

俄罗斯（亚洲部分）舞台上的欧洲戏剧

[俄罗斯]Nikolai Pesochinsky 张晴滢 许健 翻译

中央戏剧学院戏剧文学系 2007 亚洲戏剧论坛

-

[俄罗斯]Nikolai Pesochinsky 张晴滢 许健翻译

一位来自俄国的研究者参加国际戏剧家协会的亚洲论坛可能令人奇怪，可我确信我有合适的理由！俄国文化历来被看作欧亚精神的综合体，当然，它也部分来自不属于欧洲或亚洲的本土精神（例如，你如何看待拜占庭，或苏维埃对其造成的影响？）。俄国领土的 75% 在亚洲，剩下的在欧洲。尽管人口的分布的比例恰恰与之相反，但仍有三千一百万人居住在亚洲，并分属几十个不同的民族。各个民族文化当中，有些已经（或者说快要）变得“纯粹”了；而其它的那些则愈发杂糅，受了许多不同的影响。历史的、政治的变化使得文化迅速加入，并持久地处于变动之中。过去占主导地位的苏维埃文化和强势的俄语文化曾在二十世纪末本世纪初退潮，可是现在看来它们似乎开始东山再起。

以上这些时政趋势作为必要条件使得亚洲境内的俄罗斯戏剧十分活跃、有趣、复杂，有时甚至极富争议。欧亚艺术的形式相互之间的联系一直十分显著。不同国家、种族的戏剧艺术各有不同程度的发展。许多国家建立了有几十年历史的、专业的国家剧院，比如萨哈、卡哈斯、雅库特、图瓦等国。这些还算少了，这个名单其实还可以加上欧亚边境上的巴斯卡和卡尔奇，因为这两国的文化根源显然更倾向于亚洲。

俄罗斯联邦的国家剧院历史背负着一个悖论，即它们是在欧洲写实主义美学横扫一切的基础上建立起来的。这一美学，再说得准确些，大多是对写实主义的一种狭隘的理解，认为艺术就是照向日常生活的一面镜子。国家剧院文化与民族文化脱节，与本民族的精神、神话、哲学、宗教以及民俗的关系微乎其微，而且被公开地放到一个满是条条框框的美学框架中。与此同时，一方面出现了职业的艺术剧院，另一方面，传授现实主义风格的导演和表演方法的学校四处开花。写实戏剧运用各种方法将日常生活搬上舞台，经典名剧于是常演常新。然而，脱离了民族共性的艺术很难存活、发展。只是在不久前，二十世纪

的最后十年里，国家剧院才纷纷开始寻求本民族的身份认同。所以说，国家剧院历史的演变不是从民族差异到职业化，再到文化间的相互影响，而是相反——从普遍存在的欧洲—苏联标准到本土化，再到亚洲身份的认同。据我的理解，话剧艺术总是作为舶来的、“新”的、欧洲的艺术样式被引入亚洲的民族文化中的。但对俄罗斯联邦情况不尽然相似。因为，俄联邦是一个多民族国家（79%的俄罗斯人，排在第二位的是仅占3.8%鞑靼人，其余的187个民族中，只有4个拥有一成以上的人口）。地处亚洲地区的所谓“加盟共和国”中，只有五国拥有自治权。如此一来，剧院所扮演的角色实际起到了弘扬民族文化的作用。在卡哈斯国家剧院的介绍册中引用了伟大的德国诗人歌德的名言：“先有国家剧院的建立，再有国家。”因此，在亚洲地区，俄联邦的各个剧院作为各国寻找本民族身份的工具起到了至关重要的作用。

建立何种国家剧院？将民俗搬上舞台似乎是最直接且前途光明的办法。比如，在新写的剧作中，把原生态的民俗融入经典戏剧样式。可这么一来问题出现了，剧作中出现了戏剧因素和非戏剧结构发生了冲突。不过，接下来我主要讨论的是一些不属于以上范畴的，另外的职业戏剧剧院演出的作品，考察民族精神如何作用于一些经典戏剧结构——比如欧洲的经典剧作。

由萨哈（Sakha）国家剧院（位于雅库特 yakut）演出的《李尔王》融合了欧洲经典文本、古老的民族原型和精神、以及先锋的舞台语汇。演出本身包含有两个层面：远古和现代。萨满教思想通过高科技手段体现。导演安德烈·鲍里索夫（Andrey Borisov）不仅将民俗作为舞台呈现的表象，而且渗入了对莎剧悲剧的探索，表达了对世界的感知。不得不注意的是，有个异神教的精灵跳动在莎士比亚的悲剧中。李尔的王国与普洛斯彼罗的神奇小岛（《暴风雨》）有异曲同工之处，莎剧的角色们常常呼唤大自然和精灵们的帮助。剧中，沙漠的场次展示了一个事件更迭的小宇宙，这是个脱离历史真实的、尚未遭遇现代文明的世界。它位于“人类”世界和形而上世界的边界。对于萨哈人而言，这实在太象他们本民族的叙事长诗《奥龙寇》（Olonkho）了。

奥龙寇对宇宙起源的认识可解释为三个平行的世界——上面的，中间的和地下的，每一个都居住着特定的生物。人类存在于三个世界的边界，受到三种能量的影响。这三个世界是变化着的，会发生变形，一个融入另一个当中，或者一个如瀑布般溢出另一个之外。一个可能在另一个的里面。人类，准确的说

是萨哈人，那个在奥龙寇中被称作两足动物（biped）的生物与其它三个世界当中的生物：战士（warriors）产生沟通。“上面的”战士最终将萨哈人从“地下的”邪恶势力手中解救出来。在奥龙寇里还有另外一些与此平行的空间：有的垂直、有的水平、有的歪曲。《李尔王》的演出被故意放到了奥龙寇的宇宙中。更有意思的是萨哈剧院演出完《李尔王》之后将奥龙寇的神话故事搬上了舞台。可以说，通过对莎士比亚的诠释，他们更贴近了本民族的史诗。的确两者之间颇为相似。

老国王的家族是他的王国，李尔可看作是整个国族的家长。演出呈现出传统世界的完整性遭到破坏的悲剧。大幕打开，世界保持着最初的神圣、和谐，舞台围绕在用颜色做了标记的魔法绳索中——在萨哈族的萨满教仪式里，这是保护领土不受地下世界侵犯的方法之一。李尔的形象庄严、高贵和傲慢，充满了贵族气质和神秘色彩。扮演李尔的演员叶飞·斯特帕诺夫

（Yefim Stepanov）具备了原始、纯真的特征，作为那个被神秘知识召唤而担负起向国民传达任务的角色再合适不过。依据此种阐释，李尔的角色类似民族神话奥龙寇中那位被唤作“奥龙科索”（olonkhosout）的叙述者，类似天使的角色，将人民与国家历史建立联系。奥龙科索最常说的口头禅就是“我知道我曾经知道过……”。在奥龙寇的世界中，遭到遗忘的那些有关民族存在的知识以一组遗传密码的形式保存，等待被重新发现。奥龙科索还常常以“伊凯特”（Ekite）作开场白，意思是“从上面传来消息！”。演出中，国王的精神穿越多个空间同时存在（这一点与史诗中的英雄一样）。最开始，国王用手捂住了双眼，似乎他预示到了无可避免的将来。三个女儿穿着装饰性很强的古代郡主的服装，脚下踏着高底靴。作为背景的黑和白的幕布象征着宇宙在最初诞生时的景象：一马、一鸽、一鼓、一脸、一钟、一镰、一锤，凡此种种，无不昭示了一个青春的、充满神秘的世界。女儿们用吟诵的语气宣布她们对老国王的爱，听上去象在歌唱。各尽其职的等级制度作为永恒的法则得到遵从。国王将权力移交的动机被理解为他法定继承人的合法养育和壮大氏族的合理需要。

随着等级秩序土崩瓦解，灾难降临了。（难道不正反映了从东方视角看到的欧洲的文艺复兴吗？）。无论是考狄利亚的忤逆，还是后来私生子反对合法继承的反叛，以及两个大女儿和她们的夫婿赤裸裸的身体欲望——所有这些都

打破了永恒的、沿袭多年的和谐法则。埃德蒙扯破了具有象征意义的绳索，保护的结界消失了。演出至此，萨哈观众的反应经常是一声惶恐的惊叹，因为在他们的信仰里，神圣的“萨拉马”（salama）绳索是猎人休息时的守护者。如此一来，地下冒出的魔鬼畅通无阻，混乱代替了和谐。演出体现了绝对自由带给世界的不过是些邪恶的思想。到了后半部分，世界越来越腐败——台上乱糟糟地堆砌着现代文明带来的垃圾：橡胶轮胎，废弃管道……虚弱的李尔走在沙漠中的场面在台上呈现为一堆废弃的轮胎，空中还时不时砸一些下来。人物打扮得与难民类似。李尔身上发生了剧烈的变化，从强大变得虚弱、形销骨立、毫无重量，人看起来似乎小了一号。接着出现了一个比喻性的场面：李尔的弄臣用手臂环绕将他举起，他依旧在空中迈腿，似乎还在行走，事实上，他脚下坚实的大地早已失陷。过去的意气风发消失了，被麻木的神情代替，好像他已没有了表情，脸成了一张面具。于是，悲剧的国王开始用“呼麦”这种神秘的演唱艺术直抒胸襟。莎翁在剧里将“人”定义为“可怜的、赤裸的、雌雄同体的禽兽”、“无处为家者”。在萨哈剧院的演出中，随着潜意识层面的自由理念得到解放，李尔王也成了那样一个形象。李尔将自由引入他的国族，国族成了血海，一个无处为家的邪恶世界。导演一方面强调了传统的失落，另一方面凸显出社群获得绝对自由必须付出的代价是步入整体的疯狂。最后一场，李尔和考狄利亚的遗体被绘有萨哈地图的裹尸布包着摆在台上。王冠也被放到了这些王国的残余物的上面。国家没了，君主没了，合法政党没了。

透过民族神话的叙述者的角度，戏剧经典被搬上了舞台。外来文本中一些概念化的角色被翻译成生动的本民族文化的原型代表。这里并不是肤浅、图解地在演出中加上了地方特色作为调味。剧场的演出与文本中的哲理之间活跃的互动值得关注。该剧导演安德烈·鲍里索夫使用了先锋剧场富有创造性的手段，比如比喻性的空间概念、蒙太奇的手法、富有节奏的舞台调度、具有“间离效果”的面具式的表演、传统的喉歌和现代摇滚乐的融合等等，将欧洲的“剧”放入了古代亚洲的“情”中。李尔的神话被移植到文化进口的语境。其实很难界定何为进口文化，何为传统文化。当地观众长期浸淫在俄罗斯电影和电视图像中，甚至导演自己也是在莫斯科的那个从未染指任何少数民族戏剧或从事形而上戏剧创作的老导演安德烈·冈察罗夫（Andrey Goncharov）的工作室里接受的教育。（不过该导演的其它弟子倒也有类似的尝试，我可以举出的

另一个例子是立陶宛的导演艾幕塔斯·尼科鲁修斯 (Eimuntas Nekrosius)。其实，任何与奥龙寇有关的作品都无可避免地涉及到萨满教。所以，该剧实际上与文化原型的苏醒，与萨哈族文化的双重面目有关。这个国家有两个名字，一个是俄罗斯名字——卡库特 (Yakut)，另一个是古老的民族名字——萨哈。很多萨哈人 (主要是老人，也有些年轻人) 有两个完全不同的名字。举个例子，民族文学的创始人索伦·奥龙龙 (Suoroun Ollolon) 的另一个名字叫德米特里·斯维特塞夫 (Dimitry Sivtsev)。该剧或多或少地映照出这个自视古老和举足轻重的民族国家实质具有的双重现实。

图瓦 (Tyva) 共和国的国家剧院在排演《李尔王》时使用了与萨哈剧院相似的舞台背景，同样将故事置于远古。我们再次看到了神话情节与异神教时代的联系。舞台上展现了远古的西伯利亚草原上的生活。绳子上挂一块布，象征着华盖，于是就有了国王的宫殿。它一会儿拉高一会儿降低，变化多端，有时变成几个巨大的怪兽，有时变成整个宇宙的天穹，舞台被晨光点亮。剧中人如同古代神话人物，像一群四处迁徙、没有土地、游牧民族的流浪汉。李尔王在颠狂中挥舞着萨满的鞭子，踱着猫步。正如萨哈剧院的演出并没有满足于民族风，图瓦的舞台也采用现代的先锋艺术的强烈表现力。这两台莎剧的演出有许多异曲同工之处。然而，两出戏的内核截然不同。在我看来这可能来自不同民族传统中各自不同的哲学思辨——萨哈人的改良了的萨满教世界观与图瓦人复杂的佛教传统之间的差别。最初的一些场面，萨哈人所告别的世界 (李尔王将要改变的) 是和谐的，万劫不复的。在图瓦导演阿力克塞·奥桑科 (Alexei Oorzhak) 的处理下，古老的宇宙则是蛮荒、血腥和自我毁灭的。剧中李尔的世界是那个尚未巩固、即将变化的世界。

在可见的空间之外，幕布的后面时不时发出动静：有时响起军队或是强盗帮经过踏出的沉重的脚步，有时传来擦抢走火声，似乎这个地方无时无刻不在战火中。李尔的氏族中都是些茹毛饮血的半兽人。扮演李尔的演员亚历山大·萨洽科 (Alexander Salchak) 看起来是个兼具暴君和战士面相的强壮的老男人：行为放荡、眼神凌厉、神情冷酷。分配国土时，国王将画着领土的布片撕得喀嚓作响，漫不经心地丢给女儿们。这个国王身上没有一丝对王位的疲倦，即不衰老也不昏聩，事实正好相反，你能感受到他精力过剩和长期养成的肆无忌惮带来的乖戾、非理性。他甚至不在乎他的王冠，搞坏了随地乱扔。李尔的

两个大女儿则是暴君粗鄙骄纵的后裔。

舞台设计上，李尔那个异教徒的宫廷被巨大的、无言的木偶们环绕。兴许这些家伙恰如其分地象征着远古的精灵们，一双双悄然无声的冷眼旁观着人类的野蛮行径。这又象一场超自然世界的古怪嘉年华会，“人类”的现实不过是供其围观的怪象。有时这些木偶会替作角色的第二个演员，李尔是对着木偶，而非有血有肉的角色说话。有时弄臣手里拿着木偶的微型复制品上台。所以说，舞台具有多重维度，台上的世界包括不同形式的“生命体”，不同种族的“人类”——活人、大木偶、小木偶……一切看似地球存在初期的史前阶段的写照。

所有那些发生在李尔王国里的残忍事件最终让这位国王精疲力竭，全线崩溃。这种残忍逐渐在一些人物身上激发出了对破镜重圆的不顾一切的渴望。温柔的感情从狂暴者的心灵中迸发，开始唤醒他们的人性。在老葛罗斯特想要自杀的那场戏中，爱德伽小心翼翼地将他的父亲领到楼梯上，葛罗斯特跳下“悬崖”，爱德伽却在“跳崖”的一瞬抓住了他，兜圈子似地把他拉回到舞台上。这看上去就如同在跟小孩子玩一个亲昵的游戏。但这是个同一位父亲一起玩游戏，一个让这位老人从死亡走向重生的游戏。另一组悲剧性的人物关系在很晚的时候才在李尔王和考狄利亚之间呈现出来。国王凝视着一个代表考狄利亚的玩偶，他被许多巨型的玩偶所包围，那些大玩偶就如同在为考狄利亚哀悼的魂灵。国王意识到了那种悲怆的内疚，为女儿感到惋惜，并开始照顾她。他褪下了上身的衣服，将玩偶凑近自己的乳头，哄她入睡。这个迷狂错乱的场面提出一种隐喻关系：李尔可以比作远古时给予万物以生命的神明。国王和考狄利亚跳了一段怪异的舞蹈，打破了真实与梦幻的界限。演出在超现实主义的风格中进行，表现了双重的世界。一方面，成群结队的蛮人毁灭着他们的世界；另一方面，玩偶魂灵们沉默无助地注视着“人类”冷酷无情的喧嚣，“傻瓜”则在为他手中的偶人哀悼。

与萨哈版本的演出相仿，图瓦排演的《李尔王》再次运用了老电影和当地民间艺术表现手段：例如呼麦、萨满教舞蹈、从舞台上散发到观众席中的香火味等等。所有这些手段又与明快多变的舞台调度、电影化的蒙太奇、形体戏剧等国际化风格的当代导演艺术结合在一起。然而，两地排演这部悲剧的动机却截然相反：萨哈版的演出是向业已失落的原初的世界秩序的致哀，而图瓦版的

演出则相信人类可以通过战胜荒蛮古旧的人际关系和价值观念而获得拯救。两台戏剧的阐释方式都基于与古典文本在情节的哲学背景层面上的互动。两台戏都对这部悲剧有形而上学的思考，这也许可以看作亚洲人排戏的一个特点。欧洲戏剧总是在个人心理、政治或是历史层面寻找行动的动机。而亚洲人则在对莎士比亚的世界有了充分的理解之后再将对这部伟大悲剧的形而上学思考加诸其上。

亚洲这种处理西方戏剧的方式在排演 20 世纪的经典剧目时也同样适用吗？有时，剧日本身就包含着特定历史时期和社会阶段的实际状况，而这种实际状况又与我们的常识如此接近。有没有可能避免对剧中特定时空亦步亦趋，自由开放地对剧本进行改编搬演呢？

布里亚特（Buryat）国家剧院演出的布莱希特的《三毛钱歌剧》就是一个有趣的例子。这出戏可以被看成是一部对当今俄罗斯进行真实写照的现代戏。它如实地表现了资产阶级罪恶行径和人际关系的沆瀣一气，以及根本上由于前苏联解体而导致的社会道德的严重沦丧。每天的报纸上、每个钟头的电视播出中都充斥着这样的故事，犯罪和堕落的主题成为了各类电视连续剧的标准。布里亚特导演 Tsyrendorjo Balzhanov 不相信民族剧院这样的殿堂也会让像社会犯罪类电视剧那类的“艺术”所占领。他的戏剧拒绝使用社会现实的语言来言说，却又自相矛盾地解构了布莱希特戏剧具有政治宣教意味的素材。相应地，内心的戏剧动作和情欲被发扬光大。戏剧便与日常生活拉开了距离。大量音乐被添加进科特·威尔为《三毛钱歌剧》谱写的歌曲中：普罗科菲耶夫和施尼特凯的交响乐，东欧歌手 Goran Bregovic 创作的民谣，电脑动画的朋克电影《骇客帝国》的摇滚配乐，德国“战车”乐队（Rammstein）的硬式摇滚。剧中的演唱和台词使用了布里亚特语、德语、英语和俄语，于是声音的多样性和交响性便被创造出来了。内容关注的是年轻一代的凄美故事。剧中精心表现了一种人物以及他们的爱情的美好。麦克易斯、珀丽、詹妮、露希都是为了欢乐，为了歌唱，为了舞蹈，为了爱而生。到最后，他们却都被带入空虚。这个变化在主角麦基身上发生得最为显著，他以前通常被演成一个缺乏教养的罪犯。这一角色由布里亚特最迷人的演员出演。（这位演员就是 Bayarto Endonov，他在接下来的一部舞台剧作品中竟然饰演基督耶稣！他也是个善于扮演青年英雄的电影明星。）舞台导演专注于这个关于美丽的年轻人

的哲学化的故事，他们本该过上一种美妙的生活，然而这却都没有发生。人们所走的生活道路与他们本来想走的并不一致。麦基被拷打致死的那场戏极具戏剧张力，在观众中引发了共鸣。在演出中，观众们看到了利奥纳多·达·芬奇所设计的那个五角星图形，里面圈着身材比例最为理想的完美人类。到最后，出于差不多相同的设计，这个五角星变化成为中世纪时拷打青年英雄用的轮锁。在这个演出中，并没有特别“亚洲”的艺术表现手段，一切都是用“欧洲”原材料构成的，可骨子里却又与欧洲戏剧不同！比起往常欧洲按惯例排演的布莱希特戏剧，这个演出要抽象得多。它极少提及政治和社会，它用新生代的视角关注着人类命运的普遍哲理。

另一个这样的例子是萨哈剧院演出的费德里克·加西亚·洛尔伽（Federico Garcia Lorca）所写的《贝尔纳达·阿尔巴之家》（The House of Bernarda Alba），导演是来自图瓦的苏珊·奥查科（Susanne Orzhak）。这个剧本写于1936年，是西班牙诗剧《乡村三部曲》的一部分。在原来的舞台提示中，作者强调说剧情依据的是真实的事件，他力图用“照相式的精确”将其刻画出来。在一定程度上，这个剧本与西班牙外省特定时代的氛围有着深厚的关联。图瓦的导演并未对此剧真实性方面的因素做过多考虑。她将演出命名为《空房子》（The Empty House），着重关注自然、精神分析，甚至是超自然方面的因素。演出的视觉形象是纯抽象的（没有狭窄局促的房屋，没有农家的场院），单调的舞台亮得叫人受不了，红色、黑色和白色将背景幕涂画得支离破碎（这种鲜明的色彩搭配在自然界中并不存在）。视觉刺激在演出中无处不在。演出用动作的方式呈现出了大难临头、欲望要被释放的气氛。女儿们在舞台上的表演是机械式的，显得极度风格化和不同寻常。导演采取了超现实主义方法处理女儿们的戏。有时，她们的争吵会变成如同小兽们相互厮咬一样的扭打。有时，她们随着一条布幔手舞足蹈，就如同她们面对着一个男子，要用她们的手把他从布中扯出来，殴打他，抢夺他，勒死他。还有时，她们又会将这无生命的布幔当成一个想象中的婴儿……往昔的力量扼杀着房子里生命，它化身成为了由女演员 Stepanida Borisova 所扮演的贝尔纳达这个人物。这个深具象征意味人物代表着不幸的力量，那不幸又转变成了冷酷无情。她是陈规陋俗的人质、受害者和盲信者。同时，这个铁石心肠的泰伦特·贝尔纳达也对自己那种偏执若狂的“公正”产生了怀疑，良心

受到拷问。这种神秘而可怕的力量在演出过程中逐渐壮大，最终带来了死亡之后仍不减其增强的势头。有评论家将贝尔纳达的独白以及她对女儿们的发号施令与萨满仪式进行比较。节奏感、无言的情感表达以及说台词和做动作的方式都让这台演出具有了一种深层的、内在的音乐性。这是一台具有浓烈象征意味的戏。有评论家将其与在现今欧洲舞台上已经罕见的古希腊悲剧相提并论。无疑，这位图瓦导演和萨哈剧院从戏剧文本中生发出了一种深刻的悲剧性，而其它对这个剧本的排演只是为了达到简单得多的艺术目的。

当然，我在本文中所论及的俄罗斯亚洲戏剧舞台上排演的西方经典只是一些独具风格、有着一定代表性的例子。其实，还有很多其他不同风格的导演方式：如现实主义的、忠实原著的、情节剧式的等等。西方经典戏剧早已成为很多亚洲国家和俄罗斯亚洲族群剧团常演的保留剧目。这些剧院通常都是实力雄厚的国家剧院，每个演出季排演若干台演出多场的大戏，一周进行若干场演出。所有类型的西方戏剧都被列入演出剧目单中。例如，哈卡斯国家剧院（位于这个共和国的首府城市阿巴坎）近来除了演出新戏和本土剧目之外还上演了果戈理的《钦差大臣》和《结婚》，吉卜林的《蛇鼬大战》

（Great War of Ricky-Ticky-Tavie），莎士比亚的《温莎的风流娘们儿》，贝克特的《等待戈多》。同在这个首府城市的另一家剧团 Chitigen 剧院，最近除了演出本国剧目之外，还上演了芥川龙之介，列夫·托尔斯泰，斯瓦博米尔·穆罗杰格（Slawomir Mrozek 波兰作家），亨德里希·席勒的作品。

西方经典戏剧提供了可供亚洲戏剧表达其精神的丰富素材。基于对历史和现实的考察，我认为欧洲剧本对于其亚洲阐释者不存在任何根本性的奥秘。而亚洲调动其形而上学背景进行的搬演，经常揭示出经典文学剧本中那些在欧洲舞台上从未被发掘的隐性的艺术能量。于是，新的观念又回输到了西方。这是一个永远不会止息的交流。