



乐而不淫，哀而不伤

评立陶宛导演里马斯·图米纳斯的戏剧呈现

文 / 刘小波

自2007年以来，立陶宛籍导演里马斯·图米纳斯（RIMAS TUMINAS）成为Vakhtangov剧院的艺术总监，在他的领导下，Vakhtangov剧院已经发展成为世界各地最著名的戏剧公司之一。

最先接触里马斯·图米纳斯的话剧演出是在去年的乌镇戏剧节，那时的《叶甫盖尼·奥涅金》作为开幕大戏让国人惊艳于她的超凡脱俗。等到亲眼验证过后，那种人物和情节的高贵，演员表演技巧的高超，舞台布景的简洁明亮不拖泥带水，既写实又具有象征意味的舞台呈现，都让笔者惊讶地说不出话来，同时震惊地无从置喙。在没有观看更多他的戏之前，单纯对这部戏的品评似乎是不可能的，也是没有必要的，因为她太过完美，近乎伟大，不需要品头论足。

今年，里马斯·图米纳斯以立陶宛VMT剧院艺术总监的身份带来了两个戏，分别是改编自俄罗斯作家莱蒙托夫的《假面舞会》和契诃夫的名剧《三姐妹》。从这三部戏的舞台表演来看，图米纳斯的导演手法让笔者想到孔子在评论《关雎》时的一句话：乐而不淫，哀而不伤。

寻找一种“美的感觉”

“我想打破陈规定型观念。在创作《叶甫盖尼·奥涅金》时，我正在寻找一种交响乐的意义，我正在试图接近小说的情感和音乐和谐。同时，避免过于夸张的情感是非常重要的。……艺术的意义是扩大伦理价值观，美德，并试图让世界变得更加光明。”

这段导演自述可以当作“乐而不淫，哀而不伤”的最佳注脚。另外里马斯·图米纳斯在自述自己的导演追求时也曾谈到要让自己的戏剧作品体现一种“美的感觉”，现在的世界中充满着粗暴和贪婪，剧作家和导演的反叛精神随处可见，彼得·汉德克早在几十年前就做出了《骂观众》这样的戏。在这些戏剧作品中，观众总是可以看到“批判”的画面——对着观众大喊、大叫，可能还会出现尸体和性等令人不堪入目的东西。可是在里马斯·图米纳斯看来，戏剧更重要的是对美的输出，让观众在没有压力的观剧过程中体会到戏剧之美，人性之美，体会到深藏于所有人内心的那份爱。“我们希望看到的画面，应该是能够抚摸我们眼睛和耳朵，体贴我们的文化。剧院是上演各种剧目的地方，是朗诵、理解和阅读的地方。它让观众感到没有罪恶，没有过错。”因此他往往选择20世纪之前的作品进行改编或重新编剧，那时的文学还没有那么赤裸裸的批判性，对上帝和人性还没有绝望，在后现代的今天看来几乎可以说是古典主义时期。就拿《叶甫盖尼·奥涅金》来说，当你在读这部小说时可

能并不会感到很受感动，它的故事无非是爱的错过与过错，是今天的人都看惯了的你爱我时我看不起你，我爱你时你已经心有所属的世俗情节，没有多少传奇性，也没有能够激发起巨大情感涟漪的故事情节。这些经典作品放在今天来看可能会让人觉得沉闷。于是，在经过一百多年的传播和各种演绎后，那些耳熟能详的故事情节和人物如何能够在剧场中通过演员表演吸引观众达到共鸣，就成为考验导演的最大难题。

首先来看《叶甫盖尼·奥涅金》的舞台呈现。故事从叶甫盖尼·奥涅金的想象和记忆中展开，此时奥涅金已经年长，因此剧作在年轻的奥涅金之外，又加了一个年老的奥涅金，用他过来人的冷静冲淡两个年轻人的爱情悲剧感，同时也充当观众和导演，对奥涅金的行为做出批判。舞台上除了国人熟悉的话剧技巧，导演还加入了歌舞和演唱，两段主题音乐更是起到了烘托剧情和人物性格、突出矛盾的作用，让人充分领略了戏剧的魅力。这些桥段的设置并非空穴来风，小说原著中就有关于舞会和歌唱的描写，俄罗斯民间的日常生活中与自然的亲近方式成为本场喜剧活化舞台的最佳源头活水。

为了增强剧作的舞台效果，导演总是不失时机地在舞台上加入一些原来文本中没有的形象，比如《叶甫盖尼·奥涅金》剧中当塔季亚娜一家前往莫斯科为她寻找丈夫的途中出现的小兔子，还有和孤独的塔季亚娜抱在一起的灰色大狗熊，前者活泼可爱，让观众捧腹，后者高大严肃，抚慰着塔基亚娜孤独的靈魂；比如《假面舞会》中的那条大鱼，它在一开始就通过仆人的召唤出现，却把其他人的召唤当成耳旁风，导演对两种人物的褒贬之情就这样轻松幽默地表达出来。之后负债突发心脏病死去之人的尸体被很滑稽地用舞台上的女神雕像沉到了湖里，可是一转眼他又化身为潜水者穿着潜水设备冒了出来，还向岸上做了亏心事的人喷水，那份调侃和戏谑令人啼笑皆非。然后就是那个越滚越大的雪球，一方面表示时间的流逝和寒冬雪天的继续，一方面也成为整个戏剧演出悲伤体验强弱大小的形象化外显；《三姐妹》中安德烈和女朋友娜达丽雅·伊凡诺夫娜互诉衷肠时，其他人站在看台上冷漠旁观的间离和互动，以及娜达丽雅·伊凡诺夫娜在两人接吻后对着观众羞涩的汉语台词“谢谢”，两个军人献花时的夸张动作和语言节奏，都将这部在中国人看来沉闷无趣的戏剧呈现出不一样的效果，但在你看过整个演出后，又不觉得这种处理方法没有忠实原著。还有《三姐妹》中那个军人众目睽睽之下对已经是安德烈老婆的娜达丽雅·伊凡诺夫娜做出不雅动作时，娜达丽雅·伊凡诺夫娜这个平日只能作为三姐妹陪衬的人非但没有恼怒，反而很享受很有

征服感地对着观众笑起来，观众也报以会心的笑声和掌声。这自然是导演加上去的情节，但它一点都不突兀，因为这是演员表演塑造人物的活生生延伸状态，符合各个人物的性格和情感逻辑。喜剧性的处理也活跃了舞台气氛，和整个演出氛围相得益彰。这些地方的处理方式透露出导演从没有觉得这种处理方式会影响整个剧作的情感走向，会损害剧作的思想性，在他看来，这些都是剧中人会有动作，是契诃夫没有写出来的余绪。所有这一切，考验的都是导演对剧作阐释的自信。

一个好的文艺作品应该可以独立成为一个世界，这是一个成熟艺术家的自觉追求。在影视及戏剧演出中，外在物品的变化只能说是表面上的，而我们的价值观、我们的感情却可以在很长一段时期内维持不变。类似的例子在经典小说中的情况更为普遍，卡夫卡那些类似幻想的短篇小说中完全没有时代和国别的提示，有的甚至通篇没有出现人物的名字，正是这样的手法让他的小说穿透了时间的屏障，跨越了民族和国家的界限。里马斯·图米纳斯对此应该也深有体会。这些外在于人类情感的物品会冲淡导演营造的接近永恒的时空，在这个时空中的人代表了不同时代不同地域的人们，众多经典文艺作品无不如此，不同的故事和环境，揭示的是同样的人类困境。那么问题来了，针对《假面舞会》中的潜水服，观众并不觉得出戏，那是因为导演有意将整个戏做成了打破第四堵墙的风俗喜剧，舞台上的种种出人意外和故意的插科打诨就是在做着间离的工作，台上台下的良好互动非但没有减弱整体剧作的氛围，当剧中女主角被丈夫毒死化身成刚开始时的雕像时，因为之前的互动反而让观众对她的逝去倍感痛心。这些明显脱离剧作整体现实主义的处理方式如果用得不当，必然会损害观演体验，但是导演通过剧情前后的铺垫和故意设置的心理外化场景，让后来的不合逻辑变成了能够理解的戏剧手法。导演既打破了第四堵墙，又能够让观众深深地沉浸于演出之中。当然，这些喜剧手法的运用也是极有讲究的，它同样彰显着导演一贯的审美追求，静悄悄地推雪球和那个冬天的场景无缝衔接，湖水中的鱼和潜水员，舞台上熊的静谧和兔子的活泼滑稽，都和前后剧情相合拍，既呼应了剧情，也外化了演员情感，甚至可以看成是点睛之笔，让整个舞台呈现鲜活跳脱的风格。当然，敢于如此处理得益于导演对整个戏剧演出都有自己的整体规划和美学设定，这都要归因于导演对题材的自信，对自己手法的自信，对整个剧组的自信，以及对不同国家和民族的观众的自信。

观看国内对《三姐妹》的演绎，总免不了阴郁沉闷，三姐妹的每一句台词都像是在抱怨生活的不公

和生活的无聊，似乎所有人的生活都随着自己父亲的死亡而一同被埋葬了，又似乎三姐妹对未来自己无缘回到莫斯科早有预料，对突如其来的爱情也是麻木对待，完全忘记了契诃夫写的是一出喜剧，是对生活的真实模仿，而非高姿态地用悲剧眼光去审视他笔下的人们。国内的这些演绎应该在很大程度上是因袭了前苏联的排练风格和手法，我们当然也不能苛责中国导演要体验当时当地的俄罗斯风土人情，但这种全盘接受的、不经思索的态度至少是值得商榷的。或者是导演还没有将戏剧人物理解透彻，只能用外在语音语调和演员的呆板阴郁来简单化、图解化处理人物。有些导演则从戏剧外部做些所谓的创新，将两部甚至三部相关的戏合在一起，各自选取一些段落凑成一个导演新作。这种创新让观众在比较短的时间内观赏了两部或三部戏剧的精华部分，却人为将阐释指向了导演有意要让观众理解的方向，而将戏剧人物的立体化、丰富性搁置起来。在某种程度上，这种肢解经典，强制阐释经典的做法就像名著的儿童节选版一样伤害了经典。好在这种演出并不多，也没有广获好评。经典用自己的厚度和深刻性有效抵制了别人对它的专横剪裁。

拥有文化自信方能闲庭信步

本人只看了《叶甫盖尼·奥涅金》《假面舞会》《三姐妹》《万尼亚舅舅》四部图米纳斯的戏，从相关介绍来看，他还有《马达加斯加》《俄狄浦斯王》《钦差大臣》《米内蒂》《主啊，请对我们微笑》等，大部分都是经典剧目的再阐释，可以看出他对经典的偏爱，这些经过检验的作品成为他文化自信的重要来源。而如何在前人基础上将这些经典剧目排出自己的理解，则处处考验着导演的功力。

在这些经典作品中没有那些图米纳斯不喜欢的狂暴与粗糙，有的只是庄重和精致，是厚重的文化积淀和浓郁的人文情怀，其中灌注着对世界的怜悯与爱。这些剧目笔者虽然没有全部看过，但绝不会出现那种动辄在舞台上疯狂地跑来跑去大喊大叫以及无缘由的宣泄，他相信这些作品会用自己的内在力量感动观众，相信春风化雨的力量。从“乐而不淫”到“哀而不伤”，图米纳斯的所有创新都紧紧围绕剧本本身所限定的思想和感情范围，不做惊人之语，不撒狗血，不用噱头，以自信的手法将经典原味呈现。

文化的自信源于对本国文化的深切认知和认同。在中国近五千年的文化史中，不同时代的文化除了有其源流之外，还有各自特殊的品格，比如春秋时期的风雅颂和礼乐文化，两晋南北朝的清谈文化，唐宋的

诗词，元朝的曲，明清的话本小说，其中有众多可以利用的素材和思想资源，也给了我们足够的自信，从这么多文化遗留下来的精品中，我们总可以找到好的题材为我所用，从素材层面到精神层面丰富我们的舞台剧创作。

其次，文化自信在图米纳斯身上还体现为不固步自封上，他没有将这种自信刻板化，而是将其融入到每一场戏中，用不同的舞台呈现诠释不同的经典作品，看得出来他为了排一部戏所做的工作，有俄罗斯评论家说他的每一部戏都是五分。每一次的创新必将受到不同方面的质疑和审视，但图米纳斯都完美地将这些质疑转化成喝彩。如果没有深厚的文学文化修养，要做到这一点几乎是不可能的。

立陶宛作为前苏联的加盟共和国，与俄罗斯文化可谓水乳交融，所以图米纳斯的自信其实也可以看成是俄罗斯人对自身文化的自信。这种自信在俄罗斯各个阶段的作家身上都本能地存在着，这种自信让他们可以抛开各种外在非艺术非人文因素，将注意力集中在艺术形象的塑造上，从而诞生了一大批永不过时的文学作品，在不同时代滋养着俄罗斯人民，也滋养着全世界人民，成为世界文学中的经典，也为众多世界级导演提供了可以改编的蓝本。这些作家们自信可以用优秀的作品涵养民族精神，进而塑就一个自豪自信自立的民族，他们相信艺术的力量，相信人同此心，心同此理的朴素真理。他们不会蹭热点事件，创作上不急不躁，不会为了增加小说阅读性而进行猎奇性的描写，从人的内心感受出发，用最普通的人和事去阐明思想，不用苦难博人眼球。

作为和俄罗斯民族如此接近的导演，图米纳斯对俄罗斯民族的那份自信和从容应该更加熟悉和感同身受，何况他还和契诃夫的直系亲属共事过，在排演契诃夫剧本上有天然优势。图米纳斯曾说他不喜欢今天的世界，喜欢人性闪光的19世纪。那个世界的俄罗斯文学是“多余人”的天下，众多俄罗斯文学巨匠用自己的思考和独特艺术手法创造了众多鲜明的“多余人”形象。这些“多余人”作为知识分子的典型代表，作者可以在他们身上展现更多的哲思，他们体现着俄罗斯人民对命运的直观关照，作家可以通过他们这些形象直抒胸臆地阐发对人类，对世界的看法。他们更多关注的是人与世界，人与社会之间的关系，矛盾的焦点不在于显见的人与人之间的个人冲突，而是“多余人”和自我，和外在世界的冲突，他们百无聊赖，没有生活之忧，和上流社会的人谈论着人生和未来，借以打发无聊和空虚，赢得在他们看来并不太重要的羡慕和爱情。

“多余人”形象的诞生就说明作家们对人生思

广西丝弦戏探析

文 / 刘应军

广西丝弦戏也称思贤戏，主要分布在广西的宾阳、上林、马山、邕宁以及武鸣等县，大多采用桂柳官话演唱，偶尔还带有少量的壮语或粤语。丝弦戏作为广西八大剧种之一，也是广西地方戏剧之一，是在吸收当地民歌、小调和桂剧、邕剧、彩调等某些唱腔的基础上逐渐发展形成的，至今为止已有200多年历史。其曲牌清新流畅，灵秀生动，注重以细腻而富于生活气息的表演手法来塑造人物形象，融合着广西特有的风土民情和人文特点，体现着广西人们各种各样的生活场景，折射出了广西当地深厚的历史文化传统，具有鲜明的地域文化特色和浓郁的乡土文化气息，深受广西当地群众所喜爱。

一、广西丝弦戏的形成历史

广西丝弦戏作为广西的地方戏剧之一，和其它民间传统戏剧一样，都是深深扎根于人们生活之中，反映着当地人们的审美需求和历史文化精神，一直都伴随着历史性和共时性的传播逐渐形成发展。丝弦戏号称广西八大剧种之一，已有200多年历史，起源于宾阳县（古称宾州）。据历史记载，在清朝同治到光绪期间，丝弦戏就已经开始出现了专业性的班社，早期影响较大的戏班是翠意班，之后是庆丰年班，并到过马山、上林、邕宁以及武鸣等地方演出，使得这些地方也逐渐流行丝弦戏。清朝末年到民国初期，是丝弦戏的鼎盛期，不仅在马山、上林、邕宁以及武鸣等地区先后建立了丝弦戏班，而且还出现了一批深受观众喜爱的演员，例如，小生“甘十二”、旦角梁朝林以及宾州“戏状元”陈六一等，当时多在二月初二和端午节等节日演出，最热闹的是中元节。在20世纪30年代，因为战争频繁，观众不断减少，戏班也在逐渐瓦解，甚至出现演出停止的情况。解放后，宾阳、上林、马山等地开始建立一些业余的丝弦戏剧团，但受

“文革”的影响，演出很少，在1978年之后才逐渐恢复剧团演出。

二、广西丝弦戏的艺术特征

（一）风格多样的唱腔曲调

丝弦戏的唱腔曲调属于皮黄系统板腔体，板腔体系结构的句式为上下复唱形式，注重语言本色，问字要音，随字行腔，唱腔在使用时主要分为南路和北路两大类，兼有吹腔、高腔、昆腔以及杂腔小调等。

南路唱腔委婉低回、含蓄细腻，可分为滚花、阴调、断弓、首板、二流慢板（即平板或慢板）以及流水板等；北路唱腔高亢雄浑、高扬激昂，可分为首板、滚花、二流、慢板以及断弓等。吹腔曲调轻快活泼，有安春调和安庆调，男女不同腔，南腔洒脱端庄，女腔活泼流畅，主要用笛子和唢呐伴奏，以唱为主，唱念结合，常插入弹腔使用；高腔曲调悲壮高亢，源自于弋阳腔，是一种由曲牌缀合组成的曲牌体，演唱时一般只用锣鼓伴奏和人声帮腔，不用管弦乐器；昆腔委婉含蓄，格律相对比较严格，在丝弦戏中使用较少，一般都是将昆腔的曲牌用在丝弦戏的过场音乐中。丝弦戏南北路唱腔使用严格，在同一种剧目中是不可以同时出现南北路唱腔的，并且在同一唱段里也是忌南北路唱腔混用的，因此，一出戏的唱腔仅用一路板式和南北路能通用的小调杂曲。广西丝弦戏唱腔曲调无曲谱文字记载，大都是口口相传，所以各板路的板式又常因不同的传人而存在一定的小差异。例如，丝弦戏中的作品《一条龙》就属于南路慢板唱腔。广西丝弦戏是优秀的民间地方戏曲艺术，它吸收了邕剧、桂剧等兄弟剧种的唱腔曲目、小调杂曲等艺术精华，且又不失自己的本土特色，发展齐全完善，形成了风格多样、特色鲜明的唱腔曲调，这在传统民间戏曲中是不可多得的。

（接上文第62页）索的自觉，对人类个体的关注，并且相信这种个体的迷茫与困苦可以昭示最普遍人群的迷茫与困苦。这就是俄罗斯文化的自信，是对于人存在合理性追索的自觉，他们总能用这些知识分子的苦闷与对人生、人性的探索开掘到人性更深处，因此这

些作品才能穿越时代，跨越国界，获得不同阶层、不同国别、不同时代人们的共鸣。而这，也充分验证了文化艺术可以涵养人的论断。

（作者系宁波市文化艺术研究院助理研究员）

责任编辑 靳文泰