



舞剧《红楼梦》：青春视角致敬经典

◆ 考拉

太虚幻境，纱幕低垂，白光通透。十二金钗轻摇身姿，从景深处款款走来，到台前，一共八步。精致、克制、唯美，气象全开。舞剧《红楼梦》跳脱叙事局限，以融合了古典与现代的舞蹈语言和剧场艺术来表现经典巨作文字背后的意境、意向与情感。

舞剧《红楼梦》刚刚完成上海的两场演出，留下了赞叹无数。

“我被她们这八步吸走了所有气场，她们什么也没干，就是走过来，那个气场，让我觉得，太幸福了。”90后舞蹈艺术家、舞剧《红楼梦》的导演黎星这么说。这也是舞剧《红楼梦》交到他手上，十二章节在他脑海里最先有的一幕。这里的十二金钗，集合了中国各大舞团最顶尖的舞者，李艳超、李倩、张娅姝、胡婕、冯敬雅……任何一个名字都在舞台上熠熠生辉。

这台舞剧的主创团队基本上是90后，注定了它是一出有着年轻人理解与视角的创作，是不一样的《红楼梦》。曹雪芹30岁开始写作《红楼梦》初稿，黎星30岁创作这台舞剧，致敬两百多年前的中国文学巨著，这场跨越时空的对话，在对青春、对女性的挚爱与赞美中交汇共鸣。“我觉得女性总有一种对生活或者命运的不可控，我不是很想讨论这个问题，觉得自己的理解不全面，但我就是会心疼。”这份“心疼”让黎星着墨十二金钗群像的渲染，没有特意突出黛钗，也不以宝玉为中心，宝玉成为一种视角，羡慕、欣赏这一群姑娘，悼念她们绚烂生命的逝去。

严格以一百二十回原著为创作蓝本，舞剧分为十二章节铺陈，宝黛爱情悲剧之后的《团圆》却是原著中没有的故事。黎星说，“原本她们走散了就是走散了，但我太喜欢这群姑娘了，我想在这个舞台上送给她们一次‘团圆’的机会”。纱幕后十二位女子或写诗品茶，或赏花嬉闹，温暖的光，春夏秋冬多彩的变换，精致美好。不过一瞬，又回到清冷色纱帘下的现实。随之而来的《花葬》。十二位舞者仿佛花的嫩芽，舞台灯光压着，身体也几乎不动；到含苞待放，灯光一点点给，勾勒生命最初的轮廓。当舞蹈节奏越来越快，舞者陡然抖掉身上的长衣，仿佛花朵脱颖而出，这时侧幕、檐幕慢慢升起，露出侧台的灯具，强烈的白光十分霸气，照亮生命极致的绽放，同时也将戏剧空间打破，将时空界限打破。舞者随着强劲的音乐节奏酣畅地舞动，像是退去一切世间繁华，还原生命本质。最后，归于静寂。舞台上，十二位舞者端坐在椅子上，一束顶光照耀着她们每一个人，这高背官帽椅仿佛一座青春墓碑。她们面带笑容，庄严肃穆，这是生命的大圆满，归彼大荒……这个时刻你知道，这是一首献给青春的挽歌，跨越时空，与所有女性共鸣。

宝玉走上去，满地白色的花，这是导演理解的“天地白茫茫”。黎星给了宝玉一片花海，“花就是那些姑娘，是美本身”。花贯穿了十二章节，盛开的鲜花、枯萎的花，还有烟花。几个名场面之间的转折，导演用了烟花，象征美好时光、美丽生命的易逝。十二金钗的云肩绣有对应的十二种花，蝴蝶芙蓉、竹子、兰花、芍药、梅花、杏花、桃花、菊花、樱花、牵牛花、水仙、牡丹，“云肩如花，花似云肩”，更加入云步、水袖等戏曲元素，表现美人如花似水，身姿轻盈摇曳之柔美。

舞剧《红楼梦》没有把重点放在叙事上，不是熟读原著，舞台上的人物与一些细节无法完全看得清楚明白。黎星说现在的这十二章节，拿掉任何一个，换做其他，都是可以的。他要紧紧抓住和表达的，是美的永恒不可动摇，以及女性身上无可比拟的力量，以年轻现代的艺术表达致敬经典。

看《鱿鱼游戏》如何跨越“一英寸”？

——韩国影视剧的跨文化叙事

◆ 金涛

去年，奉俊昊在金球奖“最佳外语片”颁奖礼上说：“一旦你克服了一英寸高的字幕障碍，你将接触到更多出色的电影。”

韩国影视工业在文化输出过程中，坚持底层叙事基调与社会批判风格结合，不断地调和本土和异域元素，拓宽了韩剧的外延，实施了跨文化传播。韩剧对社会问题的聚焦，像印度，敏锐而不回避；它对人性角色的观察，如伊朗，隐喻而不扭曲；它对潮流元素的捕捉，似日本，多元而不混沌。以《鱿鱼游戏》为例，用“大逃杀”套路来刻画人性之恶，已被好莱坞用得山重水复，韩国人仅仅用一个“阿加西”（大叔）嫁接“木头人”等六个儿童游戏，便已柳暗花明。

贩卖焦虑：熟悉而陌生

《鱿鱼游戏》捕捉到了时代语境：群体性焦虑。身处这个不确定的年代，人们对于债务飙升、突然失业以及分配不均的惶恐、不满和无奈。剧中，男主角成奇勋再度回到游戏中，对于现实世界的感叹，真是振聋发聩！

实际上，贩卖焦虑是韩国电影人孜孜不倦的主题。从李沧东的《燃烧》、奉俊昊的《寄生虫》到黄东赫的《鱿鱼游戏》，社会贫富分化、阶层固化矛盾以及性别歧视一直是故事层层剥茧的内核。《鱿鱼游戏》中，参与这场生死游戏的人设，不是欧美电影中惯常的青少年，而是遍布社会各色人等，无论年龄、性别和职业，都是社会边缘人群的写照，遭遇裁员的公司职员、投资失败的金融白领、深受压榨的外籍劳工、生活失意的基督教徒、问题家庭的流浪少女、受中介欺骗的脱北者，所有人都被命运逼到了墙角，所有人都是受害者，也是加害者。

社会撕裂的困境也是欧美电影近年普遍的基调，去年，获奥斯卡奖的电影《小丑》运用夸张、暗示和隐喻的方法，讲述了一个精神病患者如何报复社会的故事，同样火爆全球。《鱿鱼游戏》延续了这种愤怒，通过游戏的方式，完成对“哥谭”社会的戏谑。

韩国电影的底层叙事不同于好莱坞，它不推崇代表，不塑造英雄，而是聚焦平民。《鱿鱼游戏》通过描摹“问题中年”的形象，直击“贫困化的城市中间阶层”，游戏最后通关的主人公是一个挣扎在社会底层的中年大叔，“阿加西”的形象在韩国影视中，是“焦虑”的化身：没有信仰，没有职业，家庭破碎，终日无所事事，胆小懦弱，慵懒自私。如此平凡的废柴大叔，每每在韩剧里，都能战胜“腹黑”女人和高智商精英，成为当仁不二的角色，他们的挣扎求生，映射出社会整体的“丧”。

消费童年：简单中深刻

《鱿鱼游戏》是一部用寓言伪装的复合类型片。它体现了韩国影视剧一贯的美学特征：杂糅。九集短剧，风格庞杂，集中了犯罪、儿童、悬疑、动作和亲情伦理等元素，“大逃杀”的题材借鉴了日剧《赌博默示录》和《弥留之国爱丽丝》的框架结构，胜在玩法简单，没有文化壁垒。

游戏的背后是残酷的现实，童真和血腥，游戏和梦魇形成巨大反差，倒逼着观众正视人的终极困境：穷人渴望公平，富人缺乏快乐，成年人的世界里，没有什么才是真正的幸福。作为游戏的设计者，富翁感叹：钱太多的人和一无所有的人有一个共同点，那就是了无生趣。这时候他想起小时候跟小伙伴玩游戏的时候，那么兴致勃勃，那么忘我投入，那么开心。想找回童年的快乐。

童年的消逝，是这个时代最大的悖论。正如学者尼尔·波兹曼批判的，媒介技术偷走了童年，当死亡成为游戏，被每个人围观甚至取乐时；当金钱取代太阳，成为人们头顶仰望的希望时，回忆真的可以用来杀人。

制造符号：隐秘又直观

色彩、符号和面具，是《鱿鱼游戏》的跨文化叙事的语言，它是让观众克服文化隔阂的关键。它所创造的一套“符号学”迅速引领时尚潮流，成为韩剧打开全球的钥匙。

隐喻和象征，本来就是韩剧的强项，在《鱿鱼游戏》中，我们看到，这些元素被调动推动向极致。圆形、矩形和三角形这三个最简单的几何图形被赋予阶层、权力和秩序的象征，无表情的面具而取代了角色名字，圆形代表底层劳工，矩形代表中间管理者，三角形代表高层的精英。贵宾们出场时戴的动物面具，指向的是色欲和兽性，令人联想起古罗马的角斗场。

在韩国影视剧里，空间从来就是有味道的形式。《鱿鱼游戏》中频繁出现的红配绿的服装、礼盒样式的棺材和马卡龙色的幼儿园，由色彩形成的荒诞和反讽，使全剧呈现出“二次元”卡通的风格。作为画面的空间，它与故事空间不但是互动的，而且与整个人物塑造息息相关。

无论是朴赞郁的《老男孩》，还是奉俊昊的《杀人回忆》和《寄生虫》，都习惯在狭小的封闭空间中，将人性的残忍和情绪的压抑忠实地呈现，地下室是藏匿人性罪恶的最佳场所，也是宣泄底层秘密的天然舞台，黄东赫在编排这场杀人游戏时，把故事空间全程设定于五彩缤纷的游乐场，游走于虚拟和现实之间，模糊着生存和死亡的界限，令观众在观剧同时，时刻保持和剧中人物的同频共振。

做可被感知的中国话剧

◆ 石俊

最近，我们看到了由曹禺先生女儿万方责编的《雷雨》和她编剧的《雷雨·后》，也看到了一位以诠释契诃夫、高尔基而蜚声于国际剧坛的法国导演拉卡斯德所排演的中国话剧《雷雨》。更欣慰的是，再一次在剧场里感受到了经典话剧的魅力。

走进剧场，首先看到的并不是复原了当年天津一个买办家庭的客厅，而是一个类似于大理石制的结构性巨大空间。导演与舞台设计并不想再现或还原原有的自然主义的舞台布景。他更想用这种充满质感的方式让观众感知周家所处环境，那种看似豪华高贵实则是冰冷与禁锢的“坟墓”。对主要人物而言，如果曹禺先生原作中的繁漪是被比喻为禁锢在笼中的金丝雀，那么今天她就被囚禁在大理石棺材里的黑衣女人。第三幕的鲁家，导演用的又是一个全木质结构和一个狭长的窗户，木质结构显示着这家人的原生态和其生活的卑微，里面也掺杂鲁贵生活的腐味。狭长的窗户似乎预示着一个出口，但又是变形的，似乎外面是无尽的暗夜。

作为大师的女儿，也许比常人更能感受到曹禺先生笔下繁漪的痛苦和煎熬，也感知到中国话剧经典被当代观众接受的困难与艰辛。在这部以三个活着的老人视角交织而成的《雷雨·后》里，她让已经发疯多年的繁漪终于平静地死去。有看懂的人说：这对繁漪而言，未尝不是一种大慈悲。而这整出戏，更像是复原

了《雷雨》最初版本中的尾声。

曹禺先生的《雷雨》剧本，最初是有序幕和尾声的。但是绝大部分导演为了演出的便捷和戏剧效果的尖锐，将序幕和尾声删除。我甚至认为这些导演都没有感受到《雷雨》这个剧本的精髓。曹禺先生写的其实是一部时代与人伦交织的大悲剧，它并不是以几个年轻人的触电而亡或自我了断就能够简单画上句号的。这出戏的三个承载者——繁漪、周朴园和鲁侍萍，他们背负着愧疚和无奈又活了很久。他们很像剃去双目的俄狄浦斯王，也像是莎士比亚笔下在荒原中盲目狂奔的李尔王。在《雷雨·后》，导演在舞台背景后区，给出的是一个大大的黑洞，而前区则有着落地而被聚拢的丁香花和还不足以洗荡全身的一汪清水。当然还有那看着更小也更像一个铁笼的繁漪的白色病床。从下午的《雷雨》，到夜晚的《雷雨·后》，我们在剧场里和剧中人一起“叹息”，亦是“救赎”。

当代创作者对待中国话剧经典，既不应该放弃，也不应该用僵化的美学方式去排演这些经典，更不应该放弃和观众一起共同建构现代的戏剧审美关系。我们在传承与呈现经典中，要有“守”与“变”的意识，固守与不守，都不足取。我们要挖掘于感知经典的内涵，然后寻找同样可感知的创作与当代观众共享共思。

上海文艺评论专项基金特约刊登



扫一扫请关注“新民艺评”