

《水手之谜》：用音乐吟唱诗歌趣味

陈超

在这个盛夏，乐队这个代表着一丝反叛与独立精神的词汇走进了大众视野，也走进了剧场。由丹麦“无边界剧团”创作于2001年的音乐剧场《水手之谜》改编自英国浪漫主义诗歌巨匠柯勒律治的长篇诗作《古舟子咏》，其英文版曾两度受邀来上海演出。时隔六年，《水手之谜》中文版被一群荷尔蒙爆棚的“临时乐队”呈现在了观众面前。

《水手之谜》是一部纯粹用音乐诠释经典诗篇的舞台作品，讲述了大航海时代，一艘驶往南极的古老航船上，一位老水手射杀了一只被船员们视为吉祥物的海鸟：信天翁，从而引发了一出爱与恨、罪与罚、忏悔与宽恕的故事。要把这样一部剧情相对简单的卡巴莱戏剧（卡巴莱 Cabaret 是一种歌厅式现场娱乐表演，通过歌曲与观众分享故事或感受，演绎方式简单直接）搬演至上海话剧艺术中心的舞台，本身就是一种突破。而当我欣赏完18首风格各异的歌曲，走入安福路的夜色时，不仅回味到了一种当《声入人心》遇到《乐队的夏天》的欢快，也仿佛像是刚刚经历了一场灵魂拷问。

《水手之谜》是一部很独特的作品，作曲家克里斯托佛·乔丹创作唱段和音乐，并通过无对白的方式将柯勒律治《古舟子咏》的主题全部串联起来。舞台上，六位演员组成了一支临时乐队，作品要求演员具备高超的演唱和表演能力，还需要他们能够掌握多种乐器，这对任何一位演员来说都是不小的挑战。

饰演老水手的袁野曾是《妈妈咪呀》中文版中的魅力老爸山姆；饰演歌者的翟松在做演员之前一直在玩乐队；饰演新郎的方正从小学习萨克斯；饰演宾客的罗子扬需要一边弹钢琴一边唱内声部；饰演伴郎的钱海睿说：“6名演员就像6位诗人，乐器是我们的行囊，我们遨游在星光灿烂的海

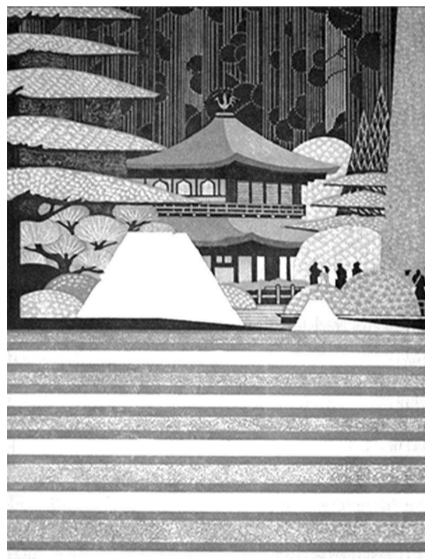
面上。”每位演员将弹、唱、演融为一体，让观众在舞台上领略经典的魅力。

为了让观众从视觉感官上能够浸入剧场所描绘的航海传奇之中，并有别于卡巴莱式的演出呈现，更加丰富小剧场的舞台空间运用，导演王海鹰与来自法国的舞美设计朱丽叶·德斯特罗吉斯一起将古船的局部细节放大，将漂泊于茫茫大海的孤舟置于观众中间，同时他们还将舞台中央的演区尽可能化繁为简，使得舞台空间更加立体，演员甚至可以从甲板上钻进钻出，配合在船舱中设置灯位，舞台视觉变得丰富灵动。通过与原版不同的“升级再造”，观众能感受到航行途中的狂风暴雨或风平浪静，以及受到“诅咒”后水手们遇到烈日灼心与天寒地冻的煎熬困苦，身临其境地体悟这首讲述信念、拯救、生命以及大爱的音乐诗。

略微缺憾的是，中文版歌词没能继承英文原版中独特的韵律美感和完整表达《古舟子咏》所要传递出的核心价值，而内容缺失会令观众对主题思考流于表面。《古舟子咏》呈于世人的数百年间，评价可谓众说纷纭，言人人殊。北京外国语大学英语学院院长张剑教授曾在2012年第3期《外国文学》发表了《英国浪漫主义诗歌与生态批评》，其中他谈到：“传统的批评将《古舟子咏》视为‘犯罪与赎罪’的故事，表现了基督教的原罪与救赎主题。然而诗歌还有另一层意思：古水手在很大程度上是人类的缩影，他不是一个人，而是所有人。他所使用的弓箭一方面是人类赖以生存的工具，同时又代表了工业革命所带来的具有毁灭性的技术。他对信天翁的射杀在某种意义上象征着工业社会对自然的破坏，从而引来了自然对人类的可怕报复。”在原诗中，诗人强调的是，人类以自我为中心的愚昧心智终将遭到惩罚。但在剧中，这一点

并未得到彰显。虽然音乐是全世界的通用语言，但主创团队也应深入理解原诗的含义及其创作背景，而不仅仅强调在形式、舞台调度上的变化。

此外，虽然现场多媒体的运用为那些没有阅读过《古舟子咏》的观众设置了叙事“标记”，希望增加其对作品演绎的代入感，但其中有些视频素材与主线故事的联系不够紧密，甚至仅是服务于音乐的多样性而不是服务于作品叙事本身。希望《水手之谜》中文版在接下来的演出中能够磨合得更加出色，成为音乐剧场本土化的一个优秀案例。



青 靛

有关《苔》，有关郭长生

周恺

用电脑写作，有个好处，可以精准地记录何时创建的文件，《苔》是2017年3月14日的晚上九点开始写的，这是唯一可以确定的，至于为什么写这部小说以及那前后发生了什么，都已经不确切了。有时候，我觉得，可能是受到那前后读到的有关“革命”的书的影响，有时候，又觉得，可能是因为郭长生。那年的六月初，我记了段类似日记的片段：郭长生开始讲胡话了，念的是一串串名字，听我妈说，全是已经死了的人，他喊上一会儿，就说一句，“进来坐，茶水泡归一了”。

郭长生是我舅舅，1949年出生，跟我妈同母异父，他的父亲和我妈的父亲是叔伯兄弟，因为这一点，他们小时候随常受侮辱。听我妈说，有一次，我家婆引他们赶了场回去，被侧边生产队的人嬉说，“那个嫁了小叔子的女人”。郭长生当时没吭声，天黑了以后，提起镰刀去割了人家半亩地的烟草。那些年，他是他们屋头的壮劳力，不光要挣自己的工分，还要帮我妈和我四嬢挣工分，木讷寡言，但有使不完的力气，在他眼中，世上似乎只有两件事，种土地，收粮食。七几年的时候，他结过一次婚，没两年，女的就跑了，据说是因为他骂人家懒，还打人家，我家婆气得大病了一场，后来，又托人给他介绍对象，一个都没成，我记事的时候，已经没人再指望他能再娶了。那会儿，我四嬢做起了煤炭生意，我妈接了我家公的

班，屋头的土地租了出去，他闲了一阵，有回在酒桌子上，某人提了句，让他帮到他们干活路，包食住，没工资，他就去了，像长工一样，一干就是将近二十年，直到满脑壳都冒得是疔疮，直到检查出淋巴瘤。

我敲下《苔》的第一个字时，郭长生正躺在红会医院肿瘤科的病房里，他没有文化，不识字，不晓得自己得的是啥子病，只能我们几个侄儿轮流去看他，先开始，他还笑说，哪间病房又死了个人，亲戚些哭成啥子样，后来，情绪就愈来愈低沉，身体也一天天垮下去。五月间，有一次，我看完他，正准备走，他喊住我，问我啥子时候结婚，他说他怕等不到那时候，就要掏钱给我，我只说，等得到，等得到，把钱塞还给了他，出了医院的门，我听到他在哭，很是后悔，我想，他大概已经望见死亡了。果然，六月初，他就认不得人了，开始讲胡话。

我们把他从城里的红会医院转回了乡场上的医院，我爸爸在那里上班，他可以照顾到他。那时，《苔》正写到刘基业偷拿生丝，那是一处困境，我不愿离开电脑，有很长一阵，没回去看郭长生。直到7月30日，如多数人一样，我觉得心神不宁，就跟我妈说，我想回安谷看一趟舅舅。到了安谷医院，进到病房，满屋子都是臭气，那是他的疔疮散发出来的，他躺在床上，腹部薄得像层纸，大张着嘴巴呼吸，我妈有点怕，喊了声哥哥，就退到了走廊上。我抬了根凳子坐在病床边坐着，就那么看着他，

兴许过了半个小时，兴许只过了十分钟，我妈站在门口说，该回去了，过两天又来嘛，我起身，我妈跟他说了句，“哥哥，我们走咯”。回去的路上，下起了雨，我盯着车窗外头，就跟真真见到一排排穿着的土布衣裳的人，在细雨中往反方向走。当天晚上，医院就打来电话，郭长生去世了。

老实说，在当时，我并没有感到多悲伤，极冷静地赶到医院，和表哥一起给他数青绳，换老衣，装进尸袋，到第二天，将要火化的时候，我是给他盖面布的人，也就是看他最后一眼的人，我替他盖上，轻微地鞠了个躬，很轻微，因为怕身后的亲戚些笑话。我以为，在他离开前，在他火化前，我都没有悲伤的感受，今后也不会有。似乎也是这样。此后的一个月间，郭长生钻进了我的梦里，并非像老人所说的托梦而已，而是他的一生，极为庸碌的一生，在我的梦里头过河滩沟，在我的梦里头收割粮食，我并不害怕，我在梦里看着他，就像看着小说里形形色色的人物。那一阵，《苔》的写作也格外顺畅，有时候一天写两三千字，有时候甚至能写到五六千字，整部小说就这么收尾了。那是九月底，写完，我就把它放到一边，忙别的事情了，大概两个多月后，一个朋友读完初稿，给我发来了些修改意见，那天晚上，我失眠了，我记得，我先是努力回想小说里的人物，想着想着，郭长生的影子就出现了，那种强烈的悲痛感猛然朝我袭来，我发现，他们全都是朦朦胧胧，模模糊糊的。

声音

《战上海》： 跨界融合的舞台盛宴

我对杂技的印象，是春晚上惊险刺激的节目，动物园里技术高超的现场表演，流动的马戏团帐篷内，满溢的惊呼与笑声……但走进剧场，看杂技与戏剧的跨界融合，还是头一回；观以杂技呈现上海战役的艺术作品，更是破天荒的第一次。

《战上海》通过正面战场和地下斗争两条故事主线的交替展开，塑造了解放军战士江华和地下党白兰等革命者的形象，带观众回到70年前上海解放的那段历史。主创抓住了杂技的主体地位，并将其惊险、刺激、柔美、幽默、将不能变为可能的优势发挥到了极致，而戏剧的表达也成了了串引勾连的加分项。

跨界融合是为了本剧种更好地在路上。杂技剧《战上海》颠覆了我对杂技的固有观念，让我看到原来杂技的表现空间竟如此之大，极度写意的身体展示和空间利用，搭配一定的戏剧情节，为观众带来了视觉饕餮和无尽的想象空间。我想，如果在投影和服装上能够更加贴合杂技写意的特点，同时在剧情节奏上更紧凑一些，《战上海》将会更加精彩。杂技剧《战上海》是海派杂技对跨界融合，对红色文艺作品的一次成功探索，也必然为其他剧种的跨界创作带来新的启示。

（思绪霏霏）

《伽利略》： 戏谑之后，期待崇高

作为历史剧，布莱希特的《伽利略》实际上借历史之名探讨了人类最本质的伦理问题：当固守人格和延续生命成为不可调和的对立面时，我们应该何去何从？或如先贤们为了真理赴汤蹈火，或如伽利略所说的“玷污了比什么也没有要好些”——他“背叛”了真理，却赢得了时间，写出了一部只有他才能写的科学著作。观众对于这种选择本身的思考同样是现实的、痛苦的、充满乐趣的，它散发的理性的、思辨的、永恒的光辉，是《伽利略》之所以迷人并走向经典的最重要内在构成。

上话重绎版的《伽利略》强化了“重绎”的意味，对原作的人物情节进行了大量精减，对角色塑造、表演风格进行了重新定位，尤其突出了“戏谑”的风格，性别反串、流行文化嫁接等手段的融入，在一定程度上丰富“重绎”版的舞台语汇。戏谑手法的融入无可非议，甚至还起到了较好的现场效果，但所有戏谑或者文化嫁接都应该指向观众对人、科学及世界更深层次的反思，否则难免会将原作的理性光辉冲淡，观众难以捉摸和体验这样一部伟大作品的崇高品格所带来的生理与心理的快感。若经典重绎的价值得不到体现，作品也将难以成为“时间的孩子”。

（廖夏璇）