

撰文/方李珍



Regulations and passions

规训与激情

——从两个戏谈起

对外国经典作品的改编,自五四新文化运动开始,断断续续地成为了中国戏曲创作中一道不容忽视的命题,甚至可以说成为了一个小传统。及至当下,又掀起了一股改编高潮,如川剧《欲海狂潮》(又名《榆树下的欲望》)是对美国剧作家奥尼尔的话剧《榆树下的欲望》的改编,越剧《春琴传》是对日本作家谷崎润一郎的短篇小说《春琴抄》的改编,甬剧《风雨祠堂》、京剧《贵妇还乡》是对瑞士剧作家迪伦·马特的喜剧《贵妇还乡》的改编,越剧《心比天高》来自于挪威剧作家易卜生的剧作《海达·高布乐》,越剧《简爱》、《茶花女》来自于英国作家夏洛蒂·布朗特、法国作家大仲马的同名小说,还有河北梆子《忒拜城》、实验京剧《王子·俄狄》……尽管其中《欲海狂潮》于1989年早已创作完成(由于版权的问题,极少演出),但近年的改版与热演完全将该戏升级成功,使得该戏与“美轮美奂”的《春琴传》成为了其中最为抢眼的两个作品,尤其《欲海狂潮》中一览无余、令人触目惊心的情感表现:父亲对儿子压迫剥削、儿子对父亲憎恶厌恨、兄弟之间算计交易;年轻的母亲亲手闷死襁褓中的新生儿……仇恨与杀戮,这种骨肉血亲间凶悍的情感本质与危险的情感关系,对于中国戏曲观众(尤其是古装戏观众)来说几乎是一种陌生的观剧体验或情感经验,与中国传统戏曲所惯常表达的父慈、子孝、兄悌的道德情感范式背道而驰,与诸如“失子惊疯”的传统折子截然相反;《春琴传》中的抛弃亲生骨肉的春琴亦是如此,而春琴与佐助之间女尊男卑的虐恋则更让我们“大开眼界”,春琴拥有情人却视儿女为拖累而永不结婚的言行亦让我们瞠目结舌;《心比天高》中为了“名”欲而不择手段的女主人公海达,也与我们习见的退让恭俭、温婉贤淑的传统女性形象相去甚远。这种

“陌生”的情感经验有别于50、60年代诸如《春香传》等改编戏曲所展示的那种儒家思想教义、传统道德情感。中国戏曲与传统道德是“共生”的,甚而是“一元”的,其道德伦理决定了其叙事伦理。但是是否可以说这种陌生化的情感经验已跳脱出了传统道德的藩篱?亦或是各剧种在所谓“现代化”进程中对意义场域外延上的拓宽?

然而,在这些戏所倾述的主要情感上,却仍然保留着传统戏曲亘古以来固有的情感模式。在对这些异域经典作品的“故事”里,依然隐藏着自我的“情节”调度。这成为了他们振振有辞的“中国化”“本土化”的藉口,但同时与其所追求的现代化或现代性渐行渐远。作为对上世纪80年代禁欲主义思潮的反拨,《欲海狂潮》在物欲横流的当下却盛极一时,这本身就颇耐人寻味。“欲海狂潮”之“欲”成为了理解这一现象的关键词。徐棻在《〈欲海狂潮〉答问录》中说:“原著中,年轻的男女主人公手挽手走向监狱,表现他们虽然失去了全部财产,却拥有了对方的爱情,哪怕这种爱情更多地表现为情欲。可是,我觉得,完全丧失理智的爱情也是可怕的。被他们自己杀死的儿子将永远‘横尸’于他们之间,他们的爱也将是永远的悲苦不幸。”^①可见徐棻是不认同这种更近于情欲的所谓“爱情”,在她的同名改编剧的“第四场 进退之间”里,在大段唱词中,如二人同唱的“隔墙难隔心,寻觅三十载,才识意中人”^②,“蒲兰(唱)从今后,相亲相爱如鱼水,三郎(唱)我与你,白头厮守永不分。”^③尽管“欲望”上场,也不是为欲而欲,而是对他们的爱起推波助澜的作用,正如二人同唱的“煽旺了情的烈火”,“撞开了爱的闸门”^④,可见这二人的“偷情”并不出乎“欲望”,而来自于“真情”。可见,徐棻是以类如汤显祖的“至情”来对抗当年

的禁欲主义,而不是以原著中张扬的“欲望”来对抗“禁欲”(原著展现的是二人从欲望到爱情的过程,而无论徐棻的改编本是名为《榆树下的欲望》还是《欲海狂潮》,抛开众人等的利欲等其他欲望不谈,就二人的关系而言,似乎有欲相掺杂,但一开始就定位为爱)。曹路生的《春琴传》第三场“诉心”,显而易见也是男女主人公于夜半时分的真情告白,佐助听见了春琴在心中弹的三弦琴曲《雪》——这超越了感官,超越了自然主义的“联觉”是他们心心相印、刻骨铭心之爱的佐证,其精神性远超身体性。这种高贵圣洁的爱情在戏中就以“雪”来意象化、氛围化了,主要人物、少女歌队反复吟唱的诸如“大雪落,落纷纷。飘飘扬扬飞满城,银瓣素蕊尘不染,洁白晶莹化无痕”^⑤等唱词,加之《雪》婉妙幽雅的琴音,漫天飞舞的雪花,完全是一种诗歌的过分追求感性的想象,雪与人形成了亲密无间的隐喻关系。然而在谷崎润一郎的小说中,“雪”与“人”完全无关,“雪”只是那时的天气,《雪》只是春琴,也是那个时代盲琴师必修必弹的一首名曲而已。在这部作者年老时所写的文风大转、回归传统的小说里,采用了一种全新的议论性很强但又不常作直接论断的既主观又客观的叙述方法,在他的笔下,我们看到春琴是这样对待佐助的:“在她家里,她本人过着王侯一般的生活,对佐助以下的佣人们硬是要求他们生活俭朴,日子过得活像吝啬鬼”,^⑥待人还不如小鸟,与佐助有着严厉的主仆之别;另一方面,他们的暧昧关系“既不像主仆,又不像同窗,也不像情人”^⑦,“只在这个意义上(指服饰日常琐事上),佐助才是春琴必不可少的人”^⑧,“那么,佐助在春琴的眼里,只是生理上的必需品吗?大约春琴在意识上确实如此。”^⑨尽管用了“大约”一词,但读者心下都已了然。在春琴树敌太多被毁容之后,不许佐助看她的脸但又不能不让他看到自己的脸,于是佐助刺瞎了自己的双眼,“‘师傅,我已经成为盲人,终生再也不可能看见您的容颜了。’‘佐助,这是真的吗?’”,“‘佐助,这是真的?’这简短一语,在佐助听来,她似乎高兴得在发抖。……春琴之心除了感谢,别无他念。”“他感到时至今日,(两人)才心心相印,汇合成一道热浪流去。”^⑩我们仍无法确认春琴此时是否真的“爱”佐助,但她以往对他只是“欲”则板上钉钉。另一方面,我们可以发现春琴这个“失明之后,心地逐渐变得不善”“乖僻、忧郁”^⑪却又聪颖过人的残疾人所特有的阴翳心理与隐秘心理,她能非常巧妙地利用他人来帮助自己,而且她的直觉能帮她准确地找到这个甘心侍奉自己而无怨无悔的人,例如佐助的拜师学艺是她自己提出来的,以此来打发自己无聊的时光,并通过责打他来满足自己的“嗜虐心理”以及“变态的性欲”需要;而不是戏中所表现的是由旁人提出自己才勉强应承收徒。因此,在越剧舞台上尽管已淡化了春琴的嗜虐等阴暗心理,并且将二人的感情打造为爱情,但春琴极端化的本性常常使得改编者不自觉地无力招架、无法把定而如灵魂脱窍般漫溢而出,在舞台上枝权横斜:紧接着第三场心心相印的“诉心”,在第四场的“斥女”中,春琴端着主子的态度对佐

助提出保密他们二人情事的种种要求,并在反复挑剔佐助的按摩功夫后扬长而去,这时候舞台上蔡浙飞所饰演的佐助呆若木鸡,惊悚未定,蓦地一个全身轰然倒地的动作;而在下一场“赏梅”中佐助在无人之处的那一段独唱,“三年光阴荏苒过,朝朝暮暮集悲欣,众人面前称师徒,众人背后夫妻情,可怜生下两男女,为避嫌疑送他人。(呜咽)

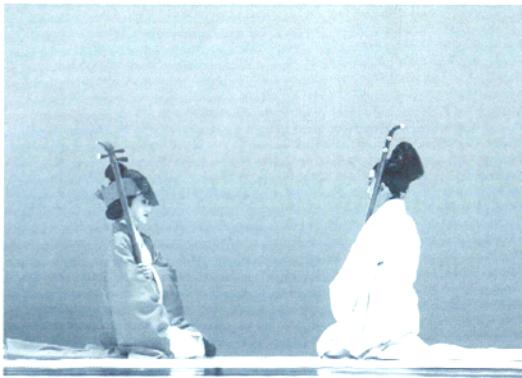
我的儿啊……莫怪为父太无情,莫怪为父心狠,这一切都是为了……为了

我的师傅,你那尊贵

越剧《春琴传》

的母亲!我要让师傅忘不幸,我甘为奴仆尽忠诚;我要让师傅更自尊,我更加卑微百依顺;各种烦恼我承担起,为只为,为只为师傅她常开心”^⑫,都显现出作者对佐助无限的同情,也可见出编剧对此二人的“爱情”,其实也是无法完全把握的,犹疑的,动摇的。然而,无论《欲海狂潮》、《春琴传》,无论它在内涵上是不是爱情,但在表演上一概将其处理成爱情。《风雨祠堂》也是将原著中二人年轻时的风流韵事演绎为爱情,于是女主人公爱之深而恨之切,决定置当年的情人于死地。这些“爱情”与我们在传统戏中习见的纯粹爱情似乎有所不同,它们在欲与情中翻滚煎熬过,但比之原著则纯情化,少年化了,或许称得上是一种准爱情、亚爱情,但本质上依然是固执地守望着中国传统戏曲以情为上的情感经验,以及表演经验。

传统戏曲长期以来的至情主义(所谓“才子佳人 佳期如梦”,越剧就更是这样),衍化成了一整套的表演程式、表演经验,例如小生花旦一见钟情时的“对眼线”各剧种都有;小生、花旦形成了各自熟稔的身段、动作、程式,演起来熟络、拿手、便捷;而这一套可传承、可模拟的表演经验又极易“引领”着剧作家将人物的情感聚拢在这所谓的“爱情”里,长期以来便形成了写作与表演之间的下意识的“合谋”,几乎成了一种集体无意识。于是我们发现,在过于讲究轻松愉快的“视觉享受”、“养眼”的当下,就更无爱不成戏了,“至情”成了“惟情”,滥情主义或者泛爱主义四处横流(而在影视界,由于影像的便利以及相对于舞台的非直接性,就更“升格”为性感狂欢)。在许多剧作里,无论男女主人公实际境况如何,总是要被赋予一种凝固的情感关系,形成了单一的叙事套路。周朝俊的《红梅记》,在徐棻的笔下,慧娘对裴生的欣赏亦被改编成了“人鬼情未了”的爱情。最典型的是西施题材,编剧们竭尽其才,将西施“拉郎配”,就像当下娱乐节目中的“男女速配”一样,出现许多西施与各个男人为



越剧《春琴传》



川剧《欲海狂潮》

主角的戏，西施与范蠡、西施与夫差、西施与文仲，甚至西施与伍子胥——在《西施与伍员》一剧中也被赋予了一种暧昧的情感关系。再如孟姜女题材，在一个小剧场话剧里，竟然让男主人公秦始皇爱上了女主人公孟姜女。如此种种，不一而足。引发创作冲动的首先是人物的性别，而不是人物的个性。写得顺手，演得拿手，看得也悦目——恐怕没有多少中国戏曲观众可以接受古装戏舞台上有欲无情的小生花旦戏。从这个角度反过来说，如果仅仅是是有欲而无情，花旦的表演如《欲海狂潮》中的蒲兰就极易演成一个贪婪的荡妇，原本就乖戾、阴鸷有着虐人嫌疑的春琴就更面目可憎了。然而，哪怕是有欲有情，花旦的表演，擅于挑逗、调情的蒲兰，依然容易滑入轻佻荡妇的泥坑，而善于指使、操纵佐助的春琴则有着野蛮刁妇的嫌疑。因为这对于传统固有的着重于端庄、羞怯、优柔或娇俏、天真、活泼的大小花旦的表演程式来说还是有些陌生（有情有欲的蒲兰、春琴与我们传统戏中的崔莺莺、杜丽娘等人物形象根本不同，前者是欲与情都强烈、奔放的成年女性，尽管春琴在外观上更近于少女；而后者是娇羞、含蓄、内敛的青春少女，更多的是情的渴望，即便有欲的向往也只是一种青春期的冥想，于无人处不胜羞涩的自我吟唱；即便与小生相约，往往借着诗笺并由丫环转送，或者“不慎”丢落丝帕等信物；等等。演员的表演还是集中在“情”上做文章，只要演出她们的青春浪漫就可以了。有些流派的“媚”更多的是人物青春活力的自然流露，与直接的挑逗、调情不同）。因而如何在端庄与风情、规训与激情之间拿捏厘定，寻求一个平衡点，这是对旦角行当表演的考验（在这方面，福建省梨园戏实验剧团二度梅获得者曾静萍在情与性之间腾挪跌宕的表演，尤其是在《董生与李氏》中的演出可谓一个难得的范例）。或者说，如何拓宽花旦表演行当或表演领域是一个新的命题。而陈巧茹（蒲兰的饰演者）的表演明显是端庄有余而柔媚不足。而由于剧作本身对人物情感梳理得不够分明，使得春琴的表演者章益清的表演情感层次不够清晰，当然这个年轻的越剧新秀已展示了相当深厚的功底，尤其是展现了人物轻俏的风情，尽管“弃子”“虐人”，但在戏曲舞台上叠印出了一道新鲜的“风景”。

但究其实，从接受的层面讲，中国观众在心理与视觉上

均不能承受母亲杀子的残酷与惨烈，哪怕是一个几近崩溃、癫狂的母亲。因此，川剧舞台上很好地利用了“面具”这一道具——“欲望”上场，给蒲兰戴上面具，然后“欲望”把着她的手用三郎的包袱闷死了刚刚满月的婴儿——尽管性质不变，但在视觉上毕竟造成了间接地、假手杀人的“错觉”，在观众心理悄悄转了个小弯，稍稍淡化了对现场的直击效果，延宕了心理接受，使得这场面不那么血腥、残忍。尽管这样的场面还是显得陌生，但还是稍稍维护了中国人固有的道德情感。《春琴传》也是这样，全剧整体上淡雅清新的风格：动听的音乐、婉美的唱腔、雅致的舞美，地道的日本风情（“赏梅”一出的氛围，利太郎家的艺伎不绝如缕的笑声特别有日本那个时代的味道），尤其是前面已述及的以雪将人意象化其实是美化的修辞手段——这极致的感性渲染使得这场华丽的视听盛宴完全俘虏了观众，而模糊了对人物道德、情感甚至灵魂作理性的追究与拷问——换句话说，是中国戏曲强调感性的模糊性思维在起作用。不美的被掩藏，被遮蔽，被滞后，来不及深究，从另一个方面也迎合了中国人道德上的清洁观。一句话，这些戏舞台上的激情被道德规训了，而不仅仅只是一种舞台修辞，一种导演手段。

注：

- ①《探索集》第44页，徐棻著，四川文艺出版社1990年2月第1版。
- ②川剧高腔《榆树下的欲望》，《新剧本》2007年第4期，第111页。
- ③同上，第112页。
- ④同上。
- ⑤越剧《春琴传》，《新剧本》2007年第4期，第122页。
- ⑥《谷崎润一郎作品集·恶魔》第254页，叶渭渠主编，于雷等译，中国文联出版社2008年8月第1版。
- ⑦同上，第242页。
- ⑧同上，第244页。
- ⑨同上。
- ⑩同上，第267页。
- ⑪同上，第239页。
- ⑫同5，第130页。

（方李珍：福建省艺术研究院副研究员）

责任编辑 / 周 明