

跨文化戏剧实践的反思

——以《厄勒克特拉》演出为例

秦 宏

摘 要 《厄勒克特拉》在上海演出后的市场反馈平淡。希腊导演米哈伊运用了古希腊戏剧的表现方式并展现了古希腊文化传统，即对演讲、歌队、双重空间和神的世俗化，导致演出在东方语境下没有达到预期的成功，造成高雅剧目与市场反馈的背离。但是这次舞台实践为跨文化戏剧的发展提供了有意义的启示。

关键词 跨文化；戏剧 《厄勒克特拉》；古希腊

2018年11月13日，《厄勒克特拉》的首场演出在上海美琪大戏院拉开帷幕。索福克勒斯创作于公元前410年的这部戏，是上海话剧艺术中心“经典戏剧·上话重绎”系列作品之一，也是第20届中国上海国际艺术节参演剧目。由于这次演出汇聚了中希戏剧界的名流，中国观众对两国携手打造的名剧充满了期待。然而两大文明古国文化的迥异，接近2500年时间的跨越，都对欣赏该戏提出了巨大的挑战。从演出反响看，不少观众还没有做好适应希腊文化的准备。演出中途有不少观众离场，网络上观众的观演感受，负面的评价超过正面的。这部经典之作在西方已风行2000多年，来华演出后出现这种尴尬的接受局面，显然不是剧本的问题。在跨文化戏剧实践中，文化冲突是影响演出成败的一大因素。东方观众与西方导演站在不同的观演立场，导致《厄勒克特拉》在中国的演出效果不太理想。虽然希腊导演执导的这部戏里采用的都是中国演员，说中文，但是该戏的表现内容和形式带有明显的希腊特色，换句话说，是形似中国，神似希腊。因此，阐释该版演出中的古希腊戏剧表现手法和传统文化，既有助于中国观众对《厄勒克特拉》产生新的认识，帮助他们理解和接受这部古希腊名剧，又能为跨文化戏剧的实践提供一些启示，推动跨文化戏剧的进步。

一、演讲本质

城邦戏剧公演活动实际上是城邦民主政治

实践的一种重要形式。^①希腊戏剧在实质上类似于公众演讲，这一民主的表现形式是古希腊文明留给后人的珍贵遗产。古希腊政权，尤其以雅典城邦为代表，民主蔚然成风，每个人都有说话的权利，都可以表达不同的观点。许多政策经过公开辩论之后，由公民投票决定。因此在《厄勒克特拉》演出中，角色很少面对面交流，更多是向剧场里的观众陈述呼喊。他们向人们发表言论，在观众面前辩论，请观众当裁判，表现了古希腊民主的精髓。但是不了解内情的观众容易产生错觉，感觉演员不像在演戏，而是对他们发表演说，误以为他们不会表演，经常大喊大叫，从而产生了不适的感觉。

《厄勒克特拉》不是一出简单的宫廷复仇记，而是对正义的不同理解和召唤。母亲为了替大女儿伊菲革涅亚报仇杀了自己的丈夫；二女儿厄勒克特拉和儿子俄瑞斯忒斯为父报仇，用母亲的生命祭奠父亲。到底谁才是正义的一方？希腊悲剧具有高度的时代意义和社会意义，它们艺术地反映了古代希腊如何从母权社会进入父权社会的悲剧性历史，反映了古代希腊社会在向现代社会演化过程中的伦理道德观念与社会秩序等方面所出现的尖锐矛盾冲突和激烈斗争。^②汉密尔顿说古希腊的诗人和演员不是在对观众说话。他们代表观众说话。^③以厄勒克特拉的名字为例，它的意思是“人民+正义”。顾名思义，她不是以女儿的身份，而是代表着人民，以正义的名义，向王后而不是母亲，提起控诉，要求王后为杀害国王付出代价。他们

之间的冲突不是家庭恩怨、王宫秘闻，而是正义的较量。然而中国的文化传统是家丑和宫闱秘事，不可向外人谈，丑闻如果传出去，将有损自己和家人的名声。所以许多中国观众看戏之前，揣测着即将偷窥宫廷的丑闻，心底按捺着隐隐的兴奋感，然而他们走进剧院，看到的却是剧中人物不顾自己高贵的身份地位，毫不羞愧地、振振有词地向大众公开发表自己的观点，指责对方的过错，这种公开辩论“家丑”的形式向中国观众的审美传统提出了挑战。

从舞台布景上看，导演在舞台左前方茂盛的竹林前摆放了几十把椅子，有时歌队会坐在上面，但是歌队总共只有 12 人，坐不满那些椅子。那些椅子不单单是让歌队休憩的地方，更是人民的化身，代表着倾听演员发言的大众。它们也向观众传递了一个公共演讲、大众聆听的场面。但是，不了解古希腊戏剧实质是演讲的观众就不会明白椅子的假定性、虚拟性和象征性，误以为是多余的摆设。

二、歌队特色

歌队是古希腊戏剧的传统，也是古希腊戏剧的一大亮点。它好似一位不是主角的主角，统领着整部戏剧的演出，其表现方式丰富多样，通过唱、跳、舞、诵和说，在戏剧中起到多种重要的作用。它不时地舞蹈并歌唱，安慰剧中人物，对剧中事件发表感想，向观众解释剧情的发展，代表诗人发表政治见解和哲学思想，有时还预先引起新的气氛，表示有恐怖事件即将发生。有时候歌队甚至参与剧中活动。^④在古希腊戏剧中，歌队代表着普通人民，是一群来自四面八方的人，各有各的生活背景，不为人知，充满神秘。狄德罗在谈到索福克勒斯悲剧时，感慨道“又有谁能看得懂它的合唱队呢？”^⑤幕启，歌队进场的特殊步伐就令观众大吃一惊，他们的腿上下起落，一抖一抖地走路。虽然早有耳闻古希腊歌队的舞步与众不同，但是整场这样走下来，或者说是抖动颠簸下来，产生了诡异的感觉，对观众的审美前见造成了冲击。

接下来，歌队在长达 21 分钟里吟唱进场歌。她们翻来覆去地劝说厄勒克特拉不要过于悲伤，但是厄勒克特拉不断回答：绝不会忘记父亲的惨死，十多年来忍受无尽的苦痛，只为等弟弟长大回来复仇。现代观众倾向于接受进展迅速、娱乐性强的演出，这么慢的开场，对快

节奏的上海大都市市民来说，是难以忍受的。古希腊有句谚语“凡人都在等待”，汉密尔顿在《希腊精神》里明确表述“伟大的心灵在忍受煎熬和遭受死亡的时候，将痛苦和死亡升华到了一个新的境界。”^⑥也许导演的初衷就是要观众体会到厄勒克特拉在漫长的复仇岁月中等待的痛苦，突显她的悲剧和伟大。然而在今天，导演仍然把 2000 多年前古希腊女子为父报仇隐忍多年如实搬上舞台，实在是观众耐心的一大考验。

一般而言，歌队代表人民的声音，他们的发言立场表现了当时古希腊人的普遍价值观——适度原则。因此演出中，歌队多次劝说姐姐厄勒克特拉和妹妹克里索塞弥互让一步，不要争执，和睦相处。厄勒克特拉和克里索塞弥分别代表了两种对峙的观念。姐姐厄勒克特拉是偏执的复仇者，敢于直面国王和王后，公开她的仇恨，即使被贬为奴，穿着奴隶的衣服，做苦工也不后悔，即使听说将被关到黑暗的石窟里饿死也不害怕求饶。而妹妹克里索塞弥是胆小谨慎的识时务者，服从王后的任何命令，看到国王吓得像小鹿一样满场乱窜避开。歌队一方面不断劝说厄勒克特拉不要那么倔强复仇，不要那么悲伤痛苦。当厄勒克特拉诅咒母亲的奸夫国王埃奎斯特斯时歌队冲上来捂住她的嘴，以免惹祸上身。另一方面歌队又力促克里索塞弥勇敢一些。歌队作为古希腊文化共同体的代言人，鲜明地体现了古希腊人的适度精神。

歌队还可以外化人物的心理活动和思想情感。通过歌唱和舞蹈抒发感情，烘托剧情，渲染气氛，改变节奏。当厄勒克特拉听到弟弟的死讯，信以为真，转而劝妹妹与自己合作复仇被拒后，她独自黯然地走过下雨的斑马线。同时，歌队进入阿波罗的神庙歌唱，哀叹可怜的厄勒克特拉形单影只，这是演出中很令人动容的一幕。歌队凄婉的歌唱一改刚才姐妹激烈争吵时火药十足的气氛和急速的节奏，以哀伤的歌词和缓慢的节奏，表现了厄勒克特拉孤立无援、悲伤痛苦的心理，也呈现了她坚强勇敢、倔强抗争的个性，塑造出鲜活的、立体的人物形象。

歌队是古希腊戏剧中非常重要的一个成分。可以说没有歌队，就不是古希腊的戏剧。而中国戏剧没有这个传统，因此不了解古希腊歌队功能的中国观众，看到他们一会唱歌，一会抖动，一会扮演某种角色，一会又退出角色，变

成旁观者和评论者，心理上无法适应一群人多重身份的不时转换，跟不上戏剧的进程，看不懂这出戏。

三、双重空间

古希腊人把舞台划分为两部分：一个是公众空间，另一个是隐私空间。公共空间，即歌队在的地方，那里的事件可以展示给观众看。而隐私空间，往往是演出血腥暴力凶杀的场面，不能直接呈现给观众。这种舞台表现方式也体现了古希腊人的适度精神。德尔菲的阿波罗神庙里刻着“凡事勿过度”这句箴言，提醒人们言行举止要适度，避免失控走向极端，导致灾难。亚里斯多德在《诗学》中也表达了类似的观点：悲剧的目的是引起怜悯与恐惧，从而使人的情感得到净化。其中的怜悯和恐惧必须是适度的，过犹不及。过分渲染悲惨和恐怖，不仅不会净化人的心灵，获得快感，反而会让人感到不适、害怕和痛苦。俄瑞斯忒斯杀母亲及其奸夫的过程，由于场面过于骇人，不能在观众面前直接上演。因此，舞台布景上没有巍峨的王宫，只有宫门，而且那扇宫门经常紧闭，只是在演员进出时才打开。传统上，古希腊的诗剧适于以朗诵歌咏的形式来传达。古希腊演出戏剧时，观众看不到王宫内发生的事情，而是通过报信人的转述，听到里面发生了什么。然而，在现代，戏剧作为一门综合艺术，仅凭听觉来欣赏，对观众来说未免意犹未尽，为此，米哈伊导演在不违背适度原则的基础上，做了现代性的尝试。他在公共空间和隐私空间之间，即离宫门几米之外，摆放了一个类似屏风的大玻璃，把剧场空间做了隔断。一些演员是进不了隐私空间的。厄勒克特拉就从未走进宫门，每当她靠近玻璃，都被歌队拉回来，代表着她无法进入母亲和奸夫居住的、象征着权力的王宫。剧中，母亲甚至邀请外乡人入宫，然而仍然留厄勒克特拉独自在宫门外哭泣。厄勒克特拉名为公主，实则连陌生的客人都不如。她和王后之间的冲突，在脆弱母女关系的薄纱掩盖下，本质上是人民和正义的较量。

大玻璃后面是白色的宫门。导演把王后被儿子杀死的场景从宫门之内移到玻璃和宫门之间。王后跪在玻璃门后，发出凄厉的哭喊，响彻剧场，几声惨叫后，一动不动地跪在那里，表明她死了。这样的处理方式既明确无误传递

给观众——王后被杀的信息，又让观众适度观看了没有过于残忍、让人心理接受不了的场面。同理，导演对国王埃奎斯特斯被杀的那一段也做了类似的处理。当全场灯光亮起，歌队把跪着的王后放平在地上时，埃奎斯特斯看到玻璃门后是王后的尸体，而不是俄瑞斯忒斯的尸体，顿时发现自己陷入圈套。当他被逼进入宫殿的同时，厄勒克特拉高兴得在宫门外起舞，演出就这样落下了帷幕。这本是演出中精彩有戏、冲突激烈的地方，然而由于古希腊的适度原则——不能上演凶杀的场面，一切就戛然而止。演出现场，许多观众都没有反应过来——戏已经结束了。他们正期待着高潮，想看看俄瑞斯忒斯是如何杀死母亲的奸夫，为父亲报仇雪恨的，但是演出中没有上演手刃仇人的场景，甚至没有任何打斗，仅仅以埃奎斯特斯争辩几句，跟随俄瑞斯忒斯进入王宫告终。这样突兀的、平淡的结尾让许多中国观众看得不尽兴，心理上产生了失落，难以接受。

四、神的世俗化

古希腊社会里宗教氛围浓厚。圣·保罗在雅典最高法庭上说过“你们这些雅典人，我感到你们在所有的事情上都太迷信（superstitious）”——《圣经》上是这样记载的，但最后这个单词可以同样准确地译为“对神圣的力量有所畏惧”。^⑦戏剧演出不仅仅是娱乐活动，更是宗教世俗化的体现。希腊的戏剧文本与神话传说的密切关系，也充满了浓厚的宗教色彩。比如，在戏剧的剧本里，向神祈祷，请神评判，倾听神的预言等仪式随处可见。^⑧米哈伊导演在舞台右前方放置了一间玻璃房，里面摆放着阿波罗的雕像，看似一座神庙。这样的布景瞬间让观众沉浸在宗教的氛围里，仿佛置身于2000多年前的古希腊。俄瑞斯忒斯称自己从德尔菲的阿波罗那里得到神谕，回来杀母及国王埃奎斯特斯。出于神的指示，俄瑞斯忒斯回来复仇，对希腊观众来说很好理解，但是在21世纪的海，让观众马上接受还是需要过程的。由于导演没有在一开始明确交代情境，解释清楚他回来报仇的根本原因是——母亲伙同奸夫谋杀了他的父亲，篡夺了王位，观众就容易产生困惑。

神在古希腊戏剧中起到举足轻重的作用：引出故事，连接情节，激发冲突，解决矛盾等等。阿波罗是光明之神，也是预言之神，在演

出中不断地被提及。演员台词中提到阿波罗及其代称日光、光明神、杀狼的天神、吕克奥斯，有十几处之多。例如王后克吕泰穆斯特拉被女儿厄勒克特拉犀利的言辞刺激得辩无可辩，愤而跪下向阿波罗祷告，求神赐予她安宁的生活。俄瑞斯忒斯、保傅和皮拉德斯在动手做一件大事——入宫杀王后前，要先到宫门外向神明致敬。同时厄勒克特拉也向阿波罗祈祷，祈求神保佑她们刺杀成功。中国观众因不熟悉古希腊的神明，听不懂演出中不断出现的阿波罗的各种代称，造成了理解上的障碍。人们不仅从演员口中听到他们呼唤神，还看到演员蹲在地上转圈，同时用粉笔在地上疾书，这也是向神诉说的方式。但是不了解古希腊文化的观众，显然看得莫名其妙，不明白那是什么意思。

神的世俗化除了指神与古希腊人的生活息息相关外，还有一重意思。希腊人的神虽然威力无比，但不是中国庙宇里高高在上、无可企及的神，而是有着凡人的人性，有世俗化的一面。希腊人虽然是敬神的民族，但是并没有把神的地位抬高到极致。因此，演出中还有演员肆意出入神庙并歌唱、抚摸、抽烟等随心所欲的行动，这样率性随意的举止，对于经常与神打交道的希腊人来说并不离奇，但是违背了中国人不可在圣殿大声喧闹、肆意妄为的规矩，及敬重神庙、不可亵渎神的文化心理。中希两国对神有着不同的理解。希腊文化中神的人性的一面，让中国观众产生了不适应的感觉。

结语

演讲、歌队、双重空间和神是构建古希腊戏剧的经典元素。东方观众如果不了解古希腊表演的符号系统，就难以欣赏这个版本的演出。《厄勒克特拉》演出开始前，上海话剧艺术中心在剧院入口处摆放了展板，图文相配，细述了戏的背景和人物关系。这样的布置让观众对剧情心中有数，但是演出方忽略了对古希腊戏剧表现手法和希腊文化特点的介绍，造成了观众的不理解，误以为戏剧内容与表现形式没有很好地融合。彼得·布鲁克说过“当呈现和诠释没有达到与剧作同样的高度，往往是作品越伟大，演出反而越没劲。”^⑩

事实证明，《厄勒克特拉》开始东方之旅前，希腊导演米哈伊显然没有充分设想演出时的东方语境，结果让中国观众在精神上经历

了一次跨文化洗礼，审美观念受到了冲击。他在首演前接受媒体采访时说，此版演出除了采用中国演员说中文，其余都是希腊化的。外国导演试图以戏剧《厄勒克特拉》为载体，传播光辉的古希腊文明，这种文化自信固然可以理解，但是如果对自我的重视盖过了对他者文化背景的关注，那么很可能导致观众的不解和低评。罗锦鳞先生在第八届国际古希腊戏剧研讨会上做报告时谈到“在中国上演古希腊悲剧，要选用适合中国观众特有的欣赏习惯和审美情趣的艺术处理，才能吸引更多的中国观众，使古希腊悲剧被他们所接受和理解。”^⑩因此，导演在选择文化立场，追求艺术风格，保留原作精髓的基础上，不应忽视目标群体的审美心理和期待视野。《厄勒克特拉》在上海演出的境遇，为后人树了一面审视自身的镜子。一部戏搬演到外国，在坚持民族文化自信的同时，还要想方设法让外国观众能理解本土文化特点，提升融入多元文化环境能力，实现与外国文化的沟通交汇，才能成功实现跨文化戏剧的传播。建构起既有民族特色的，又被外国观众接受的戏剧，任重而道远。

注释：

①王邵励、张季云《戏剧公演与雅典城邦政治》，《世界历史》，2007年第4期。

②聂珍钊《论希腊悲剧的复仇主题》，《外国文学研究》，2001年第3期。

③⑥⑦[美]依迪丝·汉密尔顿《希腊精神》，葛海滨译，华夏出版社，2008年版，第267、202、30页。

④李兵《与神灵相通的族类——再论希腊悲剧中的歌队》，《西南民族大学学报》（人文社科版），2004年第12期。

⑤陈洪文等选编：《古希腊三大悲剧家研究》，中国社会科学出版社，1986年版，第97页。

⑧魏凤莲：《略论古希腊戏剧的宗教性》，《齐鲁学刊》，2004年第1期。

⑨[英]彼得·布鲁克《敞开的门：谈表演和戏剧》，于东田译，新星出版社，2005年版，第17页。

⑩罗锦鳞《古希腊戏剧在中国》，《戏剧》，1995年第3期。

秦宏，上海对外经贸大学副教授。

责任编辑：周娟