:“我记得她小时候数学不好,看来她现在找到适合的地方了”。这个瞬间闪烁着锋利的幽默感——像奥丽芙这样“走自己的路,让别人走投无路”的角色,宁可以恶意揣度别人,绝不能容忍自己的痛苦被人居高临下地施展同情。她难以被取悦,也难以被安慰。就像有个笑话,辛苦收拾房子一辈子的老太太突然发现捷径是摘下她的老花镜:屋子看上去有点朦胧,但整洁又干净。刻薄如奥丽芙,万万不

肯摘下她的“眼镜”,她实在太爱惜明亮如炬的双眼。因为面对真相拒绝敷衍,奥丽芙在很多时候显得冷漠。然而,当她对花童女孩说出:“我就是老巫婆,再不走我就把你吃掉。”那个瞬间,她暴露了小女孩一般的单纯。你看,她满身芒刺,咄咄逼人,不过是为了在混乱运行的生活中,保留自己卑微的体面和尊严感。她去纽约探望儿子,母子之间又一次吵得天翻地覆,互相指责“你是神经病”。归途过安检时,奥丽芙固执地不肯脱鞋,原因只是因为她的一只脚上穿着破了的袜子。其实根本没人在乎她穿什么袜子,可她过不去自己心里的坎,这只破洞的袜子一瞬间隐喻了她疲惫不堪的生活——她愤怒、尖刻、一个都不肯原谅,实则为了避开无处可通的尴尬,她真正在对抗的并不是外人和外部世界,只是她内心的挫败感。所以,奥丽芙会把自己和自己所爱之人的尊严,看得特别重要:刀子嘴的她,自始至终不忍心拆穿丈夫和女助理的私情,也从来没有一针见血地指出儿子是个懦弱的逃避者和失败者;以她咄咄逼人的做派,她完全能够怒斥不争气的儿子:“为娘在亲爹自杀以后都一路活到现在了,您就别矫情地拿童年阴影说事。”但她狠不下这个心,她舍不得。奥丽芙自嘲嘲人时,从来稳准狠,拆起台没商量,但是对丈夫、对儿子,她几乎是谨小慎微地兜住了这两个平庸男人的自尊底线。

这其实是个“豆腐心”的阿姨妈妈,她的“不忍心、不舍得”并非仅对亲人。看到她举重若轻地挽救一个饱受抑郁症折磨的学生,这一幕大戳泪点——以通俗的衡量标准,奥丽芙也许是情商低得不能再低,不招人爱,但真正意义上的“共情”,并不是做一个长袖善舞的老好人啊!至真至善的“共情”,恰恰建立于对生活荒诞真相的决不原谅,是在愤怒中包藏着对弱者无条件的宽容和温柔。

从小说作者到编剧,以及表演者麦克多蒙,他们对奥丽芙这个角色倾注了由衷的尊敬——她拒绝和生活妥协,却也因此获得了看破真相的勇气和智慧。敏感如奥丽芙,纵然没能过好她的大半生,至少她不是“盲目”的,至少,她看清了自己。

“奥丽芙”带给观众的思考和感触,是个体对生活不断诘问的人生之旅,是不受时间和地理限制的、生而为人的“天问”。在这里,我想引用原著的最后一句话,它是全剧最后一块敲击胸脯的石头:世界让我挫败,我还不离开开。(作者为电影编剧)



上图,迷你剧《奥丽芙·基特里奇》根据2009年普利策奖得奖小说改编,从剧作文本、视听表达表演的层面,都呈现了丰满的文学质感。麦克多蒙的表演奇妙地让人在几乎窒息的氛围中,感受到生活顽强的勃勃生机。

右图,电影《三块广告牌》的“好看”,在于女主角弗兰西斯·麦克多蒙的表演,她以惊人的准确度和分寸感,演出了角色本身所特有的“怒”与“善”的矛盾融合,在她的身上,我们可以看到生命顽强的底色和“活着”的搏击力度。

