聚　焦>>

法国利摩日国立戏剧创作中心日前为首都观众带来“法语原版”《等待戈多》，演出期间该剧导演威尔德与中国剧协主席濮存昕就该剧创作展开对谈——

戏剧，是演员和观众一起攒的局

□ 本报记者　张　婷

《等待戈多》剧照

爱斯特拉冈：咱们走吧。

弗拉基米尔：咱们不能。

爱斯特拉冈：为什么不能？

弗拉基米尔：咱们在等待戈多……

两幕剧《等待戈多》的作者塞缪尔·贝克特，是荒诞派戏剧的代表人物，曾获得1969年诺贝尔文学奖。出生于英国爱尔兰一个犹太家庭的他自幼酷爱戏剧，曾应聘到巴黎高等师范学院和巴黎大学任教，并于1952年发表了他用法语创作的作品《等待戈多》。日前，由法国利摩日国立戏剧创作中心带来的《等待戈多》在首都剧场完成了“法语原版”的演出——此前各个剧院的演出大多是根据“法译英”的英语版本进行创作，而此番则是由巴黎中法纵横舞台艺术文化交流协会会长王婧直接从法语原作翻译而成。

这样的演出是否更加“原汁原味”？是否能更加接近贝克特的“荒诞”本质？《等待戈多》在排演中，又有什么值得一说的幕后细节？首演次日，以“永远的贝克特”为题，法国利摩日国立戏剧创作中心总监、法国利摩日高等戏剧学院院长，同时也是《等待戈多》导演之一，在剧中出演“幸运儿”一角的琼·朗博·威尔德与中国剧协主席、北京人民艺术剧院副院长濮存昕展开对谈，并由这部作品引申，分享了关于戏剧表演的更多细节。

剧本一字、一句都不能动

“我对贝克特的兴趣由来已久，但40岁以后才敢排他的作品——25岁的时候，我们太年轻，生活太美满、幸福，不懂得生命就是一直在‘等待’。”威尔德说他之所以喜欢《等待戈多》，在于它不单单是荒诞，还具有很多维度，而且贝克特的文字非常精准——纵使它非常难以理解，更难翻译，“从文字本身来说晦涩难懂，尽管他的原作就是用法语写的，但我们自己读的时候也会感觉奇怪，不仅是台词，舞台提示也很奇怪。后来我发现，我们常常走进一个误区，总希望能够超越文字表面，深度解读一部作品，结果反而无法触摸它本身的意义。其实单纯理解字面意思就好，相信第一感觉就好，不需要过度阐释。”

上世纪70年代至今，《等待戈多》在世界各国上演，尤其是在法国，但排演的方式都相对统一、循规蹈矩。究其原因，威尔德介绍了在法国排演这部作品的一条硬性规定：不能改动剧本里的一个词、一个字，包括舞台提示里的内容，否则出版社不给版权。“举个例子，比如主人公刚出场时拿的那个帽子。贝克特对小丑表演非常喜爱，他在舞台提示里多次写到了这种我们叫做‘哈密瓜帽’的帽子，如果不戴这个，就不能演出，哈密瓜帽正是法国小丑剧的传统。”威尔德说：“我在巴黎的时候遇到过一位非常棒的小丑演员，他叫罗曼，他有一顶非常漂亮的哈密瓜帽。《等待戈多》剧本一开始，提到‘在帽子里找什么东西，还拍拍打打’，我在处理这个细节的时候，用的就是罗曼经常做的一个动作，另外还加入了灯光元素，用帽子里忽闪忽闪的灯光来加强表现——贝克特已经把动作写得很精细，就看你如何把隐藏在文本里的东西挖出来了。戏剧艺术的创作过程非常严苛，艺术家要时刻对自己有要求，有时候有些东西没抓住，可能是因为一些信息我们没有掌握，或是有些知识我们不具备，这也是我们这版的《等待戈多》由3个导演通力合作的原因。我在其中负责的部分是剧本的解读与建构、舞美呈现，以及小丑表演。有一点必须强调，如果想排演贝克特的作品，首先要尊重他。”

威尔德所言的“一字一句不能动”，让濮存昕及在座不少人吃了一惊，有观众专门举手提问——这样的规定是否制约了艺术创作的自由？写于60几年前的作品放之于今天的舞台，又是否应该对其进行颠覆性的再创作？

对此，威尔德的回答是：“如果你觉得自由就是对文本进行改动的话，那你就自己去写好了，创造自己的语言。但如果我选择排演一部经典的作品，就一定会尊重它的文本，不会轻易班门弄斧；而当我遇到国外的作品时，则会重新进行翻译。比如排演《理查三世》之前，我们花了7个月的时间将英文剧本重新译成法文，即使法国已经有很多版本的译本，我还是相信重新翻译，能让字里行间跟我们的戏剧语言更为贴切，我相信戏剧的魔力，更相信语言的魔力。”

不是所有问题都有答案

中国也曾排演过不少版本的《等待戈多》，濮存昕自己参演的是林兆华执导的《三姊妹·等待戈多》。在他看来，中国观众对这部作品一直有个“梗”——看不懂。“当时演的时候，就有很多观众在台下喊‘看不懂’，后来我告诉观众‘我也不见得都懂’——这是个挺有意思的问题，中国观众会非常强调，我一定要搞明白这部作品。其实当年也有很多人把这个问题抛给贝克特——戈多到底是谁？他们到底在等什么？贝克特说，‘我知道我早就写啦！’”

“不是所有的问题都有答案，戏剧也不是传媒，剧场是负责传达情感的，不是传递信息的。看戏剧像品读文学作品一样，能够保持我们情感世界的丰盛。它最重要的一点是剧中演员和观众两者的相遇，是我们双方一起攒了个局，共同创造了一个世界。其实剧场是世界上一小部分人才知道的地方，在这里，我们可以问询已死的灵魂，可以献给自己一些诗意，这些在现实世界中是无法做到的。如果有一天剧场不在了，那所有的情感都会变得赤身裸体，非常可怕。”威尔德如是说。

此次出演弗拉基米尔和爱斯特拉冈两位主角的演员都是来自科特迪瓦的“法国新移民”，濮存昕对他们的表演表示赞叹，同时也抛给威尔德一个问题：为什么要选择两位黑人演员？

“我一直相信戏剧是没有办法自给自足的，它必须从不同国家、民族的文化中汲取养料。同时我也意识到，戏剧在世界各国的发展并不是平等的，中国是一个有戏剧传统的国家，戏剧得到了很多重视与扶持，法国也是一样，但在非洲却不是如此。实际上从上世纪七八十年代开始，非洲就涌现了非常多优秀的剧作家和表演艺术家，我也和他们有过多年的合作。但目前，戏剧在非洲已经走到了消失的边缘。”威尔德直言，他之所以排这版《等待戈多》，初衷正是为了科特迪瓦的这两位演员，“有一天我接到他们的电话，‘要完蛋了，我们真是一无所有了，非洲的戏剧真是一无所有了’，我跟他们说，别着急，给我点儿时间想办法。经过一番思考，我决定和他们一起做《等待戈多》——这是最佳的时机，剧目本身和这两位演员切身的经历相当吻合，他们又是那么出色的艺术家。”

有人花15000欧元买一瓶好酒，有人在街头一无所有。在威尔德看来，这样的社会现实与上世纪50年代贝克特进行创作的时候，并非达不到共鸣。“那时候‘二战’刚刚结束，很多人生活窘迫，挣扎在生死边缘，街头也出现了不少乞丐。贝克特最厉害的一点是，他把剧中受苦的角色形象与小丑剧结合在了一起，并用小丑剧的方式来讲述社会问题。如果今天我们用法国演员来诠释这样的角色，那就失去了反思的意义，而非洲演员不仅表现得极为真实，更凸显了那种苦苦等待的煎熬。”让威尔德无比骄傲的是，演出超过120场的《等待戈多》，实打实地为他的非洲哥们儿出了力——“这个剧每演一场，他们就有一场的收入，就可以继续他们的职业表演生涯；我们在世界各地进行演出，科特迪瓦驻当地的大使馆会有人来看，对于非洲国家来说也就多了一份关注和重视，他们会意识到把戏剧继续下去有多么重要，这是最大的意义。”

台上一分钟，台下十年功，“那我可以在台上待一分半！”

同样从事戏剧表演多年，与观众关注作品本身不尽相同，濮存昕提给威尔德的问题大都关于表演。威尔德饰演的“幸运儿”在第一幕中有长达7分钟的独白，让濮存昕感慨法国演员“偷气”的功夫了得——“原本法语那些词发音就比汉语长，你还要一刻不停地说，到底是怎么做到的？”威尔德笑说，这7分钟独白，对于每一位诠释“幸运儿”的法国演员来说，都如同噩梦。“大家有不同的处理方法，有的人会把‘幸运儿’处理成精神失常的人，所以他可以随便说；但我恰恰觉得贝克特是将自己想要表达的关于暴力、关于对没有希望的调侃、关于政治的隐喻等所有东西，都浓缩在这段独白里了，所以要呈现出那种看似混乱却自成体系、逻辑严密，又有很强挤压感的表演，观众看过就像是中弹一样。扮演这个角色确实是困难多到无法想象的程度，甚至每天晚上演出前我也没有把握能顺利完成。法语的发音本来就长，贝克特还没有在这段中写任何一个标点符号。我只能一遍一遍地练习，没有别的办法，7分钟的独白我练习了两个月的时间。”作为法国利摩日高等戏剧学院的院长，威尔德还强调了他对学生的训练，“演员的身体非常重要，我会要求学生每天锻炼，特别是掌握气息。演员在说一段台词的时候，台词要跟着你的思想走，一旦中间换了气，思想就断掉了，所以一定要一以贯之。”

《等待戈多》是“荒诞剧”经典，威尔德在生活中也干了两件荒诞的事情——每天都穿颜色、样式一样的衣服，到现在已经坚持了20多年；在舞台上，只穿自己的那身条纹睡衣当戏服。“衣服不变，让我可以把重点放在妆容上。比如演《理查三世》的时候，涂白的脸上是没有眉毛的，只有两个黑点在眉毛的位置，这样观众的注意力可以一下子聚焦到我这里；眼睛这里没有妆，下面是非常女性化的夸张红唇，让理查整个人透着一种欲望与骄横。而在‘幸运儿’的身上我希望找到别的‘点’，在这部剧中的大部分时间我是不说话的，做这种哑剧表演的时候，演员整个身体的感觉非常重要，需要让20米以外的观众也能感觉到。因此‘幸运儿’的妆我每天都需要化一个小时，这个妆容最关键的地方是眉毛。”威尔德坦言，在妆容的设计上，他在亚洲戏剧中吸收了很多养料，特别是京剧的脸谱。

“台上一分钟，台下十年功”，当濮存昕如此评价威尔德为表演所付出的努力时，威尔德用了《等待戈多》中的一句台词——“我们的双脚跨在坟墓上，从我们出生那一刻起——生命很短，而且总是要承受很多东西，我们也都在等待，但如果我们可以给自己或别人多赋予一些美好的瞬间，就会多一些快乐。我所有的努力，都是为了舞台上的那些瞬间。‘台上一分钟，台下十年功’……”用法语重复了一遍濮存昕的话，专业从事小丑表演15年的威尔德笑了笑说：“那我可以在台上待一分半！”

观　察>>

反转与猛料 刻意而为的

——浅谈《惊天魔盗团2》

□ 郑　凯

今年我国的暑期电影引进了不少好莱坞大片，有趣的是，又有不少是“大片续作”——比如《独立日2》《海底总动员2》《忍者神龟2》，以及即将下档的《惊天魔盗团2》。

《惊天魔盗团2》在整个暑期电影档中赚足了话题，不仅是因为前作的精彩，还因为华人明星周杰伦的加盟。为了不让周杰伦的出现在电影里太过突兀，导演组甚至将不少片段的取景地点放在了中国澳门，在电影的情节中，周杰伦就是在澳门的一家古董店中与主角们会面的。而著名影星周采芹也倾情加盟，饰演周杰伦的外婆，电影中老一代的魔术师。

同时，电影为了契合“魔术”的这个主题，还邀请了世界闻名的大魔术师大卫·科波菲尔担任顾问。当然主演摩根弗里曼、杰西·艾森伯格、伍迪·哈里森等原班人马的阵容已足够看点，除此之外饰演过“哈利波特”的丹尼尔也加盟了本片，并出演了电影中的最大反派。可以说，这部电影光靠着强大的演员阵容就吸引了大部分中国影迷。

不过如果电影真的同这些知名演员一样精彩，反而也许不会那么有“话题性”了。反观这个系列电影的第一部，虽然故事的内涵和拍摄手法尚不及大师大家，但总的来说还是依靠导演精致的CG特效，还有跌宕起伏的剧情赢得了口碑。但是在今年的这部续作中，我们却仍然是靠着前一部的“情怀”来掩饰续作中不断出现的尴尬场景，以及有些混乱的剧情逻辑。

首先，上一部电影里的最大反派，由弗里曼饰演的萨迪斯在此片中竟然成了“天眼”（主角所处的组织）成员之一。如此一来，上一部作品里萨迪斯处心积虑地坑害四骑士的行为难免显得荒谬。再比如电影里“偷晶片”的片段，四骑士将晶片藏在纸牌里折来折去，难道晶片都不会坏？再说偷晶片所在的实验室里竟然没有摄像头吗？

不仅剧情有逻辑问题，就连在《惊天魔盗团1》中苦心经营的人物设置也在这一部当中被全部否定了。导演似乎把前作中不断反转的人物关系当作此片的一大卖点，继而在电影中设置了一个又一个“父子相认”的情节，然而，如果说前作对于这方面的处理可以被称为“出乎意料”，那这部电影只能称得上“匪夷所思”。似乎《惊天魔盗团2》与前作建立的所有关系都可以肆意被摧毁，令人无法信任之后导演在镜头中刻意而为的反转和猛料，显得唐突和莫名其妙。

除了令人费解的剧情和人物关系，电影中的最大卖点就是“魔术”，相比前作也显得诚意不足。这也可以说是好莱坞大片续作的通病之一。值得玩味的是，本片导演朱浩伟也是好莱坞常年的“接盘侠”。打开他的个人简历，可以看到他参与指导的电影有《特种部队2》《舞出我人生2》，却鲜见有他自己成功经营的“处女作”。他在玩砸了《特种部队2》之后，开始投身青少年电影的制作当中，也许本片中一再暴露的逻辑硬伤，也来自于美国青少年电影不拘情节的风格吧。

反观本片，作为一个好莱坞商业大片，为数不多令人称道的片段来自于结尾里“呼风唤雨”的魔术片段。在《惊天魔盗团1》中，影响电影情节走向的大型魔术都会得到解密，而在《惊天魔盗团2》中却没有对这段“呼风唤雨”的魔术进行解密，完全就是用电脑特效敷衍观众。而电影为了不让整体风格看起来与第一部电影脱节，也对部分魔术进行了解密。其中最让人无语的是前半段里主演莫名其妙地就来到了澳门，在这个魔术当中，只是单纯地运用了催眠这一个技法，而过程也简单得荒唐，并不像第一部里主演“四骑士”各显神通、协力合作那般让人眼前一亮。

总的来说，这部电影的魔术单调且形式化，剧情为了反转而反转，甚至不惜直接推翻第一部电影里的逻辑关系。唯一的卖点来自于参演主角的阵容，据外媒报道，派拉蒙公司已经着手准备《惊天魔盗团3》的制作，然而这样“做好了第一部就开始用阵容圈钱”的形式令人感到悲哀，也许参演的华人也能反映出中国工业化商业电影模式已经开始影响到了美国电影市场，如此看来，我们或许能理解奥斯卡学院派们的固执和刻薄了。魔术电影就应该如《致命魔术》一样，有藏，有露，剧情也应该跟魔术一样点到即止，而不是全盘托出，适可而止的心领神会或许可以更好地抓住观众的心。

《惊天魔盗团2》剧照

视　线>>

大野庆人：舞踏，是一种生活的方式

□ 本报记者　张　悦

舞踏起源于日本上世纪60年代，是由土方巽创作的诸多作品发端的。舞踏，不囿于特定的时代、超越国家和艺术门类，获得了许多的关注，它是在社会与时代的深刻结合之中产生的艺术形式。现年78岁的大野庆人出演了被称为最初的舞踏作品的《禁色》，参加了舞踏产生初期所有作品的演出。作为舞踏历史的见证人，大野庆人日前在天津大剧院上演《花与鸟——舞踏，一种生活方式》，以自己的语言和舞蹈将有关舞踏的点滴言传身教地展示给中国观众。此前，这场演出在北京蓬蒿剧场上演时曾一票难求。

大野庆人，1938年生于东京。13岁起跟随父亲大野一雄学习现代舞。1959年在大野一雄作品《老人与海》中初次登台，一个月之后在土方巽作品《禁色》中出演少年，《禁色》被誉为最早的舞踏作品。之后，大野庆人相继参演了土方巽的《按摩师》《玫瑰色舞蹈》等舞踏产生初期的作品，1969年初独舞作品《爪的孤独》演出之后中断舞台活动。1985年他与大野一雄共演《死海》，通过土方巽为其编舞的作品重返舞台。1986年土方巽突然离世后，他出演了大野一雄《睡莲》《花鸟风月》的全部演出。2000年起，大野一雄无法独自登台之后，他一直作为大野一雄身体的支持登台协助演出。1998年演出以郡司正胜遗稿为基础创作的独舞作品《道林·格雷最后的画像》。近期的作品有2013年的《花与鸟》，2016年的《那是这么一回事》等。

大野庆人在舞踏的诞生、发展直至现今的变迁过程中总是处于核心地位。在《花与鸟》这部独舞作品当中，大野庆人表演由土方巽编导的作品，以及大野一雄的代表作《拉·阿根廷娜颂》片段，同时大野庆人最新的作品也包括其中。作品中还插入了1960年由日本摄影大师细江英公创作的题为《肚脐与核爆》的实验影像。该影像是《爵士影像实验室》系列作品中的一部，因此背景音乐为爵士乐。以核爆炸为主题，明快幽默的调子贯穿全作，年轻的土方巽与大野庆人独特的身体表现在该作品中也能窥见一斑。同时，这是一段反映出舞踏产生初期时生动富于活力的特点、以及舞踏的艺术思想的珍贵记录。这样的构成方式，也能让观众切身感受到舞踏的历史以及舞踏的当下。

《花与鸟——舞踏，一种生活方式》公演海报