



《悲惨世界》导演汤姆·霍珀



汤姆·霍珀版《悲惨世界》:



《悲惨世界》电影剧照

民之所怨,我等可闻?

□苏往

考虑到原著家喻户晓程度不逊于《三国演义》《水浒传》,百余年来被改编成电影近20次;考虑到其舞台版本上演了20余年,稳稳地在世界四大音乐剧里占据一席,谈论汤姆·霍珀导演的这一版《悲惨世界》注定是一件困难的事。我们甚至会找不准评判的维度:以原著为出发点的观众,很可能将与之视为音乐剧衍生品的观众得出大相径庭的结论;同样以音乐剧为基点,有人因看到实景呈现而激动不已,也有看重唱功的剧迷大失所望。

剥去繁冗,只谈一个话题:看到太多人用“华丽”、“华美”来形容这部电影了,甚至有人用上了“坎普”这个词——当代艺术中一种故作轻浮与矫揉造作的风格。为什么霍珀的《悲惨世界》不再悲惨?没有了悲惨打底,救赎岂不是失去了震撼人心的力量。民之所怨,我等可闻? “贫穷使男子潦倒,饥饿使妇女堕落,黑暗使儿童羸弱”,正如雨果1862年在自序中所言,“因法律和习俗所造成的社会压迫”,“在文明鼎盛时期人为地把人间变成地狱”。书名直译即“悲惨、可怜的人们”,再阿让、芳汀和珂赛特就是作者为这人间地狱里的男人、女人和小孩找出的三个典型人物:一个曾经满心怨怒的苦役犯,没能挽救一个被社会蹂躏至死的妓女,从此甘愿照顾她留下的孤女,倾其所有让女孩拥有了幸福的人生,“一只懂懂的野兽走向一个高尚的圣人的史诗”。

雨果的“悲惨世界”,是一个资本刚刚露出狰狞面目的年月。人的苦难是以苏、以生丁来计算的;在生丁都显得奢侈的时候,就以面包计算。芳汀在沦为妓女前,每天工作17个钟头,只能赚到9

个苏;那时在遥远的阿尔卑斯省,农民做一餐面包要吃6个月,吃之前得用水泡24小时;而再阿让为了一片面包进了监狱。如此赤裸裸的直白,像是一卷社会调查笔记,或是一本账簿。金钱的魔法,就在于这是一个几个生丁就可以把人逼到生与死的边缘甚至堕落到社会。而正因为这几个人物的塑造成功到了妇孺皆知的地步,小说最初的力度,后世的读者已经很难体会到了。像影评人罗杰·伊伯特用《圣经》的诗篇23和贝多芬《第五交响曲》给《战舰波将金号》打的比方一样,“我们对它太过熟悉,以至于无法感受它的本来面目”。

再者,与电影不同的是,音乐剧的根是喜剧,不是哲学意义上大悲剧中必然包孕的大悲剧,而是字面意义上取悦大众的喜剧。它源自19世纪舞台上的喜剧、轻歌剧和黑人剧,早期甚至没有剧本只有歌舞,它生于音乐沙龙和酒吧的杂耍场,诙谐是它的本性。在1927年百老汇的《画舫璇宫》为音乐剧奠基之后,很长一段时间里,没人想过这种形式能承载《悲惨世界》这样宏大而沉重的题材。然而,伦敦西区的一批音乐人做到了。1980年,《悲惨世界》首演于巴黎,而如今通行的是1985年的英国版。在近30年的演出中,最有代表性的传世版本分别是10周年和25周年的纪念版。

完全洗去喜剧底色的音乐剧并非没有,但《悲惨世界》显然不是。即使是以“天可怜见,悲惨世界”,“烈日茶毒,此处是人间炼狱”的唱词起兴,即使演绎了个人一辈子的修行与救赎和一场血与火的革命,音乐剧依然穿插了很多幽默的段子。在芳汀卖掉头发和牙齿这样凄惨的情节里,红灯区嫖客与妓女的合唱也是轻快而自得的。再阿让去接小珂赛特,音乐剧没有演出两人在林中的相遇,而是大量着墨于德纳第夫妇坑蒙拐骗的小伎俩,这样的详略安排在银幕上是不可想象的。霍珀不得不补上这场戏。电影还用影像

丰富了这些段子,尤其是饰演德纳第夫人的海伦娜·卡特一出场,好像在《一代宗师》里看到小沈阳,虽然知道这是个活跃气氛的角色,但还是不免出戏。谁让她早年在莎剧中的淑女形象已经完全被蒂姆·伯顿的荒诞喜剧抹掉了。

况且,原著译作中文有百余万字,拍成电影即使是《魔戒》那样的三部曲,也难以完全容纳。小说中芳汀被再阿让搭救后,在后者家里休养了一段时间,如此两人就不像音乐剧和电影里显得那么萍水相逢;芳汀去世后,再阿让没能甩掉沙威,而是两次越狱,历尽艰险才来到珂赛特身边,愈发显出他的不易;马吕斯也不是在街头初见珂赛特,看了几眼就情不自禁,而是总能在卢森堡公园看到这对陌生的父女而慢慢注意到了她。

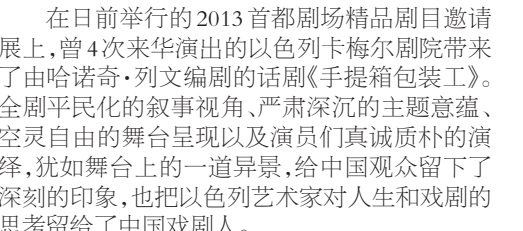
这些改动,在音乐剧里是凝练,原封不动挪到银幕上就是简化,甚至是灾难。不同于小说的小火慢炖、层层渲染,音乐剧别致的形式,让这部皇皇巨著在略去曲折与细节后,还可以让人物与情怀得到让人信服的表现,甚至升到一个可观的高度。电影版的魔力,为安妮·海瑟薇带来的精神世界,导演用了以往在歌舞片里不曾用过的现场收音,还有大量特效,极力去还原舞台的魔力,为安妮·海瑟薇带来了奥斯卡最佳女配角奖——整曲《我曾有梦》,她又得哭又得唱,镜头一动不动地对着她的脸拍,表演也一点马虎不得,没功劳

的时间;而在革命前夜,一支多声部的《只待天明》,可以来自不同地点但有交集的角色站在一支麦克风前歌唱,他们



《悲惨世界》电影剧照

是在用心对话,最终合成了众声喧哗,汇聚所有人命运的大合唱,直抵第一幕的高潮。如此搭起一条通向人物与情怀的“捷径”。故事只是遥远的大背景,标记芳汀的,是一曲绝望中抱有一丝幻想的《我曾有梦》;标记再阿让的,是坚定的《带我回家》;标记爱莲宁的,是苦楚的《形单影只》。电影想重现这用歌唱解剖出来的精神世界,导演用了以往在歌舞片里不曾用过的现场收音,还有大量特效,极力去还原舞台的魔力,为安妮·海瑟薇带来了奥斯卡最佳女配角奖——整曲《我曾有梦》,她又得哭又得唱,镜头一动不动地对着她的脸拍,表演也一点马虎不得,没功劳



《悲惨世界》电影海报

在日前举行的2013首都剧场精品剧目邀请展上,曾4次来华演出的以色列卡梅尔剧院带来了由哈诺奇·列文编剧的话剧《手提箱包装工》。全剧平民化的叙事视角,严肃深沉的主题意蕴、空灵自由的舞台呈现以及演员们真诚质朴的演绎,犹如舞台上的一道异景,给中国观众留下了深刻的印象,也把以色列艺术家对人生和戏剧的思考留给了中国戏剧人。

哈诺奇·列文为中国观众熟知,还是因为那部根据契诃夫三部小说片段改编创作的《安魂曲》。每一次来华演出,剧作家对生与死的那份刻骨铭心的表达和处处弥漫的诗意氛围,总是能感动无数观众。哈诺奇·列文的戏剧植根于以色列社会,是以色列民族精神生命的写照,他讲述的是以色列的政治、犹太人和以色列的历史、精神创伤,却总能传递出超越地域、民族身份限定的普遍信息。身处现代化乃至后现代的社会潮流,哈诺奇·列文没有欢呼雀跃,更没有全然抵触,而是躲藏于时代的一角,以富有穿透力的目光注视着芸芸众生。他的任务只是对人生发问,但从没有给出具体答案。纵观他的戏剧作品,不乏政治性的讽刺、现实社会的批判,但大多数还是立足于底层民众的生存现状,以怜悯之心抚慰不断被现代化车轮裹挟的浮躁心灵。对哈诺奇·列文而言,走进当代人的内心世界,捕捉内心世界常常被忽视的“真实风景”,表达人类共通的情感,正是其戏剧创作的最终旨归。《安魂曲》《橡胶商人》如此,《手提箱包装工》更是如此。作为哈诺奇·列文早期喜剧的代表作品,我们不仅可以从剧中看到人生的智慧、不幸、伤痛、憧憬,更能感受到哲理具象的语言、黑色幽默的笔调、诗意残酷的风格。可以说,这是一部能够与不同国家、不同民族的观众彼此对话的心灵之作。

《手提箱包装工》首演于1983年,以以色列特拉维夫郊区为视角,向观众展示了5个家庭的生活片段,其间穿插了8个葬礼,谱写了一首旋律哀伤的情歌。剧中没有贯穿始终的情节,22个人物都是互有邻里的底层小市民,他们只有职业的区别,没有主次角色之分。在观众眼中,他们的生活零散琐碎,与现实生活毫无差异,也缺乏波澜起伏的人生故事和宏大壮举,但就是这群剧中人把真实生活赤裸裸地袒露在舞台上。他们游荡于现实人生赋予的既定角色,梦想成为他们摆脱这种角色最便捷的出路,然而,所有人终究将无法逃脱死亡的归宿。剧中呈现的人生缺乏美丽、欢乐、浪漫,而是充满了雾霭般的忧伤与哀怨,虽偶有喜剧光芒的闪现,但生活的沉重、精神的空虚、梦想的卑微却让人生犹如进入暮年的长者,艰难蹒跚。

演出一开场,所有人物一齐亮相,无声地站立在观众面前,他们衣着朴素、体态各异,每个人脸上挂着的神情或冷漠、或喜悦、或悲伤,正是日

在人生的雾霭中蹒跚前行

——观以色列戏剧《手提箱包装工》

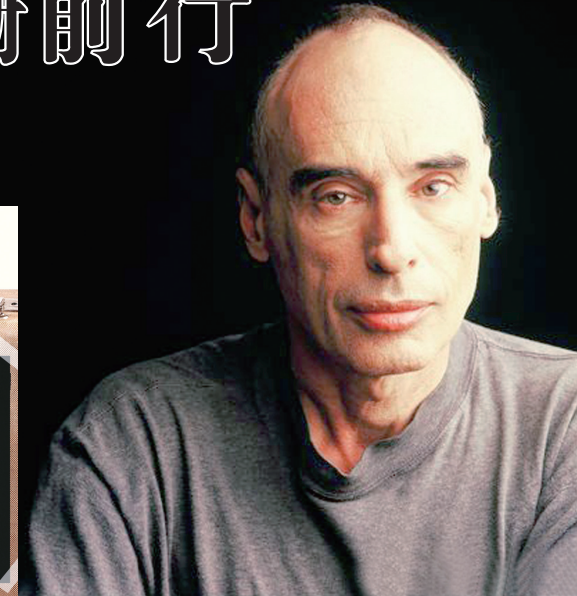
□徐健



《手提箱包装工》剧照 王雨晨 摄影



《手提箱包装工》海报



导演哈诺奇·列文

常生活中最真实的生活图景。随后,他们进入不同的家庭,引出了一系列与人的生老病死、婚嫁娶相关的故事。舒斯特生病在家,但他得不到两个女儿的关怀,在“所有人都骗了我”的感叹中抑郁而死;艾勒哈南每晚都梦到自己的前女友,决定去瑞士寻找她,然而对于自己的母亲,他却始终不放在心上;结婚30年的布鲁诺夫妇迎来了从美国学成归来的儿子,但还等什么儿子留在以色列,他们“唯一的希望”——儿子就因病去世了;莫尼亚因儿子要结婚,家中无房,不得不将年迈的母亲送去疗养院,但现实生活的巨大压力和亲情的割裂使她狼狈不堪,几近崩溃;莫特克的妻子怀孕了,他只能将自己驼背的兄弟阿夫内尔赶出家门,阿夫内尔渴望亲情、友情和爱情的召唤,然而换来的却是一一次次无情的打击……表面上看,5个故事都在聚焦亲情的裂变,但实际上,却将视角伸向了这个社会内在的机理,反省了现实与梦想之间的冲突,洞察出当代人遭遇的精神和信仰危机。

在存在主义鼻祖、丹麦哲学家克尔凯郭尔眼中,孤独、绝望、对死亡的恐惧,构成了人的存在不可避免的宿命。面对不断被物质异化的人生,他召唤人更多去关注内心,此在的包装,而不是追逐外在的物质诱惑。《手提箱包装工》恰恰是最单纯、最形象的方式将这种存在的宿命揭示出来。剧中人都有“出走”的冲动,这是他们逃避现实最切实可行的方式。去瑞士、去维也纳、去伦敦、去塞浦路斯,就是不想待在这个城市,但是这

样真能解决内心的困惑吗?瑞士到底美不美,那里到底有什么,艾勒哈南自己都想摸两可;而急于想摆脱家庭竞争的孤独和歧视的贝拉选择去伦敦,并不是“对伦敦抱有幻想”,“在那里我也将孤独,也许会终身如此。但是在伦敦有更多的电影、好听的音乐、精彩的电视节目,人更加友善,这样,绝望就会轻松一点”。莫尼亚梦想着把母亲送到疗养院后,自己的家庭和事业能够得到改善,但他逃不出“生活就是笑话”的宿命,终于对生活妥协。实际上,那些选择“出走”的人都毫无勇气面对自己和现实,缺少强大的精神后盾,只能像泥沙一样肆意被生活之水冲刷。

死亡是该剧贯穿始终的叙述支点和重要意象。不断出现的送葬队伍不仅驱散了现实中的痛苦、焦灼,而且使平日里彼此隔膜的心汇聚到一起。哈诺奇·列文让每一次的“死亡”都与人物、现实的境遇结合在一起。与“生”相比,死亡才是他们最好的救赎。何尼娅生活的全部便是操心儿子、想念丈夫,她担心儿子不结婚、没房子,羡慕那些逝去的人,因为他们都是“健康的”。她在黑暗中,死去的丈夫是她面前的光亮,唤起了她对人生、世界的爱。这里,哈诺奇·列文并不是在赞颂死亡,恰恰是在呼唤温情和生命的意义。正如莫特克在何尼娅葬礼上的悼词那样:“这儿不是菜市场,人不是蟑螂……我们来到这个世界不是为了数钱、打桥牌,除了疾病的恐惧外,她一定还有一些别的什么,没有说出来、没有表达的生活。”这种“生活”就是爱。看似悲凉的葬礼,实际上是让我

们记得生命的价值,是对生命的尊重和敬畏。此次演出的版本是2011年的复排版。30年前,迈克尔·艾尔弗雷德导演了该剧的第一版;如今乌迪·本·摩西将其重新搬上舞台。依旧是空旷的舞台、简约的道具、交叉出现的人群,摩西最大限度地保留了原作的风貌,尊重这部经典的创造者。同时,他也在整个空的空间中探寻着与当代人对话的方式。

首先是表演。22名演员,22种人生,22个选择,正是他们构成了人生的不同片段。每一名演员都在以各自的特点和体验塑造着角色,他们的倾诉、抱怨,乃至歇斯底里都那么自然、真诚,发自内心。除了简朴而诗意的台词,演员的表情和动作也在“说话”。久别的拥抱、远行的招手,狼狽的“出走”,每一个细微的动作、每一种喜怒哀乐的表情,仿佛都是日常生活中再熟悉不过的场景,但在舞台上却陌生化了:他们演出的不是戏,分明就是身边的生活。剧中,每一次的送葬都可以看作一种仪式,但是在长长的送葬队伍中,不同的眼神、表情,身体状态却告诉我们,他们关心的并非死亡,而是各自的命运、逝者永远离开了,活着的人依然要忍受生活的磨难。

在人物塑造上,老年人的形象无疑是最令人难忘的。无论是为病痛折磨的沙巴,为孤独困扰的何尼娅,还是被绝望笼罩的布鲁诺夫妇、被亲情疏远的伯芭,演员都将他们的生活处境、情感状态展现得淋漓尽致。从这些老者身上,观众既能看到人生的残酷,更能体会到时间的无情和

也有苦劳了。而观众却褒贬不一,有人表示特写确实拉近了自己与人物的距离,有人说他们作为电影演员唱得还行,有人回去赶紧用音乐剧洗耳朵,有人说导演忘了就像相声演员不能笑一样,剧院的黄金法则是在台上见哭腔台下无人哭,还有人手持摄影的大特写晃晃。

总之,这条“捷径”在银幕上不像舞台上那么好走。霍珀选择用现实的叙事去堵舞台的“疏漏”,一些修补是见了心思——让珂赛特看着橱窗里的娃娃唱《云端城堡》等等,将《民之所怨,尔等可闻》移到触发起义的那一幕,但这让电影一开始就处于老老实实讲故事与以精神世界真实为中心的夹缝中不能自治,好像在用社会问题剧《玩偶之家》的笔调去改写表现主义的《大建筑师》,本质上是缘木求鱼,越补越漏。

当汪洋恣意的情绪不能主导一切时,观众就愈发注意到这是一个讲得多么紧迫的故事,再阿让对珂赛特的责任感,马吕斯陷入爱情,再阿让决心不惜牺牲自己也要救下马吕斯,几处喷涌而出的强烈情感,都是很勉强才能贴到现实逻辑。观众一旦跟不上主人公的行事逻辑,难以带人,《悲惨世界》也就不再悲惨了。

电影版里的“完人”——唱得不刺耳,行事不无聊,表演不过火,当属巴黎街头的孩子伽弗洛什,虽然相对于原著描写的复杂性,音乐剧和电影都有不同程度的提纯,但他俨然已被拔高成了哲人,唱出了库布里克在《乱世儿女》结尾的慨叹:“平等要这么理解,大家死后都平等”。和舞台上的人人大合唱不一样,虽然歌声震天,但电影里马吕斯和珂赛特只是仿佛听到了什么,再阿让的灵魂离开身体,跨过一堵墙,走入了另一个世界,那里壁垒占据了巴黎,街垒上用新词来唱《民之所怨,尔等可闻》的都是已经死去的人们只流了渐渐淡去的英雄血,留留空空桌椅,引人《望空长叹》,真有真正的天国才能容纳他们的梦想。这是原著小说没有的感叹,是100多年后的当代人对雨果的隔空回应。昔人的梦想,如那支天国大合唱中所唱,已经迷失在深夜中的山谷,我等像马吕斯夫妇一样,依稀听到却又充耳不闻。

冷漠,感受到以色列艺术家对生命的理解和关怀。其中,伯芭的形象尤为值得关注。剧中,伯芭没有一句台词,却成为全场的亮点,赢得观众的一致喝彩。这位年迈的太太全身睡衣打扮,上身添加的浅色外套与睡衣的内里毫不协调。她唯一的动作就是提着手提箱,被儿子送到疗养院,然后悄悄逃出来,再次被送回去。演员瑞夫卡·古尔抓住了这个普通人物内心的行动线,演绎得生动传神。从外套上绣着的两朵小花,我们可以感受到伯芭对生活的热爱;她理解儿子的苦衷,所以每次被儿子送到汽车站,都无奈地顺从安排。然而,儿子却从来没有兑现每个周六都去探望的承诺,她只能悄悄溜出疗养院回家;当路遇自己的孙子时,她的喜悦之情溢于言表,一个拥抱的动作暗示她对亲情的渴望。伯芭是无数个正在被岁月、家庭疏远的老人的缩影,但她始终对生活充满宽容,不断与孤独和命运抗争,直至消失在黑暗深处的那一刻。

其次是反复出现的手提箱。剧中,“手提箱”不仅仅是远行、旅途的工具,也随着剧情进展被赋予多层含义,成为人生不同阶段的隐喻。阿夫内尔被兄弟赶出家门,他一次次地挪动着箱子,似乎有搬不完的东西,这里,箱子已成为他与兄弟、家庭之间的情感纽带,他不忍心让这个纽带被切断,不忍心一切美好的回忆都过去,一旦箱子没有了,他的生命就终结了;布鲁诺的儿子安茨亚去世了,他爱的寄托消失了,带着手提箱,拖着疾病的身体,他要去墓地看看儿子;箱子成为布鲁诺生命的全部,装满了一位慈祥老人一生的希望和祈求。全剧的结尾同样出现了手提箱,何尼娅与丈夫淡维“团聚”,她和死亡之间不再有任何阻碍了。他们在天堂呼唤自己的儿子艾勒哈南同他们一起去旅行,背景中出现了所有家庭和和睦睦的场景,艾勒哈南依然提着他的手提箱,嘴里不停地说着“我去瑞士”,箱子成了他梦想的象征。只是这个梦想永远被悬置在生活的高处,他的现实生活却沉溺于同妓女的肉体享受中无法自拔。艾勒哈南以“稍等,我就来”结束了演出,他能实现梦想,追赶上自己的灵魂吗?创作者把答案留给了每一位场下的观众。

《手提箱包装工》的戏剧理念、舞台呈现并不特别超前,却让很多中国观众为之感动和震撼。同样在关注现实、表达人性,为什么哈诺奇·列文的作品能在看似平淡如水的表象背后,一下子击中世界各国的观众的心灵。看来,主题蕴含的深刻、艺术表达的精确、舞台呈现的大气,并不一定要建立在宏大题材和高投入、大制作的舞美上,并不都需要确立一种抽象高深的价值理念。古今中外,但凡优秀的戏剧作品,与题材大小无关,它们一定传达出了真情实感,一定从人的切身处境出发,触动了不同时代人的心弦,并为当代人找到了直面现实危机的答案。而这正是我们走进剧场的意义所在。