契诃夫希望我们看到希望

——在上海观莫斯科艺术剧院『看家戏』《海鸥》

◆ 朱光

《海鸥》之于莫斯科艺术剧院，正如《茶馆》之于北京人艺。甚而，1952年北京人艺成立之时，四位创始人曹禺、欧阳山尊、赵起扬、焦菊隐在有关建院方向的“四十二小时谈话”中明确，要以莫斯科艺术剧院为榜样……

作为本剧院的“看家大戏”，几十年乃至百年来，剧院会反复上演代表作。近日，由莫斯科艺术剧院艺术总监、俄罗斯人民艺术家、俄罗斯国家奖获得者哈宾斯基导演的《海鸥》，在东方艺术中心上演。1898年12月17日，契诃夫的《海鸥》作为莫斯科艺术剧院的“开台大戏”在莫斯科剧院上演——创办这一剧院的是戏剧界大名鼎鼎的斯坦尼斯拉夫斯基和丹钦科。《海鸥》的成功上演，使得契诃夫由“小说家”转型为“戏剧家”，并与前两位导演比肩成为该剧院的“三驾马车”——此前，“三驾马车”里的编剧位置，是留给高尔基的。

1896年在亚历山大剧院首演的《海鸥》给契诃夫带来的是失败，差点断送了他戏剧家的前途。因为他们没有把这出戏演绎成契诃夫要的喜剧。契诃夫剧作的喜感与众不同——并非逗乐、搞笑甚至幽默，而是生活的荒诞不经带来的苦笑。契诃夫喜剧令人发笑的是每个人从自身立场出发，也都无法对抗命运的重压，于是生活变形、举止可笑——最终和后希腊悲剧内核一脉相承——凸显了人在命运面前的渺小。1898年的成功上演，让这部喜剧进入了戏剧史，成为全球戏剧学院的教材。所以，该剧在北京举办中国首演时，观众席里有著名演员濮存昕、中戏院长郝戎和著名演员靳东。

世界戏剧史发展到契诃夫《海鸥》这里，拐了个弯。此前，自古希腊发端到19世纪末的戏剧，多多少少是在讲述故事、塑造人物、传递价值观，杰出代表就是莎士比亚。他几乎讲完了所有故事的类型，共36种。因而，发展到19世纪，法国诞生了“佳构剧”，意思是故事类型都差不多，那么就比拼“讲故事的方式，亦即结构”——佳构剧就是追求结构精巧、情节复杂到极致的剧目。这类剧目往往就是把人类所有的爱恨情仇浓缩在一两个小时内，大起大落到令人惊诧，若情感跌落起伏太大往往会令人反感，如“Drama Queen”，字面意为“戏剧女王”，引申义为“大惊小怪的做作女性”。然而，到了契诃夫的《海鸥》，走向了“佳构剧”的另一头。人生怎么会是那么精巧编织得刚刚好呢？相爱的人恰好发现是一对兄妹的概率其实很低啊！人的命运，通常在别人的对话里就被决定，甚至被别人倾倒的一壶茶就改写。大部分人，尤其是当时处于世纪之交的俄罗斯贵族和知识分子——亦即俄罗斯小说中常见的“多余的人”，对现实生活无能为力。他们既没有能力改变，在思想上也不想改变，任由时光流逝、耗尽一切，成为社会上“多余的人”。

此番，哈宾斯基导演的《海鸥》是该团排演的第6个版本，其中最令人击节赞叹的是启用侏儒演员瓦诺·米拉年饰演管家——他是现实的化身，他是全剧中唯一一个清醒正视现实的人，可是他的身形如此“渺小”。声名在外的44岁女演员伊琳娜实则穷困——“演出购置的服装就会让我破产”；以伊琳娜的情人为代表的作家们口口声声“莫泊桑在巴黎都要躲避俗气的埃菲尔铁塔”却也只能依附伊琳娜到乡下避暑，特里果林竟然还有了新欢；少女妮娜梦想着舞台的虚荣，要追随作家特里果林，导致深爱妮娜的伊琳娜之子、文坛新秀康斯坦丁与特里果林矛盾重重；医生不时招惹侏儒管家的妻子，当她建议一起去热那亚时，他却退缩了：“我已经55岁，不能重新开始……”每个人都在要死要活地投入云端上的恋爱，避世于乡间湖畔，无视管家不时插入的强烈提醒，提醒每一个忙着成家或者成为作家的人没钱了、要走了！每一次，管家的出现，让观众直观感受到台上那些“多余的人”是如何“轻视”“矮小的现实”。

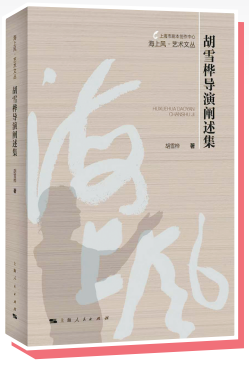
有关“现实”的另一个有力提醒，是台上二楼处安置的一台投影仪。木质结构的二楼右侧，有一台投影仪，整个儿天幕上的湖畔风光、海鸥展翅的影像都是投影仪投出来的。管家时常按它，当它被关掉，天幕黑屏时，就是“去掉滤镜”的现实时分。康斯坦丁甚至还能按出21世纪摩天大楼的画面——进一步提醒观众湖畔庄园是个“假象”。当伊琳娜按它时——天幕黑屏，现实出现：台上，观众看到了特里果林在书柜后与人偷情，只露出四只脚；而从伊琳娜的角度，刚好看到全貌……

“成家或者成为作家，我一个都没成。”剧中人这么说——这句话的逗号之前，和如今文艺青年的梦想大抵一致。至于成没成——聪明而漂亮的海鸥，就是希望。《海鸥》中的大部分人因为无力正视现实，始终放弃甚至灭绝了“希望”。但是，契诃夫却希望我们能够看到“希望”。

从“写意话剧”《中国梦》说起

——读《胡雪桦导演阐述集》

◆ 叶长海



近日，上海戏剧学院正在着力筹办建校80周年庆典。上戏人都在回忆学校历史上出现的诸多艺术家。在表导演这一行，我特别想到了三位：黄佐临、胡伟民和胡雪桦。黄佐临是上戏的前身“上海市立实验戏剧学校”的创办人之一。胡伟民是上戏最早的学生，毕业后留校任教。胡雪桦曾创办了上戏的电影电视学院。他们其实是三代人，黄佐临与胡伟民是师生关系，胡伟民与胡雪桦则是父子关系。但是，他们却交集在上世纪八十年代。

二十世纪八十年代是上海文化史上的黄金时代。佐临先生六十年代提出的“写意戏剧观”于八十年代得以实现。我在1987年7月观赏了“写意话剧”《中国梦》的演出后，就一下子懂得了佐临追求一辈子的“写意”的内涵。《中国梦》演出中“放排”那一场戏我至今都铭记于心。我曾写文章表示赞赏：“上海人民艺术剧院《中国梦》的江中放排动作，真是妙不可言的戏剧性舞蹈，中国戏曲的表演精神、希腊雕塑的造型精神与现代舞蹈精神，都巧妙地融合在戏剧演出的主体风格之中，舞台效果已进入了某种化境。”我为佐临的成功导演而兴奋，更为整场演出中所表现出的那种青春洋溢的激情而感到惊诧，因为佐临当时毕竟已是八十多岁的老人了。后来读了佐临的《〈中国梦〉——导演的话》一文得知，这个戏中的许多“青春”场面主要得力于联合执导的青年导演胡雪桦。那一年，雪桦刚满25岁。

佐临提出写意戏剧观，其目的是创立一种融合中西而又特立于世的中国式的“写意”戏剧。他的这种理想在《中国梦》之前，并没有在实践中得以表现。他对“写意”的阐述也常常是模糊的。“写意话剧”《中国梦》的作者、“青年编剧”孙惠柱曾与我们几个同学一起，商榷如何为“写意”及“戏剧观”两个概念作出合适的英文表述。“写意”是一种“中国话语”，外文很难表达，但中国人一看就懂。最常见的就是与“工笔画”相对的“写意画”。中国的文学艺术，其精神大体上偏于主观意念，这就与“写实”的西方传统意念正好相对。佐临所接受的导演基础是西方的传统，所以他能在晚年呼吁“写意”戏剧观，这是个艰难的重大的突破，非常难得，其影响力亦特别巨大。而作为在中国文化的氛围中成长的胡伟民父子，应该是比较容易理解并践行“写意”的艺术创造。胡伟民就曾说过：“佐临先生的‘写意戏剧观’在我的艺术探索中起了导航的作用，近几年来，我排了一些戏，得益于此的甚多。”

胡伟民于十年间，导演了二十多部戏剧，遍及各剧种。每一部作品，都是一种创新，令观众耳目一新。每一部戏，不仅于形式上不断更新，而且，在每一部戏中都会寄寓着非常深刻的思想观念。胡伟民的这些导演作品展示了“开放的戏剧”的范例，他在自己亲手绘制的艺术长廊中，实现了“导演的自我超越”。从这一意义上来说，上海戏剧的八十年代，是胡伟民的时代。当他在八十年代末，以56岁的英年而猝然离世时，亦意味着一个时代的结束。八十年代的人生世事，就是如此匆匆而过。黄佐临以一本《我与写意戏剧观》告别剧坛，胡伟民告别了人世，胡雪桦则一路远行，游学海外。好在，胡雪桦初心不改，始终沿着父辈的足迹前行，把前人的追求带进了新的世纪。

由于时代不同了，环境不同了，胡伟民有许多未及实现的计划，儿子雪桦为他实现了。胡伟民写过一个剧本《傅雷与傅聪》，这是他一生中的唯一剧作，也是他最想亲自导演的戏剧。但一切排演都被取消，他有生之年未能看到《傅雷与傅聪》的演出。雪桦在美国攻读博士学位期间，将该剧翻译成英文，并亲自导演，在纽约上演了。我觉得傅雷父子的生平与胡伟民父子的经历有极其相似之处。一本《傅雷家书》至今依然是中国最畅销最受欢迎的读物，而应该还有一本“胡伟民家书”深藏在雪桦的心中。

据胡伟民的挚友、表演艺术家焦晃说，胡伟民临终前最想排的戏是“莎剧”《哈姆雷特》。这启示了胡雪桦对这部名剧的排演。但是，他要拍成一部电影，“要拍一部完全不同的《哈姆雷特》，不仅是形式上的不同，而且是内容上的不同。这是一部关于‘爱’的主题，而不是‘复仇’主题的电影。”（《〈喜马拉雅王子〉导演的话》）这部把莎士比亚和西藏雪域文化结合在一起的电影，取得巨大成功，被国外影评人誉为“改编得最为成功的莎士比亚作品之一”，在第二届北京国际电影节上获得广电总局授予的“中国电影走出去十佳电影”。这部电影与此前拍的《兰陵王》及此后拍的《上海王》，被合称为“‘王’三部曲”，成了雪桦的电影代表作。

胡伟民于1981年导演了《肮脏的手》，率先向中国观众演示了法国存在主义主将萨特的戏剧创意及其哲学精神。胡伟民在该剧“导演阐述”中说：“从精神上讲，萨特的人物对于我们都是十分亲近的。我们经历了尖锐、复杂的政治斗争，十年浩劫使我们趋向成熟，灾难使人痛苦，也催人思考。剧中人物痛加追索的精神，是我们可以理解的。”胡伟民认同萨特的认识，认为戏剧的本质就是干预生活。胡雪桦于2004年重排了《肮脏的手》。雪桦在“导演的话”中说：“这是萨特23年后在上海舞台上的一次重逢。这是父亲和我又一次心灵的对话……一切都是暂时，历史也是瞬间，唯有人是永恒，唯有人的精神不死。”《肮脏的手》在雪桦的导演创作中，“戏的重点把政治因素推远，把情感力量拉近”，“强化主题：对‘人’的关注，人的‘选择’。”（《〈肮脏的手〉导演阐述》）显而易见，在胡雪桦与他父亲的心灵对话中，表现出对前辈遗志的传承，而在戏剧艺术创造中，则表现出超越前人的特立独行精神。

“电影是我的宗教，舞台是我的生命。”胡雪桦曾多次这样说过。在电影和戏剧这两种艺术创作中都作出骄人的成绩，这种艺术家非常少见，而雪桦在三四十年的艺术道路上，以一部部戏剧佳作和一部部电影佳作，有力地证明了他是这种在各领域中都能作出贡献的艺术家。我曾经向雪桦请教：“你认为戏剧导演和电影导演工作的主要异同有哪些方面？”他说：“戏剧是剧场艺术，目前世界上主要是1816年后建造的镜框式舞台，是全景的艺术。通过演员表演、舞台调度、舞台美术、灯光设计、音效设计完成艺术创作。电影是更加综合性的声画艺术，是把大象变成蚂蚁、把蚂蚁变成大象的影像艺术。但创作者——导演的美学坐标是一致的，对生活的认知是一致的，与演员的合作关系是一致的。在这两者之间穿行，一定要注意的就是不要把电影做成戏剧，也不要把戏剧做成电影。这两者有不同的艺术语汇。现在戏剧舞台上常常出现视觉污染，就是因为对影像的误解。”只有对阐述对象有过长期的探索思考，才能作出如此言简意赅的理性表述。他的答语，使我产生一种感觉：胡雪桦有很强的理论概括能力，他是那种非常少见的有理论研究能力的艺术实践家。他的多篇以实践为基础的理论阐述文章，显示了一位“由下而上”的戏剧理论家的独特风貌。

我于近年观看雪桦导演作品京剧《新龙门客栈》和沪剧《陈毅在上海》，都深深地感受到一种特别的风致，这与雪桦的电影思维有关。其实，中国戏曲的艺术精神与电影有许多相通之处。我的导师陈多老师就曾撰文阐述对“戏曲蒙太奇”的认识。雪桦的多部戏曲作品使我们体味到“戏曲蒙太奇”的妙处。

胡雪桦“对演员的表演指导”也有与人不同的方式方法。他认为演员表演有三种状态：一是脑袋演戏，通过理性的思维来演绎；二是用“心”演戏，注重情感的表达；三是用被称为直觉guts的东西来演戏。他认为第三类才是最为出色的演员。（《歌剧〈茶魂〉导演阐述》）什么是演员的直觉？他是这样说的：“我们要把思想和知觉还原为感觉”，“在我的导演语汇里没有‘创造角色’这个词组，因为，我不希望让演员为了创造什么而丢掉自己”，“不是丢掉自己，是发现自己。是一个你与人物的融合体。”（《〈上海王〉导演阐述》）在他指导演员的说词中，可以看到他吸收了斯坦尼斯拉夫斯基学说的某些精髓，但又与斯坦尼有明显的差异，在这里正体现出“写意派”与“写实派”的差异。雪桦启示演员的“直觉”表现，实际上是尊重演员表演时的感性体验，也是试图追求表演艺术的“灵感”与“灵性”。

这种理念，在中国传统美学中是有根基的，如在画论中有一说，认为绘画中有几种情况：一是“发于墨者”，二是“发于笔者”，三是“发于意者”，四是“发于无意者”，而以发于无意者为最上。（清·张庚《浦山论画》）清代李渔在《闲情偶寄》中，就曾论及如何培养演员的气质，启示演员的感受能力，触发表演的创作灵机之类的问题。这些论析，都属于中国传统美学中关于“虚实相生”的范畴。

（本文为《胡雪桦导演阐述集》序节选）

上海文艺评论专项基金特约刊登