

《帕西法尔》是瓦格纳历经多年创作出的作品,由于思路不断调整,容易导致内容庞杂,晦涩难懂。从1844年瓦格纳从埃申巴赫(Wolfram von Eichenbach)的诗作得到创作灵感开始,到1882年完成该作品,历时38年之久,时间跨度和他的《尼伯龙根的指环》四联剧差不多,内容虽不如前者浩瀚,但理解难度则有过之。

盛过耶稣鲜血的圣杯和刺过耶稣的圣矛,由骑士提图雷尔保管。他建立了一座城堡,召集一批信仰虔诚的骑士团来保护圣物。克林索尔觊觎圣物被驱逐。为了借助黑暗魔法的力量夺得圣物,克林索尔建立了一座魔法花园,用美丽的女子引诱圣杯骑士堕落,圣杯骑士团面临巨大挑战。提图雷尔的儿子安佛塔斯带着圣矛来到魔法花园,但他被一位叫昆德丽的女子所诱惑,圣矛被克林索尔获得,自己则被圣矛刺伤,虽然被骑士古尔内曼兹所救,但留下了无法愈合的伤口,终日遭受肉体和精神的双重折磨。圣杯的启示是,有一位纯洁的愚者,他通过同情而获得智慧,并将来拯救。这位叫帕西法尔的纯洁愚者,来到魔法花园,抗拒了昆德丽的诱惑,消灭了克林索尔,夺得圣矛,治愈了安佛塔斯的伤口,拯救了骑士团,也救赎了昆德丽,帕西法尔被加冕为圣杯骑士团新的领袖。

以上剧情简介挂一漏万,其实整部剧充满了多义和复杂,容纳了大量的象征性符号,性格复杂多变的人物和深奥难解的剧情。从诞生之日起,对《帕西法尔》的解读便成为西方知识界的“斯芬克斯”之谜,其牵扯的知识面之深度和广度,足可以拎起半部欧洲思想史。

寻找“救赎”之道一直是瓦格纳创作的核心,这一追求也是欧洲知识界的“安佛塔斯之伤”。随着近代科学技术和资本主义的崛起,新兴的中产阶级开始组织一个资本主义的、机器统治的新秩序。但当时很多历史学家和哲学家不信任平庸的民主,而相信有教养的、有责任心的贵族,崇拜伟大的英雄,呼吁宗教情怀,尊重传统,强调种族和国家,来反抗资本主义的整齐划一。他们认为,曾经造成过去伟大时期的创造意志和能力,开始从世界上消失,人类在害着一种神秘的病症,机械和整齐划一不过是症状而已。

瓦格纳认为,伟大的艺术作品能替代宗教功能,引领社会转变,成为社会救赎的工具。具体而言,当时一盘散沙的日耳曼各民族,需要通过德意志的艺术来凝聚民族,振兴国家,获得救赎。瓦格纳在《纽伦堡的名歌手》结尾处高呼:“神圣的德意志文化永世长存。”尼采在号召人们拜罗伊特音乐节捐款时也说:“你们帮助的不是艺术,而是整个德意志。”引领人们“救赎”之路,就是《帕西法尔》的艺术雄心之所在。

但《帕西法尔》中的多义性也造成了理解的难题。这部作品是压垮尼采和瓦格纳交情的最后一根稻草。尼采写道:“瓦格纳突然无可救药地拜倒在基督教的十字架面前。”沃尔佐根(Hans von Wolzogen)将《帕西法尔》的主旨归结为“基督教—德意志”的重建,帕西法尔成为以“同情”为核心的宗教的布道者,痛苦和禁欲是获得救赎的关键词。

瓦格纳没有抛弃基督教,他信奉耶稣为人类而受难。在《艺术与革命》一文中,瓦格纳写道:“让我们面对未来设立祭坛,纪念两位最高贵的形象:为人类受难的耶稣,带领人类走入尊严又欢乐境界的阿波罗。”因此不能理解《帕西法尔》中充满了“基督教—日耳曼—德意志”因素。

1930年代,强调艺术要意识形态化的人,如罗森伯格(Alfred Rosenberg),因为《帕西法尔》浓

## ■关注

2013年是瓦格纳诞辰200周年,10月29日和31日,德国导演舒尔茨制作的《帕西法尔》在保利剧院上演,这是北京国际音乐节在瓦格纳年里的重头戏。舒尔茨的这个解读在未来的岁月里,有可能会被人们不断提及。

# 善之土壤上的恶之花

□肖 龙

重的宗教气质与和平主义倾向(如帕西法尔折断弓,脱掉盔甲等场景),要求禁演该剧。但该剧中的反犹主义倾向和雅利安气质,却适合纳粹的宣传需要。戈培尔曾写道,希特勒认可不突出宗教特征的《帕西法尔》制作。

1933年,作家托马斯·曼发表了文章《多难而伟大的瓦格纳》,对《帕西法尔》提出了新的解读。曼没有强调《帕西法尔》对社会的救赎意义,而是立足于个人的痛苦和救赎,从纯粹的美学和艺术角度来理解该剧,从心理学角度分析该剧。曼写道:“什么东西使瓦格纳的作品在精神上大大高于所有以往的歌剧?是心理学与神话,这两种力量的合力使之达到这种超越。心理学、神话和音乐的这种组合以两个伟大的范例,在尼采和瓦格纳身上作为有机的现实展现在我们眼前。”因为曼倡导艺术脱离社会、政治和种族,而且说了几句看似对瓦格纳不敬的话,受到很多德国人(包括著名的指挥家和音乐家)的攻击,不得不流亡瑞士。

然而曼的视角,却成为二战后解读《帕西法尔》的主流。二战后,德国人迫切地希望将艺术与政治脱离,将瓦格纳“去意识形态化”和“去纳粹化”。在舞台制作上首倡此举的便是瓦格纳的两位孙子维兰德和沃尔夫冈领导的拜罗伊特音乐节。维兰德宣称,要丢掉所有特定的时代背景,将瓦格纳的作品放置在一个普遍的时空上,着重挖掘“纯粹的人性”,比如渴望、爱情、理想、希望、梦想等等,这是瓦格纳的作品在当代的意义。这种思路得到了法兰克福学派代表人物阿多诺(Theodor Adorno)的认可。维兰德在1951年制作的《帕西法尔》抛弃了鸽子这类超验的东西,也不去搭祭坛、教堂和城堡,而是采取极简主义风格,用极少的道具、中性的服装和含义丰富的灯光,重新定义了瓦格纳作品的舞台制作概念,影响极为深远。

1968年的欧洲革命后,西方学者们开始面对和系统反思纳粹,各种新的人文视角也纷纷出现。文化历史学家泽林斯基(Hartmut Zelinsky)和德国作家古特曼(Robert Gutman)将《帕西法尔》解释为“通过破坏而获得新的救赎宗教”的宣传品,是基于“血统论”的反犹主义作品,圣杯骑士是雅利安—基督教战士,昆德丽是犹太人的代表,她的受洗和死是瓦格纳有意为之。瓦普涅夫斯基(Peter Wapnewski)从“女性主义”视角出发,认为《帕西法尔》是一个男权主义作品,充满了男人式的尚武和僧侣情结。歌词和音乐强调的是雄心壮志和权力,而不是同情和智慧。圣矛不是“和平的救赎”的象征,而是“武器和权力”的代名词。

然而以凯撒(Joachim Kaiser)和达尔豪斯(Carl Dahlhaus)为首的音乐学者反对以上解读。



他们认为,《帕西法尔》的音乐生动地传达出了自责、回忆、信仰、痛苦和宽恕等情绪,这比文字更为重要。

1968年的欧洲革命也催生了新的歌剧舞台导演艺术流派,即“导演戏剧”(Regietheater)风潮。“导演戏剧”的含义是,导演在舞台上呈现某部作品时,可以不遵从创作者的原意或舞台指示,通过对场景、时间、服装、动作、剧情等诸多因素进行更改,用以表达导演自己的观点,或影射现实,导演的舞台阐释可以与原作相距甚远,甚至风马牛不相及。由于瓦格纳的作品具有丰富的象征性和多义性,成为“导演戏剧”最钟爱的领域。

北京音乐节的《帕西法尔》也是“导演戏剧”制作。那么,导演舒尔茨要通过《帕西法尔》讲一个什么故事呢?

舒尔茨说,《帕西法尔》这部戏的高潮是当帕西法尔作为“救赎者”回归并拯救了其他的圣杯骑士时,这象征着保守主义的基督教的复归。这个概念体现在帕西法尔最终的归宿上。最初在没有受到昆德丽的影响前,救世主的化身(指帕西法尔)只是一个普通人,一个不以救世主身份自居的人,

但他最后还是变成了一个脸谱化人物,变成了圣杯骑士的象征。这一转变意味着在这个非世俗、非现代的社会中,一种仇视女人、崇尚战争、推崇爱国的宗教理念得以复活。前两幕中费尽周折建立的自由与平等世界的美好愿景在这一刻彻底崩塌,而摧毁这一愿景的正是这些希望的化身——帕西法尔。

瓦格纳的《帕西法尔》剧情,一言以蔽之,是一个堕落的社会,被一位通过同情而获得智慧的纯洁年轻人所拯救。然而舒尔茨的解读,则是这样一个社会,被一个野心家所愚弄蒙骗而重新套上枷锁。这不啻是一个颠覆性的解读,导演通过增加舞台人物(在原剧本基础上增加了一个木偶耶稣,一个真实耶稣,两个舞女、一个侏儒),通过全新的舞台布景、道具、服装,以及演员表演来呈现这个颠覆性的解读。

一般来说,“导演戏剧”要在旧的剧情和音乐框架内讲新的故事,舞台设计和人物动作往往会展与戏剧情节和音乐打架,这也是“导演戏剧”遭人诟病的原因之一。《帕西法尔》的原作是寻找救世主,这个制作却找到了一个恶魔。原作是要建造

# 坚守中的突破

□李佩伦

两句负心人的负心话,警示痴情男女应拿捏住自己,莫陷入另类偏执。同样具有醒人的作用。

传统的《乌龙院》是谴责阎惜姣背离节操的道德文本。周信芳的《坐楼杀惜》削弱两性矛盾,以对梁山起义的爱与仇为冲突核心,是政治文本。《惜·姣》借鉴了后者,有所发挥,却没有为政治倾向的冲突拔高。剧中设计了阎惜姣与宋江一段“政治”对话。虽是妇人见识,把威权下的“强者与弱者”对政治的两种判断、两种心态给予了透析。见解虽在两个角色间“相反”,却“相成”于观众心底。编导赋予了剧本较多的承载,而在性格合理的冲突中,不留造作的痕迹。

意在笔先,却又沉淀于笔底。说《惜·姣》是多重主题,似乎太过。但对观众思考的触击,却非定于一。

必须指出,在第四场“杀”中,孟婆与阎氏的邂逅,表现阎惜姣的为情命落魄而不失魂。孟婆的痴迷开悟,难撼惜姣一往情深。设置这场戏意在强化主题,可惜释语禅思过多,一般观众似是雾里看花,难以领会。

小剧场话剧为荒诞大开其门。京剧以写意性为审美法则。进入小剧场,恰是进入了更自由写意的时空环境。《惜·姣》坚持了京剧美学法则,尊重观众审美取向,适度荒诞,不刻意求之。

台上一桌二椅,别无任何装饰。天幕之后,乐队朦胧可见。现代元素的背景音乐,訇然来去,更增加了角色内心活动的强度。京剧舞台空灵之美,得到了充分体现。在无碍的空而万有的舞台上,让演员和观众的想象力得以自由驰骋。

京剧重“技”,更重视赋予“技”以心理内容的“艺”,演员们展示了技的全面,艺的高度,并体现在对人物性格诠释和心理剖析上。

剧中三个主要人物,性格基调与旧版本相比,开掘更深,勾勒更细。花旦演员王梦婷把性格多侧面的阎惜姣塑造得淋漓尽致。她把复杂的内心活动外化为准确的肢体语言。一颦一笑,或真情或矫饰,感到真切、真实。在裹足与解足的两种规定情景中,眉目间情愫两般,细腻生动。王梦婷的跷功扎实,虽是各种脚步,却见情见性,无炫技之弊。

马派新秀宋昊宇饰宋江,自然是马派路数。《惜·姣》情节的规定性,虽无法展现从容潇洒的马派风格,但宋昊宇的唱、念、做却有马派的情韵可

## ■点评



### 评小剧场京剧 《惜·姣》

寻。宋昊宇把人物的百般无奈演得细腻合理,杀惜前后的情感变化,层次分明,张弛有度。

张琎以小生行当饰张文远,突破了观众的审美惯性,却使阎惜姣的恋情更为合理。他的轻薄自私,只为肉体狂欢而来,演得准确得当。当阎惜姣力邀他携手远遁,张琎把这个只是忘情枕席之间,绝无半点真情浪子的冷酷、惊悚、孱弱刻画入微,不落俗套。

北京京剧院是小剧场京剧的最早实验者。今年推出《惜·姣》全部启用青年演员,进行更深层次的探索,首场演出的强烈反响,证明了新的探索取得了成功。我一向关注小剧场京剧,《惜·姣》确让我有耳目一新的感觉。在守住本体,力求新变,抓住老观众,吸引年轻人方面,北京京剧院迈出了可喜的一步。

看罢小剧场京剧《惜·姣》,感觉演员的化妆、服装很漂亮,古装头、新式的裙袄、裤袄、加长的斗篷,颜色都很雅致、很简洁,尤其适合近距离观赏。剧名起得特别好,我的理解就是“可惜啦,一个妓女”。作者是站在同情阎惜姣女人命运的前提下创作的,它和魏明伦的《潘金莲》不同,那是古今对照、中洋对比,对女人婚姻悲剧的重新阐释,是为潘金莲平反。而该剧则沿用老戏的主要情节外,全部唱念,是用话剧式的对白和古典诗词的唱词相结合的,有更加贴近当代意识的舞台呈现。常言道:“热恋中的女人,智商为零”。阎惜姣大概也是如此,因此才在生活的逼迫下错嫁人、爱错人。

创作者还从另一个角度对“不节不烈、寡言鲜耻”的阎惜姣进行了崭新爱情观的心理剖析:尤其结束在“忘情汤”的饮用中,别具一格,可以给时尚的现代人留下很多对人情、世情的思考,使观众在离开剧场后,能引申更多的思绪,诸如,“恩情并不等于爱情”等的对照思考。当然,在充分肯定成绩的基础上,我也想提出一些建议:

第一,剧本浓缩了情节,没有“叹五更”等过程,这样的情节处理很好,但其中有一句“宋江一日不死,我就一日不得安宁”,是不是又太狠了,如此一来后面的动作变成了惜姣蓄意谋害。这样惜姣被刺而亡也就理所当然了,不容易引起观众的同情。我想应该是用招文袋中的政治信件逼出一封休书来,使她和张三郎成为合法夫妻。过去的本子是不交信件,而是要“在太爷堂上给你”,是矫情而非蓄意招来杀身之祸,所以该剧的分寸把握还需斟酌。

第二,张文远是好色之徒,与多名女性有染,惜姣只是其中的一个。所以当惜姣死后,他见到惜姣是以惊吓为主,而且已知她早已被刺死,心里应该想这到底是人还是鬼。当他闻声头发确认是鬼时,不应该由惜姣亲口告诉他,而是他心中早已有数,害怕女人鬼捉他,这样强调的变心才有说服力。但是变成女鬼的惜姣非但要和他“同日死”不可,因为之前二人曾有盟约在先。这里的舞台表现应该适当加入技艺手法。在昆曲“活捉”中,就有诸如转圈甩发、各种甩姿、远处跳躺桌子等惊险的场面,该剧可以有所加强。此外,用“裹脚布勒颈”应系在一处,而不是现在选择的让张三郎自己勒自己,然后自己走下场,这种艺术处理方式达不到烘托人物形象和内心蕴涵的效果。

第三,孟婆的角色是否可以大改样,如戴上白色的面具。孟婆的作用在于劝世人在阴阳两界的纠葛之中做到“忘情”,所以劝惜姣饮下“忘情汤”,把前世的纠葛彻底忘掉。但这碗药,前后贯穿却又不是一个意思,会不会让观众产生误会。之前的药是温补剂,最后的才是忘情汤,戏剧表现的时候最好能讲得清楚一些。现在看来,孟婆的形象如若不改样,很容易带来理解剧中人物命运上的偏差。

第四,最后感叹人生的唱段应该浓缩,目前太长、太深刻了。惜姣是一名俗女子,唱不出这么深刻的哲理,只突出“错嫁人、爱错人”就够了。太深刻就变成李清照、杜丽娘了。

近年来,北京京剧院先后推出了《马前泼水》《浮生六记》《昭王渡》《玉簪记》等多出小剧场形式的京剧演出。我较为认同李恩杰院长所说的:“剧院以提高艺术品质为追求,以全面培养优秀青年京剧编导人才为目的,以打造吸引年轻观众能走进剧场的优秀产品为抓手,提出了以青年创作、表演人才为主体,全面提高原有剧目品质,创作高品质剧目,打造剧院高水平小剧场系列产品的任务。”这是具有超前意识和积极主动的创新思维的,是一条京剧发展的新路。希望能一直走下去成为品牌。

□孙毓敏

# 对《惜·姣》的几点建议