



米哈尔·泽达拉



《先人祭》剧照

波兰剧院版《先人祭》——“古斯塔夫”们的精神苦旅

□徐 健

这两年,中国观众对波兰戏剧的感知很大程度上归功于克里斯蒂安·陆帕。但从这位波兰“国宝级导演”来华演出的《假面·玛丽莲》和《伐木》上,我们似乎更多看到的是波兰本土艺术家对于异国素材、文本的娴熟“创造”,以他者的视角寄托个体经验,而对于波兰本土戏剧乃至文化沿袭的观感依旧是模糊的。这时,波兰剧院(弗罗茨瓦夫)把亚当·密茨凯维奇的《先人祭》带到了中国。当原汁原味的波兰民族经典与当代生活发生碰撞,当神秘奇诡的浪漫主义与任性超越的导演创造相结合,《先人祭》犹如一块陌生的戏剧新大陆,让它的闯入者欣喜而惊叹。

在波兰文学史上,《先人祭》是一部镌刻着波兰动荡历史、民族性格、革新气质的诗剧。它以深邃的洞察和浓烈的情感,展现了19世纪初波兰的社会面貌和精神气质,既是抗争者写给祖国的行动宣言,也是流亡者直面内心的痛彻告白。在波兰的演剧史上,该剧曾被多次搬上舞台,但是一直没有完整且未修改原本的演出。此番在首都剧场演出的《先人祭》第一、二、四部,可谓波兰剧院完整呈现这部鸿篇巨制原貌的宏大计划的一个部分。4个小时,超过6000行的诗句,舞台上依次呈现了波兰人的情感世界、古老民间祭祀仪式、青年古斯塔夫失恋后的痛苦,这些看似缺乏内在联系的叙事片段,虽然缺少像第三部分那般强烈的国家、民族意志,但却一气呵成,以其贴近人性的视角、质朴原始的民间气息,写出了一个人(古斯塔夫)与一群人(祭祀者们)超越时空的心灵与情感。这些属于精神层面的异质性探寻,是波兰人绵延至今的性格表征,更是一个民族活态的心灵史,它们在加入现代语言、没有当代媒介元素的情况下,被完整地呈现在舞台上且撼人心扉,这是经典作品的不朽,也是戏剧艺术的魅力。

身处国家分裂、政治动荡的年代,颠沛流离的密茨凯维奇写下了触及灵魂的《先



《先人祭》剧照

人祭》,如今,“先人祭”的时代氛围早已远去,和平与安逸的环境让剧中“古斯塔夫”和“祭祀者们”的精神痛苦似乎变得遥远而陌生,然而在该剧的导演、39岁的米哈尔·泽达拉看来,作品中包含的“孤独、思考、回忆”是超越时空的,依旧为今天的时代提供滋养,而且原作本身的创新气质和充沛的情感元素,也使其成为一部合乎今人审美需求的“完整的戏剧”,这一切恰恰为其舞台的“冒险”提供了蓝本。

遍地的生活垃圾、烂尾楼般的建筑、慌张迷惘的人群……密茨凯维奇诗性而悲伤的“浪漫”变成了导演心中冰冷且暗黑的“真实”。伴随姑娘对《瓦莱里娅》的爱情幻想,无边的黑暗降临,一支匆匆赶去祭奠的乡民队伍迷失其间,电筒微弱的光源指示着他们前行的道路,恐惧笼罩在他们心头。“处处寂静,处处黑暗”,在以往的观剧经验中,我们还不曾面对如此黑暗的空间呈现,它的真实让人压抑,它的氛围使人恐惧。或许这种恐惧感的确立应和了勃兰克斯对波兰浪漫主义诗人“渲染恐怖”、“歌唱希望”的主题阐释,但是泽达拉的意图似乎并非这样简单。有舞台美术家经历的泽达拉,在

该剧的二度创作中,将空间的叙事表意功能与祭奠仪式的神秘、祭祀乡民的情感、幽灵的存在结合在了一起,为一个起源于异教时代的祭祀传统赋予了当代的隐喻。

如果仅仅将第一、二部分的“黑暗”看作戏剧时间的指示,泽达拉的手法无疑显得笨拙而单调。我们不仅要看到导演呈现空间的方式,更要看他的空间与叙事进程本身的关系。舞台上,黑暗营造了森林的纵深感,制造了祭祀所需要的隐秘氛围,它既是物质污染和技术占据的当今世界的象征,也给观众制造了视听的幻觉,使观众不知不觉参与到了祭祀者的行列,成为感受恐惧的“同路人”。虽然依旧是密茨凯维奇的语言,但是身穿现代服饰的乡民、老式的汽车、DV机、祭祀食品等等,一切表明,这不再是那个四分五裂、遭受异族压迫的波兰,而是一个物质有余与精神迷茫并存的世界,人们可以不再为国家的苦难而悲伤,可是现实的景象还是让他们惴惴不安,生活中的恐惧无所不在。只有再次回到那个“隐秘的地点、夜晚的时间、怪异的仪式”中,他们才能静下心来,审视内心。泽达拉不改“先人祭”祭奠亡灵、劝谕世人的初衷,

但他更希望人们能在正视恐惧之下,不要忘记自己从哪里来,要到哪里去,未来正是黑暗过后的希望所在。

密茨凯维奇《先人祭》的四个部分并没有直接的情节关联,这种写作方式可以看作是对华沙伪古典派的反叛;如今的舞台上,泽达拉的“反叛”也在二度创作中进行着,他将古斯塔夫的爱情悲剧与乡民的祭祀过程,这两条看似毫无关联的线索粘在一起,提炼出两种人生境遇的共通点——心灵的救赎与精神的创痛,并通过三种完全迥异的叙事方式、舞台语汇,进行了合乎个体表达与审美期待的阐释。第一部分沿袭“日常叙事”,用男女青年、老人、孩子面对爱情、友情、亲情的所思所想,展

息(亡灵一一召唤)……古斯塔夫在精神吃语般的自我沉浸中,倾倒了个体生活、情感的遭遇,精神的伤痕被一一撕裂。

诗剧中的“古斯塔夫”犹如密茨凯维奇情感历程的投影:社会地位的差异,阻隔了他跟列什什恰库埃娜的相爱之路;重返诺沃格罗德克,父母过世、家徒四壁的境遇又陡升了他的伤感与绝望,他成了彻底远离故土的流亡者。诗人敏感的天性和愤懑不平的意志在这种极端的情绪中,累积成了忧郁的文字和形象,他把古斯塔夫塑造成了一个与现实格格不入的悲剧主人公,一个交织着现实失落感、情感挫败感的“零余者”,看似孤独、游荡,实则在这个动荡国家的每个角落无处不在。舞台上,古斯塔夫强健的体格、硬汉的造型与他忧郁的气质形成极大反差,只有满身的伤痕、颓废的装束,暗示着他所遭遇的现实与精神折磨。扮演古斯塔夫的巴尔托斯·波尔奇克是波兰当红演员、歌手,一个极富表现力的优秀演员。在第四部分近90分钟的时间里,他时而以动情、婉转的独白与吟唱追忆起昔日恋情的甜蜜,时而又以低沉、冰冷的言语展现出幽灵般的诡异,时而又在歇斯底里般的癫狂中痛斥世事的、慨叹命运的跌宕,镇静、忧伤、躁动、痛苦、冒犯……复杂的情绪转换,被这位“80后”演员演绎得节制而富有感染力。从明亮温馨的神父居所,到屋外黑暗无边的树林,再到长凳上痛苦而压抑的把酒抒怀,波尔奇克的气场占据了整个舞台,他不仅是在演亡灵最后的三个时辰,也是在跟古斯塔夫“对话”,他在追寻是什么让一个男人的爱情悲剧如此刻骨铭心,更在思考身处急速变化的环境,个体的心灵、信仰、价值该如何安放。当剧终波尔奇克以近乎自虐式的表演将个体的悲怆引向了对神父所代表的权威的质疑,乃至社会不公的抗议时,这种追求生存平等、尊严的社会诉求,让古斯塔夫逐渐回到了当下,“古斯塔夫”们的精神苦旅变得残酷而真实。

在波兰的戏剧舞台上,泽达拉敢于挑战秩序、打破常规,他对波兰经典作品立足当下的诠释,既与波兰的现实语境相通,映衬着当代波兰人的精神状态和生活态度,又将最主观化、个性化的艺术语汇融入其中,体现了一位艺术思辨者、舞台革新者的卓尔不群。对《先人祭》的二度创作,有两处改动值得关注:一个是将第二部分曾经出现的佐霞拒绝奥列希、约久爱的表白的台词作为全剧的结尾;另一个是剧终让所有的亡灵缓慢进入神父的房间,进而占据整个舞台,古斯塔夫的孤独绝望淹没在众多游荡的魂灵中。前者呼应、强化了剧作爱情悲剧的主题;后者则用生命和灵魂铺陈出了一幅扑朔迷离的人生图景。“霍拉旭,天地之间有许多事情,是你哲学里所没有梦想到的。”泽达拉的结尾跳出了观众对演出的“哲学”期待,他以感性的画面、充盈的灵魂和多情的人生,升华出了一个让梦想照进现实的超现实空间,奏出了一曲诗意隽永的挽歌。这挽歌不哀伤、不绝望,它以深沉的宣叙善意地提醒观众:莫要轻视生命中的每一次相遇,有情感、有温度的心灵远比那些做尽坏事的飞蛾更值得呵护、敬畏。

二战中苏联虽然是战胜国,却付出了沉重的代价。战后,苏联百废待兴,苏联电影人试图用电影的力量重塑国家的民族情绪,因此诞生了许多二战题材的电影。

《青年近卫军》是苏联反法西斯电影的开山之作,电影以史诗般的气魄描绘了苏联的胜利。20世纪50年代开始,尤其是斯大林逝世后,苏联二战题材的电影开始不断尝试和突破,很多电影诗意地表现战争的残酷和战后的心灵创伤。其中,《伊万的童年》是60年代苏联反法西斯电影成功转型的作品。导演安德烈·塔可夫斯基通过小男孩伊万的视角展开战争叙事,用现实的战争叙事交叉梦境的隐喻,表达对战争的深刻思考。塔可夫斯基认为电影可以借用诗歌的手段来表达感情,这种技巧奠定了其诗意电影的风格,《伊万的童年》具备了一种诗意的形式,承载着从残酷的战争到诗意梦境之间的跨越。

小主人公伊万是个孤儿,12岁时父母被德国士兵杀害。伊万带着对德国法西斯的仇恨加入苏联红军,当上了一名小侦察员。他潜入敌后,侦察敌人的火力配备和兵力部署。在一次侦察途中,伊万再也没有回来。苏联红军攻陷柏林后,在敌人的材料堆里发现了伊万的档案——他被绞死。

影片一开始就是伊万的梦境,充满诗意:阳光明媚,布谷鸟在叫,伊万趴在桶边喝着妈妈打来的水。突然爆发的枪声,使伊万从梦中惊醒,回到现实。镜头切换,伊万从草棚上爬下来,涉水过河去找部队。残酷的战争现实交织着伊万童真的梦幻,影片开始的几个镜头就通过两种时空交织而成。

第二次梦境是他在营房里睡下,梦见和妈妈在井边打水,伊万到井水里去捞星星。突然一阵枪声,吊桶像一颗炸弹直冲井底。井边,桶里的水慢慢泼洒出去,好像妈妈的灵魂随着水花消逝了,这时妈妈倒在井边——她被德国士兵枪杀了,母亲的被杀意味着美好童年的戛然而止。影片中梦境碎片化、片段化地穿插在战争叙事中,这种梦境植入结构形成了陌生化的画面景观。片段式的梦成为蒙太奇语言的外化,由于梦境的表现和展示都是对叙事空间作直接的插入,因此,梦境在一定程度上带有隐喻修辞的功能,并形成诗意电影独特的镜像语言。



电影《伊万的童年》海报

最后的梦境是在影片结尾处,说到伊万之死时,画面又切换到伊万和其他小孩嬉戏的场面,镜头从山间的小径换到了广阔的海滩,伊万奔向母亲,伏在她面前的水桶上,与电影开始的镜头形成呼应,塔可夫斯基通过诗一般的镜头语言将这些美好意象呈现出来。

塔可夫斯基的梦境是一种特殊的电影语言。在弗洛伊德看来,梦是幻想在大脑中的生成。做梦是原欲的直接体现,而影像又是欲望的象征。塔可夫斯基用梦境植入的方式对战争进行书写,升华了反对战争的意义。梦在影片中,是一种特殊的叙事,更是一种诗意表达的语言。

塔可夫斯基通过梦境隐喻在战争主体的叙事中建构了另一重空间。电影中战争的碎片化实体包括枯井、残垣、昏暗的油灯等,人们除了感受到战争的残酷外,还对梦境的隐喻意义产

《伊万的童年》:

战争叙事与梦境隐喻

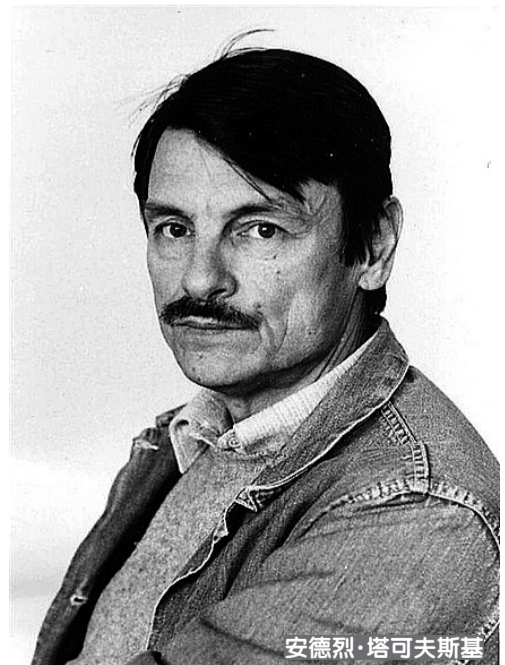
□李美敏

生联想。伊万战争前后的生活镜头形成蒙太奇编码,即一种语言段落。在心理学理论中,时间之所以能够空间概念化,因为人们是通过隐喻映射来组合信息的。观众通过伊万回忆的影像轴心,进行战争意象和梦境意象的横向对比和组合,一方面是摧残人性的战争,一方面是诗意化的童年。

结构主义学家雅各布森认为,诗歌文本的意义流动性建立在语言的对应基础之上,读者的心理能够对应出诗歌叙事中的意象,并进行重新编码,形成新的意象。这种诗意的方法同样适用于影像修辞,在《伊万的童年》中,塔可夫斯基用一组隐喻,如布谷鸟、木门、墙上的字等意象指向伊万的童年,这种生命意识折射出对战争的恐惧。在伊万的梦境中,人物所处的空间几乎都是开放的:乡间草地、公路、井台、海滩等,开放的自然景观标示着伊万童年空间的样貌。而现实中大量都是封闭或半封闭的空间:风车房、指挥部、战壕等,塔可夫斯基还利用树木枝杈、机翼、各种残骸、“十字架”、铁栅栏等物体作为前景的遮挡,把河面、战场等原本开阔的空间分割得支离破碎。这些封闭或者被割裂的空间形成对人物的压抑,凸显伊万所受的战争创伤。

塔可夫斯基的电影遍布着梦的片段,以梦为起点,又以梦为终结,一种隐喻性的结构得以树立,这根源于塔可夫斯基对现代战争的不满和痛斥。塔可夫斯基从空间角度出发,把梦境作为痛苦的升华,伊万的梦境隐喻使观众在心理上获得引申、联想和升华,在梦境的结构喻体中,对战争有了更深刻的理解并采用插叙的方式让观众关注梦境的隐含意义。

在塔可夫斯基的电影人物中,孩子占据着独



安德烈·塔可夫斯基

特性的地位。萨特曾说,伊万活着,但活在别处。电影中有一个伊万洗澡的场景,他赤裸的身体布满了各种伤疤和烧痕,昭示着战争的野蛮,而正是这种创伤交织着纯真幸福的童年梦境,证实了人类的痛苦。伊万是战争的殉道者,而他的梦境则隐喻人类美好的家园。

影片中除了伊万的梦,还有很多寓意深刻的象征镜头,如战壕边斜插着教堂的十字架——战争亵渎上帝、毁灭人的信仰;烧焦的枯树和死寂的大地——战争使丰收的大地满目疮痍。从光效上

看,影片竭力追求诗化的视觉效果:阴霾的废墟、夜晚的河面、墙面上的投影,各种方式形成的光影效果,以此与伊万美妙的梦境形成强烈对比,突出梦境在战争年代的非正常属性。塔可夫斯基的镜头很少直接表现战争,影片中反复出现沼泽地、枪炮声和信号弹的光亮,少有一般战争题材影片,大量的冷兵器和死亡的场面,空旷的沼泽地有埋葬一切的吞噬感,沼泽边上被吊死的两个人,象征整个战争的残酷和恐怖。塔可夫斯基执著地运用黑白胶片来拍摄《伊万的童年》,灰白的色调增加了战争的沉重。

塔可夫斯基电影的梦境不像好莱坞电影那样强化悬念和情节,而是作为镜像修辞符号植入电影中,使电影富有内在的艺术表现力,用战争叙事和梦境隐喻两种不同的影像方式来表现对战争的痛恨以及战争对人性的摧残,呼唤人性的良知和道德。

塔可夫斯基曾说,我们现在已经处在文明衰败的边缘。他用镜像的修辞方法表达对战争的痛斥,加强了战争电影的表意内涵,丰富了战争电影的叙事张力。可以说,塔可夫斯基是在当时意识形态管控中不断寻求突破和尝试,使其作品在苏联反法西斯电影中脱颖而出。

萨特曾这样评价《伊万的童年》:从某种意义上来说,伊万的童年已经被战争及其后果所粉碎。这是苏联版的《四百下》,是千万个被战争摧毁的活生生的孩子,这是苏联的悲剧之一。对塔可夫斯基来说,真正的褒奖并不是《伊万的童年》获得了金狮奖,而是电影能在那些反对战争、争取自由的人当中引发讨论的兴趣。时值反法西斯战争胜利70周年,萨特的话语依旧是一种警醒。