

独家对话

90年后，如何感受倾泻而下的《雷雨》

1934年7月,《雷雨》剧本发表在巴金任编委的《文学季刊》,“当年海上惊雷雨”,年轻的曹禺一举成名。90年的时光见证了《雷雨》不断上演,成为当之无愧的经典;但与此同时,随着故事发生年代越来越远,它与观众之间的隔膜,也开始显现。

经典如何更好地进入当下生活,与当代观众对话?这是我们今天想要探讨的话题。

——编者

对话人:

宋宝珍 邵岭

中国艺术研究院话剧研究所所长、研究员
本报记者

►刚刚在上海东方艺术中心完成首轮演出的原创舞剧《雷雨》剧照 刘海栋 摄

▼由濮存昕导演并主演的北京人艺话剧《雷雨》剧照 李春光 摄



家里“闹鬼”的事?究竟是既想保存家里人的脸面同时敲山震虎,还是真的只是想教训一下周萍?其中也有很多值得分析的空间。

当经典成为“熟悉的陌生人”

记者:近年来,多次发生观众、尤其是年轻观众在《雷雨》的演出过程中笑场。您怎么看这个现象?您前面说,它一问世就能够在社会上受到广泛欢迎,和五四运动的时代背景息息相关。那么过了90年,当时的时代性是不是变成了今天的局限性?《雷雨》怎样才能走进今天的年轻人,或者说怎样才能让今天的年轻人走进《雷雨》?

宋宝珍:《雷雨》太深刻了,需要人生经验、悲悯情怀、审美观照去对应。而今天的人们大多已无法体会“落入宇宙的深坑”所带来的那种苦闷。同时,现代社会节奏太快,这个世界已经如此扁平化,人们已经少有机会去理解复杂的人物,更没有理解悲剧的心态准备了。我们当然不能因此放弃对经典的深刻性的理解,同时很重要但是经常被忽视的是,要从表演上尊重经典。我们今天看四凤的悲剧,侍萍的悲剧,周家的悲剧,获得的感受肯定跟八九十年前的不一样,毕竟发生了巨大的时空变化。但演员是否有能力克服时空的阻碍,把观众带入悲剧情境,让观众肃然起敬?如果只是照猫画虎地走位、说台词,把戏往浅和薄里演,而无法表现出人物的内心,无法表现出人物身上那令人胆寒、令人恐惧的悲剧性,那么不光是《雷雨》,换了《俄狄浦斯王》观众一样会笑场。

记者:是不是可以这么理解:要让观众走进经典,表演者首先要走进经典。宋宝珍:对。其实就像我前面说的,《雷雨》的主题,涉及人类命运的不确定性。人能够了解和把握的是有限的,而宇宙无限,因此产生的孤独感和焦虑感,是现代性的重要内涵。在这一点上,今天的人和90年前的人是共通的。当然焦虑的具体内容和表现不同。这是所有

跨时代的经典都会面对的一个问题,即所谓还原到当时的历史语境不可能了,90后00后的演员面对着90后00后的观众,怎么进入到上世纪二三十年代的某个情境中去呢?一方面我们要求经典要保持它的原初的味道,要保持它美学精神上的永恒的东西,但是另一方面你也要把它演给今天的观众看。

记者:此时特别需要呼唤一种双向的靠近。一方面,演出方、创作方、改编方要想办法让经典向着今天的观众靠近;另一方面,受众在观看文艺作品的时候,不能一直抱着我要这个作品来走向我、体贴我、说出我的心声的态度,有时候也要让自己走向作品,去理解作品里那些跟自己不一样的东西,走进作品里那个跟习以为常不一样的世界。比如面对《雷雨》时,就要尽可能清空自己,全身心地去感受命运下的雷雨倾泻而下。

宋宝珍:曹禺先生是很有预见的。他在《雷雨》的序中就曾经说过,要为周萍找到同情,不然这个角色在舞台上就会滑稽化、小丑化。事实上,现在观众的剧场确实集中在周萍的几场戏。周萍为什么令人同情?因为他无法选择自己出生在一个什么样的家庭,有一个什么样的父亲。其实哪怕是周朴园这样一个悲剧的缔造者,曹禺也不是带着恨意去写,而是把他也当成一个可怜的人。他自以为一切都在自己的掌控中,可是转眼间整个家地动天摇。我们想一想他最开始走上舞台,进入观众视线时是什么样子,再想一想大悲剧发生之后的一场戏:周萍去杏花巷找四凤,繁漪在后面追,周朴园一个人在房间里,外面下着雨,他说“来人”,可是没有人搭理。周冲倒是来了,一看父亲在客厅,转身就想走。说明什么?你可能是社会上的人物,可是在这个家庭里,在这样一个雨夜,他是如此孤独。如果不是怀着悲悯之情,是写不出这样的场景的。

还有鲁大海、周冲,哪一个不是可怜可悲的人物呢?当命运的雷雨倾泻而下,谁能躲得过呢?今天的改编者、表演者要始终对剧本的这个核心命题保持敏感,并把它凸显出来。现在的问题是,舞台表演有时候会产生一个悖论,即一方

面,随着演员对人物的理解和彼此间的默契程度不断加深,他会越演越好;但另一方面,演得太熟之后就会流于油滑,把那些细腻的、丰富的内容给演模糊了,把复杂的人物给演简俗了。

尤其是《雷雨》的时代背景离当下的生活越来越远的时候,作为演员,他沉入到角色中的可能性也在变小,甚至某种程度上,他跟观众在用同样的视角看待故事和角色,那就更加无法把观众带入到欣赏作品所需要的规定情境中去。

再回到观众这一层面。确实,就像我们前面一直在讨论的,《雷雨》有很多悬念和巧合,这也是“太像戏”的说法的由来。今天的观众见识广,难免会产生一种见怪不怪的轻慢;加上知道了故事的结局,再来看过程,实际上已经放弃了对悬念的期待。

记者:这里就涉及到一个问题,对于今天的观众来说,很多经典就像是一个熟悉的陌生人,大名如雷贯耳,也知道讲的是一个什么故事,于是不再花心思去细细品味,但其实又一如半解。宋宝珍:还有现在的生活节奏,让人们更在意第一时间的爽,而不是事后再去体会余音绕梁三日不绝的余味。欣赏的浅表化和悲剧内涵的深刻性之间,其实是有冲突感的。

但我们也要看到,至今仍有多少多版本和形式的《雷雨》在上演,这本身就证明经典的魅力所在,说明曹禺写的这个故事,故事中塑造的一系列人物,和它具有的悲剧美学内涵,在今天依然对创作者有吸引力。

实际上,这么多年来,《雷雨》的舞台呈现已经在不断与时俱进。就拿北京人艺的几个版本来说,最早是特别强调阶级对立的悲剧,强调资本家周朴园对下人侍萍、资本家少爷周萍对侍女四凤的压迫和迫害。后来的一个版本对此有所淡化,把视线投向了造成悲剧的情感、误会等其他因素,层次就更丰富了。

接下来,创作者、改编者还需要不断地去研究思考,一方面要维护和传承好经典里那个最核心的东西,挖掘出经典里那些仍然具有当下意义的东西,同时在舞台呈现,在表现形式上符合今天观众的审美习惯,真正做到经典的常演常新。

也许是“一个忘恩的仆人”,“抽取了主人身上的金线,织了我自己的衣裳,而又不自觉”,但是,他强调的是“自己的衣裳”。

《雷雨》是曹禺的第一部作品,而且是在那么年轻的时候写出来的,他自己还是挺满意的。剧本发表以后,很快中国留日学生、绍兴春晖中学、天津孤松剧团等都排演了此剧。当时很多学生剧团、民营剧团甚至财务状况一紧张就排演《雷雨》,因为《雷雨》永远有观众,票房好。在上海的卡尔登大剧场,中国旅行剧团演出《雷雨》,起初的票房分成,剧院老板拿七成,后来发现场场爆满,演了一个月以后观众还争着买票要看。为了留住剧团,老板主动提出自己拿三成。

记者:为什么没有经过专门训练的学生剧团也能演《雷雨》?

宋宝珍:对,这就很有意思。我们很少听说学生剧团演《茶馆》对不对?这说明《雷雨》确实有一个很好的故事。这个故事“核”既有现实感,又有恒久性。

五四运动之后,对封建家长制的反抗、对家庭的反叛和逃离在知识分子中成为一种思潮。在很多进步青年看来,家束缚了年轻人的自由意志,成为年轻人的噩梦。从这个角度来说,《雷雨》符合当时时代进步的趋势。它表现的就是一个封闭的家庭环境,这个家里的门永远走不到现代的社会环境里来。剧中周冲有一段台词:“在无边的海上……哦,有一条轻快得像海燕似的帆船,在海风吹得紧,海上的空气闻得出有点腥、有点咸的时候,白色的帆张得满满的,像一只鹰的翅膀斜贴在海上飞,飞,向着天边飞”,都是向往着飞出去。包括周萍也是要飞出去,离开这个家;繁漪也说你只要带我离开,哪怕你带着四凤都行。这都是在表达对自由的向往,想要自己来主宰命运。

记者:除了符合当时的社会思潮之外,《雷雨》甫一问世就收获那么好的市场反响还有什么原因吗?比如跟同年代的话剧相比,它的特别之处在哪里?

宋宝珍:实际上,类似的故事当时也是有的,比如稍早之前白薇的《打出幽灵塔》。但是跟《雷雨》比起来,这些作品首先形象的典型性不够,其次虽然故事很离奇,但是悲剧的情境不足。

《雷雨》的不同在于,曹禺对人性、对命运的不可捉摸、对人的局限性有深刻认知。他在《雷雨》的序里就写道,宇宙是一个黑暗的坑,任凭你怎么挣扎都逃不出去。穷人在规定的社会关系当中,在规定的命运逻辑里,是跳不出自己的结局的,就像侍萍、就像四凤。她们的悲剧命运不是一个纯粹的道德问题,而是人无法打破在特定的社会环境、社会关系中命运的规律性。

周家发生的故事当然具有偶然性。四凤和侍萍的命运是如此的相似,这就是一种戏剧性的构思,按照艺术逻辑安排的巧合。但是在那样的时代、那样的环境中,如

果侍萍不是进了周家,而是进了王家、李家,会不会遭遇被这个家庭的少爷始乱终弃的命运呢?那是太可能了。曹禺为了戏剧的整一性原则,让母女俩的命运在不同时期的同一个家庭内发生,使得整体效果更加严整统一,有戏剧性。文艺作品就是在偶然事件中反映必然性,在局部表现里反映整体,在人生巧合中反映普遍性。

同时《雷雨》也反映出剧作家的悲悯情怀。剧中所有人的悲剧都来自于他们想要摆脱制约而不得的困苦。他们越是挣扎,在死亡的泥沼里陷得越深。曹禺是带着悲悯来揭示命运的残酷的。曾经有一部改编自《雷雨》的电视剧,让繁漪走出了家门,跟小报记者打情骂俏,一会儿买一双高跟鞋,一会儿买一个蛋糕,这就偏离了故事的深层逻辑。如果她能够自由出入家门,还去爱丈夫前妻的儿子,这就是一种病态,不值得同情。曹禺说繁漪为什么会爱上周萍,那是因为她生活在这样的家庭。家在这个作品里是有象征意义的,就是曹禺说的“黑暗的坑”,繁漪正是因为深陷在这个坑里爬不出去,才会抓住周萍,把周萍当成她的引路人;周萍想要摆脱乱伦的悲剧,于是抓住了四凤,却铸成了又一重更加严重的悲剧。

什么是悲剧?只有用生命去换取尊严的时候才是悲剧。所以说曹禺对于人性的认知是很深刻的,这也是至今为止有那么多版本的《雷雨》改编,包括歌剧、电视剧、音乐剧、沪剧、舞剧等等。话剧就更不用说了,几乎全国所有的话剧团都演过《雷雨》。国内外的演出也不少。

《雷雨》受人欢迎,还因为它有漂亮的台词、精彩的面设计、一波三折的人物情感变化等。

比如繁漪喝药的那场戏,有玄机,有张力,特别好。按说丈夫觉得妻子生病了,让仆人抓药、熬药,这是一个表示关切的行为。但繁漪为什么不能痛快地喝这碗药,而且表现得如此恐惧抗拒?仅仅是怕苦吗?我分析一下剧中的规定情境:周朴园去了矿上两年都没回来,也没有捎过一封家书。在繁漪跟周萍发生恋情之后,他突然回来了,这就让繁漪和周萍都成为了惊弓之鸟。

再加上通过鲁大海的台词讲出周朴园做的那些事,隐含的意思就是,周朴园这样一个人,真要在家里弄死个人是很简单的事儿。所以繁漪怎么敢喝这碗药?但她又不能明说你这药里是不是有毒,周朴园也不会说出自己的怀疑,双方都端着架子,做着样子,情感的对抗性和戏剧张力就都表现出来了。

最后周朴园通过让周萍下跪来逼繁漪把药喝下,喝了药的繁漪愤然而去,周朴园的支配欲、威权感已得到充分体现。戏还没完,周朴园紧接着逼问周萍:“我不在家的时候听说你很荒唐”,周萍一下就吓蒙了。之后周朴园说:“听说你到舞台上跟那些舞女们鬼混,还喝醉了酒?”周萍马上承认。这一段对话中,周朴园到底知不知道

书间道

别在童年记忆尽头的回形针

李林荣

叙述童年,几乎可以视作我们精神成长和心智成熟的显著标志或天然尺度。而叙述童年的不同方式、不同切入点,和不同声气腔调,正取决于并且反过来也表现着人们千差万别的个性禀赋。

在讲述自己人生前12年故事的《走近我,走向前》这本半纪实半虚构之作中,龚彦竹努力构造了一个以今日之“我”的成年意识和成年话语,去展示和阐释昨日之“我”的童年经验和童年情怀的镜像世界。全书恰如一只别在童年记忆尽头的回形针,本已飘零散落的小学生活的联翩画面,更早已更模糊的幼儿园时期的婆娑碎影,凭着成年后焕发起来的一种朝花夕拾似的心态和语态,悉数黏连拼合,形成一个逻辑分明、承接有序的整体,不仅可以言说,而且可以演绎和折射出某种反思意味。

离开这种成年之“我”回向童年之“我”的对话方式或反思思路,童年之“我”是否还有可讲述为一个故事、演绎为一套情理逻辑的生命质地或精神本色?

或许会有,但即便有,它呈现的形态和发散的信息,多半也只能是漂浮在成年话语和成人思维的体系化板块之外,很难避免被看作作雅拙乏味的小白文。调动成年话语和成年记忆,来模拟性地表现童年经验和童年记忆,并且使这种拟态的童年经验和童年记忆表现形式,最终能够符合契地归入成年话语

和成年意识,这实际上是反映儿童生活的口传叙事和书面写作长久以来共同依赖的一条古老而有效的情理逻辑路线。

《走近我,走向前》有意无意地摒弃了那种竭力掩饰或彻底无视叙述者的意识和声音与被叙述的往昔故事里的人物思绪情态之间区别的童年叙事写法。“我”的今昔体验和今昔认知的错位,以及“我”跟“我”周遭不分亲疏远近的其他所有人的内心感触差异,在书中被穿插闪现的画外音式的阐发议论和旁加密注式的独白点评持续渲染,不断强化。满含自我解嘲意味的“使动回忆”也记不得了”之类的托辞,流露出“他们”大概早就忘记了,可“我”偏偏还记得很清楚的执拗姿态。

二

爸爸是自由职业的编剧兼小说家,足以凭自己的创作收益,稳稳地支撑起四口之家安逸富裕的体面生活。妈妈似乎是全职主妇,料理家务巨细靡遗,接送两个女儿上下学,里里外外一把手。姐姐大

“我”七岁,据说从幼儿园起,智商、情商各种表现就远比“我”优秀,并且也没像“我”这样从小满头黄发叫人见怪。

《走近我,走向前》里的“我”所拥有的这一生活和成长环境,既单纯又刻板。舒适的衣食住行等物质生活方式和力争上游的精神追求,都已固化为自动程序。父母对“我”和姐姐,当然要照着同等收入家庭育儿成才的操作流程和目标套路,努力争取创造一个更比一个强的上学条件。与此伴生的,是妈妈给“我”报的各种课外班:千字班,珠算班,还有名闻遐迩的清华桥梁建筑班(主要练习用乐高积木搭大桥),以及一对一钢琴课。

在“我”当初和后来的感受里,曲折的转学和一连串的课外班,都是只需接受、无需选择的自然呈现的现实。爸爸妈妈为此想方设法的种种作为,也只是社会同温层里的随行就市、循规蹈矩之举。真正给这个家庭的进退取舍拿大主意的,既不是爸爸妈妈,更不是“我”和姐妹,而是“我们家”所属的整个群体所共享的那种决不让下一代输在起跑线上、必须为他们抢占更优教育资源

和更多超前发展机遇的社会生存信念。

如此一来,“我”少儿时期的成长际遇,就成了印证“我们家”的地位和爸爸妈妈的育儿实力达到相当水准的一份活档案。

不过,这段际遇已经错过了现场实录的时机,只能由临近成年之际的“我”用夹叙夹议的方式,对它进行跨时空的召唤和重建。忆述中的童年和少年之“我”,承载或折射着写作当时的“我”所具备的自我意识和社会认知,所以她的精神感悟能力和举止表现明显比少儿的本然状态更独立、更清醒、更自主。在她看来,爸爸力扛家业,妈妈关爱备至,不再是天造地设、必然自然的先验配置,而是各有其前提、各有其边界的角色扮演和功能分担。

她自以为为童言无忌的一句“爸爸是个总包”,惹恼了爸爸,却透露出成人世界某个幽暗角落里冷冰冰的生活真相:强大到可以不受别人欺负的那个理想的爸爸,原来并不存在,真实的爸爸在社会上免不了暗气暗怨地遭人算计。类似地,温暖而可靠的母亲,一旦到了家门之外,似乎就像踢球出界,力道再大也会被

滴滴都成了大事。但这毕竟只是应瞬间感慨而即时放大的记忆剪影,随兴而至,又随兴而逝。

置身同学之间,“我”的个性始终表现在对那种看似没来由的互互互互的质朴友情的珍惜。但殊异的家庭背景和与此相关的升学去向、人生价值抉择,最终还是导致了小学毕业时“我”和最要好的孔伊婷同学的友情中断。这跟幼儿园时期从昌平转学进城带来的失落和怅然,已有着质的不同。因长达六年的同窗厮守和一次次基于情义的并肩奋斗(包括违逆班主任意志的一些行动)而铸就的友情,已经有了远胜幼儿园玩伴之谊的深度和强度,接近了成人话语所说的“同一条战线里的过命交情”。其失落之痛,也足与成人交往中的情殇相比。

《走近我,走向前》不是我们习惯了的叙述者一味扮小孩的儿童文学,更不是从居高临下的教师爷视角和教师爷腔调生发出来的教育小说,而是介于两者或居于二者之上的复调互文之作,一位长大成人的作者检讨自己真实成长道路的自我对话之作。细究架构形式,它可能还未尽妥帖圆融,但它显露了鲜明的新意,也突出了值得继续用形式的探索 and 主题的锤炼去认真应答的问题。它确实像一枚回形针,把童年记忆别在了成年意识的底片上,也把一次勇敢的创作探索记录别在了青春文学的册页上。

三

全书序幕部分述述的那个重回昌平旧居与幼儿园同学相遇却表错情愫的细节,或许在不经意间暗示着“我”可能也会误解父母、姐姐以及更多曾经熟悉的同学和老师。

正文六章,对小学六年的学习生活经历给予逐年记叙。小学课堂内外,居然落布层层叠叠的人际纠葛和起起落落的情绪聚散。学业成绩、班干部选举、集体活动表现、班主任和科任老师与同学们的相处方式,在“我”从成年后的心境中回望来路的缠缚情绪中,点点

(作者为北京第二外国语学院文化与传播学院教授)