好像看到了西西弗斯

——浙江小百花越剧团《寇流兰与杜丽娘》观后

◆ 郭晨子

模糊了国别与年代，以牛仔裤、高帮鞋搭配各式上衣扮成的古罗马平民，上场的第一个动作竟是摔椅子！她们怒斥寇流兰为“人民公敌”，戏剧情势一上来就进入平民大众与贵族将领的对峙。而随着幕后一声娇软的“不到园林，怎知春色如许”，前一秒钟还激烈地发泄着不满情绪的乌合之众，瞬间转变了身体语言，她们轻轻搬起椅子列成纵队，还是牛仔裤、高帮鞋，但戏曲旦角的步法让身体的重心改变，脚步的距离缩短，她们一下子婉约轻盈起来，仿佛呵护杜丽娘游园的花神。

这一刻似乎找到了理由——为何在纪念汤显祖和莎士比亚两位文化巨擘逝世四百周年之际，拼贴了两位剧作演出的，不是国内的话剧院团，也不是话剧团与昆剧团或其他戏曲院团的合作，而是浙江小百花越剧团。演员们有戏曲的基本功，又经历了《江南好人》、《春香传》等剧目的创排，得以在两种肢体表达、两种节奏韵律中切换。在“寇流兰”的部分，越剧Rap的合唱与群舞是音乐剧化的，是压倒性的，是力量感的，鲜明的节奏替代了越剧原本擅长的抒情的旋律，与之相适应的，是打开的、向外扩张的身体姿态，是三两成组合、整体追求参差的画面定格。在并置的《牡丹亭》中，她们则化身为《游园惊梦》中的花神、为《冥判》中的阎王和众小鬼、为《魂游》中鬼步轻飘的黑白无常，用的是戏曲的手、眼、身、法、步。

将罗马平民们提炼、强化为歌队，是此次戏曲改编莎剧的一个创造。于原作来说，市民甲、乙等放大为歌队，凸显了平民中暴民的意味。他们中的每一个都是无足轻重的个体，一旦集结又爆发了排山倒海的力量。更重要的是，演化为歌队后，他们与寇流兰之间的矛盾冲突得以歌舞化，全剧因此进入“歌舞演故事”的戏曲格局。歌队本是古希腊戏剧的遗存，其消失和重现标志着西方戏剧的发展，但在中国戏曲中，担任与歌队相仿的叙述和评议功能的伴唱帮腔一直存在，是以，《寇流兰与杜丽娘》中的歌队既是古罗马的平民，又是《牡丹亭》中的各种角色，还在吟咏主人公心曲时分列两旁，幕后的隐身的伴唱改在了台前和当众，成为舞台语汇。

与歌队相连的是椅子，椅子是表演支点也是全剧在多媒体影像之外唯一的造型元素，其位置和摆放、端然和倒扣都有意指。演员和椅子的关系极富张力，如寇流兰站在椅子上争取选票时，位置虽高于众人，但厌恶向民众示好的内心又使得他感觉卑微，当他丧命时椅子向他挤压，他被踩在了所有人脚下。椅子还参与了“寇流兰”与《牡丹亭》的并置，执意放逐寇流兰的罗马民众留下摆成阵势的椅子，一病不起、描容写真的杜丽娘款款上台，那些椅子似一种无形的注视、沉默在场，杜丽娘也坐也倚，椅子变得既自然又不自然，既是异质的又被同化了。

椅子是象征的，但已不是“一桌二椅”中的椅子；歌队打通了东西方演剧体系，又是浑然不觉的。郭小男导演彰显出非同寻常的驾驭能力。

演出中的点睛之笔无疑是茅威涛的表演，她扮演了寇流兰和柳梦梅两个截然不同的人物形象，她拜师汪世瑜先生习得昆曲巾生的一招一式当然令人叹服，但更感佩的是她挑战了寇流兰。寇流兰和寇流兰蕴藏的悲剧性是越剧剧种从未涉足的，也是女小生难以塑造的，可茅威涛奇迹般地做到了！她上场时的气势、她将领般的坐姿、她被民众挑衅时对他们的睥睨，都演出了寇流兰的十足傲慢，而投奔敌军后，母亲率妻子、儿子来探营的一场，不可一世的大将军在母亲的谴责下是那么委屈和无助，像个无辜闯祸的孩子，虽然没有一句唱词也极具感染力。一时分神，骄傲且难免悲壮的是剧中的寇流兰还是不断陷入焦虑、又不断迎难而上的茅威涛？

同样以戏曲改编欧洲戏剧名作，同样以越剧这一清丽的剧种应对思辨的沉重主题，同样有嘻哈风的音乐剧化的歌队和歌舞场面，同样是茅威涛一人分饰两角，《寇流兰与杜丽娘》延续了《江南好人》的实验。而“实验”，于戏曲、于越剧多少有点陌生。是的，与其陷入“传统”与“创新”或“继承”与“改革”一类的二元对立论断，不如说“小百花”一直在做“实验”！“实验”难道是话剧的专利？越剧怎么就不可以实验呢？即便实验中流失了一些老戏迷，即便实验中暴露出几多新问题，也探索了无限的可能性！

像不断把巨石推向山顶的西西弗斯，浙江小百花越剧团一次次实验和实践着越剧的不可能，从题材内容、主旨意涵到表演方式、舞台呈现再到观众接受、业内评价。巨石一次次地跌落，而再一次的承担攀爬就是超越，加缪说，“西西弗斯的石头，是悲惨的源泉，也是重获幸福的踏板。”

扫一扫请关注『新民艺评』

用荒诞的外壳装现实的内核

——看电影《我不是潘金莲》有感

◆ 刘巽达

电影《我不是潘金莲》，讲述的是“一个女刁民的告状故事”。说这个被称为潘金莲的李雪莲为“刁民”，可谓出于“公正立场”——你自己搞假离婚，你老公趁机把你甩了，你是自作自受；你要“讨说法”，那是你和老公的事，关别人何事？你倒好，居然一级一级的上告，把市长县长院长一个个扒拉下来……这个在现实中可能么？可又似乎处处透着真实。这就是荒诞现实主义的魅力。

用荒诞的外壳装现实的内核，这是四两拨千斤的智慧。从北京的高级官场一直到县衙的低级官场，这样的场面多难写？然而一个李雪莲，把上上下下的官场都串起来了，并且有了极其生动的呈现。尤为高明的是，电影中的官员，没有一个是贪官，都巴巴结结兢兢业业，都想息事宁人安定团结，然而不断的“好心办坏事”，硬是没能准确解读李雪莲的真正用意，于是一次次坐失良机，把她逼上告状之路。

编导真的是把李雪莲当主角来描写吗？我看不是，她只是一根线，不断拉扯出现实众生相。为了一个刁民的告状，从政府到法院到警方，动用了多少纳税人的钱，却还是做的无用功，这是为什么？因为所有人都想着“保位”，却唯独不能理解一个淳朴村妇的简单心思：她只是要一个说法，不是“法律的说法”，而是“人情的说法”，即便受骗认栽也行，但得让她咽下这口气。

就是为了这口气，她像当年的秋菊一样上路了，不惜胡搅蛮缠，不惜委身以报，一切为了让那个“前夫畜牲”承认假离婚的事实，为达此目的，她要将所有阻拦她揭露真相的拦路石都搬掉。然而最终传来的却是“前夫猝死”的噩耗，顿时让她失却了方向，告状也就无以为继……

这个戏剧性的细节被编导在影片中再度深入阐释，他们通过剧中人物说道，如果那个“前夫畜牲”没有猝死呢？是不是告状将没完没了？这是在不点题的点题：在目前的情形下，各级人员似乎也未必都能准确理解李雪莲的诉求。李雪莲的诉求很大么？她的心理需求很深奥么？当法律之路走不通后，难道就没有其他办法可以说服、平衡、舒缓么？为什么所有人都“读不懂”她是在呼唤人情关怀和寻找心理寄托呢？一定是哪个环节出了问题。

社会矛盾是如何发生的？人际关系是如何协调的？这些都是值得思考的“重大命题”。编导用荒诞的“刁民告状”的套子，将这些重大命题裹进人物塑造和情节推进中，引发观众在笑声中思索，显示了高超的智慧。这对于长期远离批判现实主义传统的中国电影而言，不啻为“补钙之作”，值得点赞！

至于艺术形式上采用“忽圆、忽方、忽宽屏”的视觉效果，窃以为不必过度解读导演的“匠心”，无非是为了审美——“月洞”能别具一格地有效展示婺源之美乡村之美；当场景换成了北京，圆形也就换成了方型；当一切“正常”了，屏幕也正常了。如此而已，并无太大深意。名导嘛，谁没点自己的偏好？没玩砸就行。

国乐与国草碰撞出的和美乐章

◆ 顾龙

前不久，随中国晚报科学编辑记者学会采访团在福州参加国际灵芝研讨大会，真没想到欣赏了海峡两岸民乐精英首次联袂演奏“印象灵芝”国乐盛典，用琵琶、二胡、古筝、竹笛等传统民族乐器来演绎灵芝文化。

民乐是国乐，灵芝是国草，均是中华传统文化的精髓。通过国乐与国草的碰撞，用经典的国乐曲调唱述灵芝的传奇故事，表达出经典国乐与国草灵芝之间气韵相通的灵性与丰富的文化内涵，这一创意出自总策划仙芝楼集团董事长李晔的构想。他曾赴台湾参加灵芝研讨会，聆听过小巨人丝竹团根植于传统的国乐演奏。经好友台湾大学教授许瑞祥介绍，乐团音乐总监暨指挥陈志升是他指导过的博士生，从事过灵芝研究。于是，李晔有了以乐为媒弘扬灵芝文化的想法，在榕城主办的国际灵芝研讨会上，用音乐讲述灵芝真情，欣然得到了台湾友人的赞同。

“印象灵芝”特邀海峡两岸四大民乐团共同奏响国乐经典，以“灵芝草”的由来为主线，藉由五首新创乐曲，把灵芝从古代带往未来。由台湾小巨人丝竹乐团琵琶演奏家张沛翎与吉林省民族乐团二胡首席演奏家李延薇“对话”，时而热情奔放、时而寂寞冷清，在复杂的和声变化里，述说《山海经》中炎帝之女瑶姬化为灵芝的神奇传说；古筝有其以韵补声的特色，著名青年古筝演奏家宋心馨用左手细腻的演奏技巧，那一波三折、感化心灵的韵味，弹奏出千年仙草“采天地之精华，蕴山水之灵气”的吉祥之美；一段飘渺淡远的竹笛曲，描述了家喻户晓的白娘子盗仙草以救夫君的甜蜜爱情；双击乐的协奏，让东西方打击乐激荡出光与影，体现灵芝“与天同期”、“后天而老”的生命力……在国乐演奏的背景天幕上，会变幻出中国名家与灵芝相关的绘画和书法。国草灵芝是中国传统文化中吉祥、长寿的图腾，作为中药瑰宝能为人们带来身体上的改善，而国乐本身能带来心灵上的享受。当灵芝遇上国乐，这是一次跨界的完美碰撞与融合，是一场身、心、灵的洗礼，聆听到的是醉美“芝”音。

这场别具一格的音乐会，为了普及灵芝文化，由全球首位华人灵芝博士许瑞祥现场导聆。在国乐演奏间隙，他结合生动的图片和视频资料，讲解音乐所表达的灵芝故事，展示仙草灵芝的发展历史、研究历程等，丰富大家对灵芝的认知。但是现场导聆还有点像在讲课，表达的语言还可以更加富有诗情话意。只要再从艺术效果去打磨，应该会迸发出“锦上添花”的艺术科普感染力。

在五千年的华夏文明中，中医药宝库中还有许多瑰宝，孕育着博大精深的中华文化。“印象灵芝”用国乐表演方式展现灵芝的独特魅力，是首创。然而更企盼这种创意音乐会能再多一点，为中华文化的传承和发扬多探新路。

上海文艺评论专项基金特约刊登