

关注

现实关怀,先锋大戏

——话剧《鳄鱼》三人谈

莫言的四幕原创话剧新作《鳄鱼》日前在江苏苏州首演并开启了全国巡演之旅。在这部被视为作家向剧作家“转型”的作品中,莫言用一个虚构的舞台故事讲述了一则直指现实与人性的当代寓言。该剧首演以来引发各界关注与热议,为戏剧介入现实、关怀现实又超越现实的书写与探索提供了一个新的案例样本。

——编者

鳄鱼



话剧《鳄鱼》剧照

“虚构”的鳄鱼如何“喂饱”?

□蔡岩晓

莫言每部新作的问世,就像鳄鱼在它的全部生命周期里,不断地生长和更新着牙齿,这大约是理解与追踪莫言最大的困难。即我们不仅要面对作为文学“现场”的莫言,也要面对作为文学“遗产”的莫言。这两者间,又往往隐含着文学表达上的历史张力。从这个角度上说,仅从观剧体验的角度谈论《鳄鱼》显然不够,一千个读者眼中有一千个哈姆雷特,我更关注的是如何打开《鳄鱼》作为一部虚构作品的意义空间。

由此我想到“虚构”的反题,也似乎是当下文艺创作最火热、最难解决的理论问题之一:“现实”。詹姆斯·伍德借美国作家大卫·希尔兹之口表述:“虚构似乎吃力不讨好,因为我们的时代有一种强劲的‘现实的饥渴’。”这种“饥渴”充斥于读者的“屏幕”,它包括每一天的新闻、访谈、纪实、报道、对话……作家们也似乎更乐于站在现实的一边写作。但对于《鳄鱼》,也是对其编剧莫言来说,这部剧的时代性和当代感,正来自于对“脆弱”的“虚构”之处境的辩证。

理论家弗朗索瓦·拉沃卡在她的《事实与虚构——论边界》中译本前言中,特别提到了莫言的创作。她认为,莫言作品中充满“转叙”的手法(例如作者出现在虚构的内部)。“转叙”这一概念来自热奈特,原指“从一个叙述层到另一个叙述层的过渡”,而拉沃卡又将其界定为“虚构人物对本质不同的世界的真实跨越”。在《鳄鱼》中,莫言借单无弹这一角色,试验和挑逗“现实世界”与“虚构世界”之间的分界。他借“牛布”之口,赐“单无弹”笔名“墨言”,后经无弹自己改为“墨斗鱼”。观众在看这段表演时自觉地爆发掌声。这一设计与剧本的题诗“水在河内流/河在岸上走……我在鳄鱼肚子里”,起到了同样效果,即模糊剧中人物、作者(莫言)、观众与现实之间的本质边界。但正如弗朗索瓦·拉沃卡所说,我们仍要关注这种“转叙”是发生在虚构内部的,还是虚构与现实边界两侧的。

拉沃卡称后一种转叙是“真实的转叙”,也是维持“虚构”作为一种本体论存在的重要支撑。但诚恳地说,我在观看话剧《鳄鱼》的过程中,并没有强烈的穿越现实与虚构边界的感觉。话剧《鳄鱼》更多的是在虚构内部的虚构,这种虚构造成了一种“松垮”的效果,即一种持续的紧张感建立与消除的交替。它或许来自于观众清楚地知道舞台上发生的一切是“虚构”时,情绪的松懈与焦躁(这种焦躁对应着我们的现实处境),也或许来自于演员赵文瑄、张凯丽、邓萃雯、白凯南等的“公共性身份”,这种身份进一步打破了严肃性议题与通俗性议题之间的区隔,从而无法在话剧舞台与观众席之间更鲜明地建立起“第四堵墙”。总之,观众们难以在虚构和真实的“法定”边界,对这部剧作完成一种“外部”的观看。

私以为,莫言从小说创作转向话剧创作,应该包含了上述维持叙事艺术“真实的转叙”的动机。莫言从小说文本的隐形寓言转向舞台艺术的拟真现实,借由“限制”更多的舞台艺术,《鳄鱼》向作者自身,也向现实题材进行了一次“挑战”。这一挑战的难度和意义同时建立在以“总体化寓言”的方式(莫言本人极为擅长),对患有“现实饥渴症”的读者进行再次“召唤”。这种召唤里包含着情感和正义的力量。

细数莫言此前几乎所有的长篇小说可以发现,作家习惯于以寓言的结构来营造某种“虚构”的近景,《酒国》《丰乳肥臀》《生死疲劳》《蛙》等,概莫能外。《鳄鱼》亦复如是。且这部剧的细节,如2005、2008、2015年等时间节点的设计,都可以看出作家试图将近数十年的历史与现实进行“总体化”的冲动。这种创作特质标志性地属于莫言这一代作家。但也正是由于这种“总体化寓言”的形式,给该剧的创作带来了困难。因为相较于小说,话剧更依赖直观的视觉体验。以剧中那只“鳄鱼”为例,在拆除了文本虚

构的想象性便利之后,它最终以数码的形式安置于舞台空间,这一实践暴露了“现实”叙述的难度、险度与匮乏。我们体会到了这样一种形式,即观众们集体性地进入到“鳄鱼”的肚子里,以彻底的虚构——“元鳄鱼”的方式,完成了这场演出。但对于莫言来说,他显然有着更高的追求,即用一场困难无比的“虚构”,去尝试填满现实这只永远饥渴着的“鳄鱼”。

话剧《鳄鱼》的多重狂欢

□马晓康

与阅读剧本的感受不同,原本在文字中饱含智慧的对话经过舞台呈现后,披上了一层浓重的狂欢色彩,原本严肃的作者形象转变为舞台上智性的舞者。这样的变化并未冲淡文字的寓言性,反而从视觉和听觉两个层面加深了人们对剧本的理解。

此处谈及的“狂欢”并不仅仅局限于巴赫金在《陀思妥耶夫斯基诗学问题》中的界定。《鳄鱼》的狂欢包含了对权欲的眷恋、金钱的贪婪以及精神世界的恐慌等多种元素,它既是灭亡的狂欢,也是计谋得逞的狂欢。然而,这种狂欢不仅是对个体内心世界的放大,还是群体中个体之间的相互作用,尤其是对表面秩序的颠覆——看似强者可能沦为棋子,看似附庸者或许翻身成了主人。

剧中第一个表现出狂欢特质的人物是灯罩。作为一名行为艺术家,她以聒噪的形象、癫狂的表情、动作和语气在我脑海中留下深刻的印象。当牛布在单无弹吹奏乐器的时候,灯罩在外面摆出一副冥想者的姿态。在后来的剧情中,灯罩和牛布到处进行披戴玻璃枷锁的表演,这些浮夸的行为背后,是他们有预谋的对名利的追逐。作为计谋策划者的牛布,我们可以从他身上看出许多人的影子,特别是20世纪八九十年代以来,在市场经济发展中出现的投机者。这些人聪明伶俐、富有才华,但他们缺少对道德原则的坚守,因此,牛布和灯罩可以毫无心理负担地去进行各种行为艺术表演,更大言不惭地向单无弹推荐洗白自身罪过的捷径。讽刺的是,恰恰是牛布、灯罩这一类人,却在剧中得到了最好的结局。

作为剧中主角的单无弹,实际上只是被众人利用的棋子。自始至终,单无弹都没有对牛布有过发自内心的尊重,他清楚牛布在国内工作时的小算计,以为牛布是为了从自己身上谋取利益才接近自己。殊不知,牛布有着更大的计划,他将单无弹作为素材写书出版,赚得丰厚的版权费,还低价买下了单无弹的别墅。单无弹的情妇瘦马和秘书慕飞则是将单无弹作为跳板,卷走财产后抛弃了他。

单无弹对鳄鱼发表的演说,预示着他自己个人狂欢的开始。作为外逃贪官,他需要适应没有权力的平民生活,在心理上要承受良心的谴责和对法律的惧怕。单无弹曾多次提到青云大桥工程,这项工程既是他的权力的实体象征,也是他贪污的罪证,更是对功绩的渴望。笔者猜测,单无弹需要通过与秘书的多次官场式对话这种形式感,来掩饰自己内心的不安。舞台上,单无弹的独白戏份很多,并配合以他的和声和暗色调灯光。这种独白从表面上看,宛如一个人在黑暗中昭示某种预言,又是以疯狂的方式为自己的毁灭念出的悼词。

在狂欢的个体与相互作用下,剧中人物开始出现非理性的行为。譬如,瘦马为悼念流产的3个孩子,将她们的冥诞与单无弹的65岁生日定在一起。吴巧玲为了给儿子戒毒和挽回丈夫竟然找风水先生黄大师来看风水。牛布和灯罩送给单无弹玻璃枷锁,单无弹却兴高采烈地让全家人一起披戴。理性思维的失效使“狂欢”得到加速,并最终走向崩塌。这种崩塌伴随着小海的死亡、鳄鱼的声嘶力竭、单无弹的感慨以及舞台上的童声合唱。崩塌之后,那些凄凉、惊悚、忏悔和温情融为一体,唤醒观众们对生命和生活的重新审视。

“激情”:抵达表现的极限

□吴虑

莫言在谈及《鳄鱼》剧本时,总是会提及“我在检察日报社工作过10年,采访过一些检察官,也采访过一些腐败分子,还是积累了很多这方面的素材,尤其积累了一些逃往海外的贪官的素材”等相关经历。书写以在逃贪官单无弹为首的一群蛰居于海外的纸醉金迷者,莫言特重其批判性的现实根柢。进而,《鳄鱼》剧本不仅担当了一种介入现实的道义;也经由揭露弥漫在消费主义情绪中的欲望现实,试图“净化”不断下坠的人性。莫言敏锐地感觉到:若放任腐败分子们身上的欲望自由溢流,剧本很可能走向虚无,迷失其现实批判指向。彼时,作为历史怪物的鳄鱼,就被莫言写进剧本“真正的灵魂”:它的恐怖、暴力和诱人的向死而生的寓言位置,成为了众人溢出的欲望重新回流于现实处境并维系于剧本中言说秩序的关键契机。

而当剧本被“安放”进剧院,书写艺术中的《鳄鱼》经由视听现场的转译,展现出新的表达质地。开场前,那慵懒且诡异的爵士钢琴声、蓝光叠映的舞台灯光、鳄鱼尾巴状的沙发等,营造出的诡谲的表现主义空间令人难忘。伴随好戏开场,所有角色从观众席走向舞台(甚至包括瘦马流产的三个孩子的灵魂),在聚光灯下依次登场亮相;接着,次要角色四散于舞台两侧,客客气气露出小脑袋,期待着豪宅中上演冲突,以伺机于两侧随声附和或制造和声。剧本中那因语言的线性结构而专精于批判现实的一面,加速让位于表现主义视听的另一面。

剧场借其多媒介的表达空间,把剧本中那些不可见的真实、嘈杂的内心与他者的声音、角色的共在与行为,表现化地翻转于台前。譬如,单无弹情妇瘦马的美艳,经由每一次换场的全新妆造不断加码。但吊诡的是:表现化的加码,不断换装,并没有让瘦马在单无弹等人面前更加诱人;反而下意识地构成了单无弹一次次讲出真相,以远离她的“危险的诱惑”。美艳陷入了自身的“过剩”与“无能”。又如,单无弹的夫人吴巧玲歇斯底里的怒吼、灯罩生活状态的行为艺术化、舞台二楼刺耳的和声声不断打搅舞台中央的对话,等等。“鳄鱼”,在非常态的表现尺度下不断推向极限。

剧场中推向极限的动能,是欲望转译进自身视听层面的变体——近似于痉挛的“激情”。“激情”因各个元素表现化的自我彰显,进而沦为无意识但冥冥中又必须维系的“空转”。我们或许可以说,当单无弹们逃亡海外后,真正失去的是欲望的对象和权力。他们只能将曾经熟悉的“激情”(那种欲望的感觉、表象)惯性似地推向极限,才能延宕空虚的到来,赢取短暂的言说时间。如是,观众就会看到,密密麻麻的主角们的自白文字,经由投影占满了三面舞台:一个贪污的前市长,在失去“欲望”后,只能惯性地、过剩地言说,即使言说对象从第一次生日宴会上的四位听众,变为最后一场戏中的一条鳄鱼。

如果说,20世纪存在着以深富理想主义的“激情”引领其发生、发展的一条线索;那么,话剧《鳄鱼》则敏锐洞见了“激情”的另一种颠倒用法,即“激情”如何推动单无弹们的加速堕落。最后一幕,瘦马设计了其3个流产的孩子的冥诞与单无弹65岁生日共祝的戏码。相较莫言剧本中人物对话间呈现出的刺痛感,剧场更像是“激情”表演的最后一舞。堆积在台前的鲜花、流产的孩子和单无弹之子小海幽灵般来到台前游荡,众人的纸醉金迷、小海的控诉与一声枪响……各种表现化的符号堆砌上单无弹最后的忏悔,一个人的喃喃自语逐渐抵达一群人抑或是幽灵的动作、挣扎与和声。“激情”抵达表现的极限,在退无可退、无可延宕之时,坍塌进童声合唱《歌声与微笑》中。经过长达3个多小时的精彩演绎,该剧紧紧抓住了莫言剧本“光明的尾巴”中的“净化”之力。堕落在彻底毁灭后,走向了一场温暖与救赎的涅槃重生。

新作点评

河北梆子《密云十姐妹》:

人物群像与时代精神的交响

□崔伟

北京市河北梆子剧团创作演出的《密云十姐妹》(王勇编剧、李杰导演),从60年前北京密云儿女为改变生存环境斗地战天修建密云水库的豪迈历史展开,极具现实意义的是,该剧还聚焦了当下密云人民为生态保护同样具有的大义情怀。在表现北京题材的戏剧创作中,该剧直面生活、聚焦当代、讴歌人民,并以题材抒写的真实厚重、形象塑造的真切感人,使观众通过看戏,能从观赏艺术的愉悦升华到接受精神的撞击、时代的洗礼。

与一些作品中人物精神缺乏真实感与打动力不同,该剧文本更注重通过人物精神力量的迸发、时代感的凸显,在最具有生命召唤与情感开掘的戏剧点上设置情节、铺展情感,讲述戏曲最擅长的感人故事,编剧充满智慧地巧妙写出了跨度60年的水库变化、人的变化和生活的观念的变化,更做到了通过戏剧讲述,写活了60年前劳动人民修建水库、改变命运的豪迈气概,同时又能深刻地展开物质富足后的密云人在建设生态文明的当下,其精神与理想信念上的攀越,使作品主旨得到再次提升。也因此,该剧才更具有时代的浓度和当下的现实意义。

该剧还显现出讲述的灵动和创造性。剧中的6个主要情节,剧作家并没有顺序推进,而是灵活布排时空,以今昔两个时代里主人公王秀兰命运和情感的深刻印记跳跃展开。如此,王秀兰与密云水库的生命关联、情感牵惹,自然就聚焦到了“患水”“战水”“护水”这跨越时空的3个主要情节上。在此基础上,以点带面地通过“女子上堤”“搬迁故土”“忧思生态”“劝子关店”等典型情景,浓墨重彩地写出历史进程中的人物变化、唤起观众思考、表达戏剧主题,该剧的讲述方式营造了一个同声共气的故事主体,很好地表现出以王秀兰为代表的密云十姐妹的事迹和贡献、气概和襟怀、亲情和大义。

看到剧名,我曾担忧十姐妹的群戏是否会分散了戏曲最擅长的“一人一事”这一表现规律,但看过戏后,这种担忧被剧中十姐妹群像的恰当塑造,以及其中最杰出代表王秀兰形象的完整鲜活的展示所破解。王秀兰形象的完整立体,体现为其性格与精神上的时代性和先进性的相对丰满,全副完整地讲述出一位农村女性从青年到老年的淳朴情感、倔强个性,特别是她对密云、对水库的那种铭刻在内心的深厚情怀。但《密云十姐妹》毕竟并非一个人的故事,否则,题材的广阔性与时代感都会相应减弱。因此,剧中对包括王秀兰在内的共同奋斗的十姐妹,都有着极具点睛意义的勾勒塑造。比如,孱弱好哭的小玲、倔强的佳良等,都能让我们记住并感到性格鲜明。这也是该剧人物群体呈现与主要人物塑造的一次成功探索,就像广角镜头下的聚焦,主创团队在一台戏中很好地完成了对“一人、一群人、一代人与一个民族”的性格风貌,以及时代和精神由远及近的“俯瞰”与“定格”。

河北梆子剧种与该题材高度契合。这种对“一方水土一方戏”的规律遵循,能够使故事的真实感和艺术表现的浓烈升华出浓郁的戏剧感染力。剧中,密云人的燕赵豪情、十

姐妹的巾帼气概、王秀兰等对首都生态与生俱来的深切忧患等,恐怕是其他剧种很难表现出来的。导演的二度创作也不浮华,而是追求时代、内心的纵深立体开掘,注重时代感和情感的淳朴交融,倾尽全力在重点情节和出情处做足了舞台文章。剧中,推车上坡的戏真实有趣,但更凸显了十姐妹气魄的展示;搬注故土,不一味渲染大义,而注重展现出大义背后的亲情和眷恋;关停污染财源,母亲的决绝与亲情的柔软都娓娓道来,反而更突出了王秀兰家国情和母子情的复杂交陈。这出戏唱腔豪迈,但却能坚守因人而设、因情而抒。同时,唱腔又为演员不同行当的歌唱效果搭建了开阔空间与绽放余地。可贵的是,该剧非常自觉地遵循着剧种音乐的规律,能够在新戏和新情感的表达中,发挥河北梆子固有声腔传统的特点,释放王洪玲、王英会等名家的艺术优势,可以说达到了在新戏里积累与延展他们的艺术新成果与剧种新贡献的不俗效果。

王洪玲塑造的王秀兰,岂止是一个河北梆子的新形象,这也当之无愧是其艺术创造的一个新飞跃、新典型。剧中人物的命运跨度为王洪玲行当的延展提出了新课题,也为其创造了难得的突破自我的机遇。王秀兰从人物20岁演到53岁,我觉得比从

青年演到老年更难。因为53岁的中年,年龄特征并不好用明显体态来表现,更多是气质与内心的成熟与岁月感的传达,这对王洪玲是个难题,但她却解答得极为出色。观戏时,我们能真切地感受到在人物的每一个年龄段,演员都能不停留在年龄感的浅层真实表现上,而是力求真切演出王秀兰的内心从思想境界到人生态度的可触可见。剧中,王洪玲的人物塑造能力颇能征服观众,也使得她塑造的王秀兰成为戏曲舞台上又一个非常真切丰满的成功的当代人物形象。至于演唱,以“金嗓子”著称的王洪玲反而更注重了歌唱中的深情呈现,让观众在“听过瘾”的同时,追求情感表达的成熟与深切。最令我感动的是她对儿子大能的倾诉:“原谅妈妈铤而走险……”这段唱20句,以河北梆子“反调”唱出,那种深情母爱、境界理想都融进委婉婉转的歌唱表达里。述说的对象是大能,但王洪玲的歌唱却深深走进了观众的内心。这段唱不就是戏剧人欲通过剧作要表达的对时代、国家的那份真挚以及这个题材最重要的价值吗?剧中,王英会出演的爷爷的角色,只是在剧中有限地出现过,但搬迁时那两段深情的唱,却将豪迈大义深蕴于河北梆子唱腔的高亢悠扬中。我们常说“言为心声”,王英会的舞台传达可谓做到了“歌为心声”。

应该说,河北梆子《密云十姐妹》成功开掘了北京题材的新领域。该剧聚焦创造历史的普通人、北京人、当代人,这在北京现代题材戏曲创作中是极为亮眼的的一个新成果、新突破,同时也弥补了一直以来北京戏曲创作内容上过分聚焦古城人文题材的某种局限,在当下全国现代题材创作中交出了北京戏曲人的一份出色答卷。

(作者系中国剧协原分党组成员、秘书长)

第32届上海白玉兰戏剧表演艺术奖揭晓

本报讯 第32届上海白玉兰戏剧表演艺术奖日前揭晓。越剧“吕派”艺术创始人、92岁高龄的越剧表演艺术家吕瑞英,获今年白玉兰戏剧奖特殊贡献奖。在第32届白玉兰戏剧奖的各奖项角逐中,舞蹈演员朱洁静凭借越剧《朱鹮》获本届白玉兰戏剧奖主角奖榜首,辛芷蕾、安非萨·基里丽娜(俄罗斯)、张璇、季春艳、杨彦、李晓旭、曾昭娟、刘敏涛、冯冠博获主角奖,郝平获配角奖榜首,程佩洁、黄涓涓、顾恺、杨梅、蔡灿得(中国台湾)、邱海东、刘艳丽获配角奖。此外,杨帅获新人奖主角奖榜首,李晶花、俞果、潘梓健、李云霄获新人奖主角奖;曾巧获新人奖配角奖榜首,杨艺馨、杨多获新人奖配角奖。

吕瑞英在获奖感言中说:“白玉兰戏剧奖让我回忆了84年来与越剧艺术的初识、结缘、互相成就。”吕瑞英曾任上海越剧院院长、上海剧协副主席,是国家级非物质文化遗产项目代表性传承人。她戏路宽广,专长花旦,兼擅花衫、青衣、刀马旦。其音色甜美,音域宽广,在汲取袁(雪芬)派委婉典雅、细腻隽永风格的基础上,增加了活泼娇美、昂扬明亮的旋律色彩,因而独树一帜,自成一格。吕瑞英表示,现在她依然记得老院长袁雪芬曾对她说过的,得奖不应该是终结,而应当是动力,“我在过去、现在和将来都愿意为越剧艺术的传承和发展尽一份微薄之力”。

上海白玉兰戏剧表演艺术奖创办于1989年,迄今已举办35载,共受理申报剧目2300余

台,涉及剧种近90多个,参评演员3800多名,累计已有826人获奖。多年来,白玉兰戏剧奖始终坚持与时代同行、与人民同心,践行源于人民、为了人民、属于人民的承诺与誓言,面向全国乃至全世界评奖,专业性影响力日益凸显,已成为上海重要的文化标识与名片。今年,该奖参评剧目共83台、参评演员152人,数量再创历史新高。参评剧目涉及京剧、昆剧、越剧、川剧、评剧、粤剧、晋剧、锡剧、淮剧、沪剧、花鼓戏、曲剧、闽剧13个戏曲剧种和话剧、音乐剧、舞剧、儿童剧4个戏剧艺术门类。

颁奖晚会次日,由上海白玉兰戏剧表演艺术奖组委会办公室、中共上海闵行区宣传部、华师大党委宣传部共同主办的“我们的中国梦——文化进万家”之“从春天里来·到人民中去——第32届上海白玉兰戏剧表演艺术奖获奖演员暨新时代文艺志愿服务专场演出”,在闵行大零湾湾文化艺术中心举办。5月7日至14日,白玉兰戏剧奖组委会办公室首次组织历届获奖演员代表赴奥地利参加“玉兰花开·魅力上海——2024年联合国中文日活动”和赴匈牙利布达佩斯举办专场演出,与世界共同分享璀璨的中华文化与发展成果。5月23日至6月2日,“上海白玉兰戏剧表演艺术奖获奖演员剧目展演”还将走进上海“五个新城”、高校、社区等,组织劳模以及残障人士、自闭症儿童等特殊群体观赏欣赏剧目。(路斐斐)