



时尚、
——
重构与传统的转身
评台湾京剧

金锁记

文·图 / 孙红侠

2009年岁末,台湾国光剧团新编京剧《金锁记》于京上演并参演第十一届中国戏剧节,编剧以不错的功力将张爱玲的小说改编成为戏曲剧本,并且经过台湾京剧名角魏海敏和创作群体的共同努力呈现于舞台。

好评如潮是对这部作品作为舞台戏剧作品的肯定,因为它时尚,且在时尚中完成了重构的过程。毫无疑问,《金锁记》是时尚的,它使用的舞台表现手法是时尚的,

它的剧情观念是时尚的,它讲述男女情爱故事的方式以及从中折射出的男性与女性对待感情的方式也是时尚的。

金锁记迎合时尚的方式表现在文学上是它力求重构张爱玲的小说,而事实上,张氏小说《金锁记》、《怨女》与京剧《金锁记》讲的完全是三个不同的故事。

众所周知,张爱玲的这部小说是傅雷先生称赞过的文坛最美的收获,它讲述了一个寒微人家的女孩儿被命运碾压而反复碾压别人的过程和故事。曹七巧的一生在情欲的压抑中走向物欲的追求,她在物欲—情欲,情欲—物欲的过程中渐渐具备了“一个疯子的审慎和机智”,又把这种在压抑中变态的苦果逼着所有能逼的人一同与她吃下。“金锁”一词道出了富贵的本质,更是展现了张爱玲透视切割人性与人生时那冷峻与圆滑的、令人叫绝的双刃剑。

张爱玲本人似乎并不满足于这样的故事,于是她在《金锁记》问世十余年之后在海外第二次将其改写成《怨女》,《怨女》的情节和篇幅都比金锁记丰富了许多,也因此这两者成为了两个故事。

《金锁记》中曹七巧与姜纪泽是没有实质性交往的,姜纪泽也仅仅是以花花公子的玩笑无意中点燃了曹七巧心中的爱情,不是爱情却被她当作爱情,这才是她的可怜和可悲,而在《怨女》中,佛堂进香时曹七巧与姜季泽是曾经有过肌肤之亲的,也就是原来的“情”被改变成了情欲甚至是性欲,这样一来,曹七巧的性格压抑就变成了性压抑之后的变态,这样的改写也许有作家自己的理解,尽管我们也许更能被第一个故事中存在着的可悲所打动,不管怎么说,张爱玲的两部小说都并不是简单地讲一个故事,而是呈现人生和命运的苦涩与无奈。



而京剧《金锁记》则简化成了一个女人因在物欲的驱使之下的选择而情欲受到压抑的变态过程。魏海敏饰演的曹七巧一开始是自己套上了黄金的枷锁，是自主屈从了内心对富贵的向往而嫁入豪门。可是她很快尝到少女时羡慕虚荣而产生的苦果——她没有爱情，而性别书写此时显现出了巨大的力量，那就是相对于金钱，女人似乎更在意爱情。京剧《金锁记》在情爱戏上是做了很多渲染的。魏海敏与唐文华背离了戏曲传统含蓄美的表演原则，用属于话剧的表情和肢体语言竭力展现七情六欲的力量。在曹七巧与姜季泽的感情对手戏上，编剧加入了许多现代情感的理解问题。曹七巧自然是一个渴望爱情的女人，姜季泽却不是简单的花花公子形象，而是一个有现代含义的普通男人，他“轻的跟什么似的”，他承受不了生命中任何的重量。他见到七巧“艳如彩蝶秋风舞”也曾经发自真心地感叹过“哪个男人不动情”。可是他终究没有接受曹七巧，这不仅仅是因为“闲花野草处处有，何必招惹自家人”更是因为他发现七巧是为了情不顾一切的



女人，行夜路不怕遇鬼反而会怕遇人，相同的道理是男人不怕用钱可以打发的荡妇，倒是害怕那倾注一腔真情反而会令人难以解脱的烈女。他只是一个普通人，所以自然也就承受不了女人最珍贵的爱情。

这种重构使用了全新的现代人对感情的理解，这样的情爱叙述显然已经超越了张爱玲的时代。这种情况之下，七巧所要求的“要你留与我半点真情，留与我捱长梦，度长风，缺月犹能将路映……”自然是一个充满了悲怆的心愿了。编剧王安祈使曹七巧作为女人向往真情的一面更加显露了出来。这种对真爱的质疑和追问打动了我们现代社会的人。只是，文学的成就却不能因此成为舞台表演被挤压的理由。

京剧《金锁记》没有按照小说原著来处理舞台，而是采用了“意识流”和“蒙太奇”为手段，采取“虚实交错，时空叠映”的表现手法，通过“两场婚礼”和“两场麻将”来推进故事发展和展示女主人公前后性格的变化。

这是貌似高明的，但是这恰恰又是拙劣的。古典戏曲的美学传统在意识流的切割之下惨不忍睹地断裂。

舞台上两场婚礼，两场麻将，两段“十二月小曲”中场次的时空转换都是以人物意识变换为准，这就彻底破坏了中国戏曲具有的完整的叙事框架。中国戏曲是习惯于讲述一个完整的故事，而不是通过被截断“意象”来表现。这是京剧和电影的区别，也是戏曲可以独立于电影存在的依据，意识流也许真的很好，但是它不是戏曲的表达方式，因为它不是戏曲的特色。在戏曲中运用得再高明也不能比拟电影。你可以使用意识流和蒙太奇，但是不能抛弃京剧特有的时空转换语言而将其放在京剧的名义之下进行。“华丽与苍凉”是通过舞台灯光和所谓的京剧意识流和电影蒙太奇手法的渲染来尽力达到的，这本身就说明京剧表现手段的贫乏。

在舞台语言的细节上，更是存在着大量的缺失，细节性的问题必须放大的原因在于通过这些细节来看待京剧舞台语言运用中的“失之毫厘，谬以千里”。细节一：水袖的使用与服装的设计均不统一，《金锁记》采用的服装设计方式是真实服装再



现的设计方法，即舞台演出中的服装与民国年间实际生活服装差别不大。女性主体演员的服装为上衣下裙，右衽，下长及膝，袖口、沿领、拖襟、下摆均镶有较宽花边，扎腿、缠足、绣花鞋。这种服装没有水袖。现代京剧的服装可以没有水袖，水袖并不是京剧服装的主要标识。问题在于，全剧中却有一位女演员的服装使用了水袖，这个人曹七巧的儿媳妇芝寿。从她拜堂一直到其后的所有场次中，她都是穿着类似程派戏（这个演员的应行也正是程派）

《锁麟囊》中薛湘灵的凤冠霞帔戏装出场，而且在身段表演中使用水袖。这种设计虽然不妨碍观众对剧情的理解，但是却有戏中戏的错觉，仿佛芝寿一直是一个非现实的人物，而且戏装设计风格的不统一造成了水袖程式运用的不统一。细节二：同一场次虚拟表演的不统一，姜二爷上场，一帮人抬着他从左侧上场，一个人有一句台词：“进门喽，二爷，您瞧着点儿”，这句台词显然是在表示进门，既然已经假定了舞台上虚拟的门的存在，可是几个人将姜二爷放下以后却没有从原路下场，而是径直从后面下舞台去了。退一步讲，如果不从原路返回也可以，但那句台词显然就

已经没有意义了。剧中类似这样的失误还有很多。

从演员的表演上来讲,《金锁记》充满了七情六欲的表演是话剧体系的而绝非是京剧体系的。不妨也以两个细节为例。细节一:牵手还是牵袖?曹七巧和姜三爷感情对手戏有两次牵手,牵手就是手握住手,男女表现情爱最直接的行为。问题在于这种实打实的握住对方的手的表演和舞台处理是否是属于戏曲的?戏曲舞台语言中对男女情爱的表现法则是间接而不是直接,是含蓄大于直白,也就是说,牵手不如牵袖。通俗地说,拉手就是话剧,电视剧的语言,拉袖子才是戏曲语言。《吕布戏貂蝉》、《百花赠剑》、《游龙戏凤》中都有大量的这一类以含蓄胜直白的表演,这是符合中国传统美学精神的,所谓有话不直接说而传书递简,想回头看却要倚门回首却把青梅嗅,留人要悄悄踩住衣服的下摆……所以吕布用头上的翎子而不是手来戏貂蝉,正德皇帝要用折扇而不是手来托住李凤姐的茶杯,这是含蓄至上也是不应该轻易抛弃的戏曲美学原则,牵手并不能博取过多的现代感官效果,反而不如中国戏曲千年总结的表演规律更能打动人心。细节二:手摸凤纹耳坠子的表演,很多场合,魏海敏都提及自己对童芷苓表演的尊崇,也有越来越多的人将她的表演和童芷苓比较并列,可是只有将两个人面对同样的一个或者是相近的一个场面处理

表演之时才能看出两个人的功力和对戏曲规律的理解。剧中姜三爷夸奖曹七巧的凤纹耳坠戴得好看时,魏海敏的处理是实打实地用手摸了一下自己的耳坠子,这让我想起童芷苓在《尤三姐》中一个类似的表演,尤三姐听说柳湘莲与她订婚,坐在镜子前,唱到“见菱花镜里形容瘦,怕只怕他咋见难凭信”,这个时候童芷苓伸出手做了一个兰花指手势,要伸手摸脸却没有,而是停留在离脸几公分处,同时音乐打了一个锣鼓点,也就是说,童芷苓那样的处理才是京剧的处理和表演,而实打实地真摸一下则不是,常常有人看了京剧就觉得是话剧加唱,可是又说不出是什么地方不对劲,其实,区别就恰恰在于细节,众多的细节组合起来就是整体。

《金锁记》全剧近两个半小时,女主角魏海敏扮演的曹七巧不在舞台上的时间不超过十分钟,每个场次中都有她。这样辛苦的唱法简直是再现元杂剧的“一人主唱”,京剧是以“角儿”为中心的艺术不假,但是不是这样以抛弃场次

调剂和行当比重为中心的吧?这是不符合中国戏曲在场次、行当、人物分配上宝贵的均衡原则的。

如果剧作冠名以京剧,还是非常有必要清醒认识到它在京剧舞台语言上的缺失的,不能因为一个故事获得现代观众的认可就承认其作为京剧而取得的成绩,这样做会造成对今后戏曲创作的误导,喜不喜欢是一个个体的观赏态度问题,导演的手法是不是符合京剧语言则是一个学术立场的问题。

无论从个人的情感上来讲多么喜欢或者多么不喜欢这部剧作,如果从忠实艺术规律和坚持争鸣与探索的角度,我们只能说,《金锁记》的好评如潮中,宝贵的传统正在无奈地转身。■

