

中国实验戏剧

张仲年 主编

上海人民出版社

撰稿 张仲年 马 森 林克欢
曹树钧 水 晶 熊源伟
王翠艳 邹 红

目 录

contents

1	张仲年	导论
15	水 晶	北京实验戏剧
87	曹树钧	上海实验戏剧
133	熊源伟	深圳实验戏剧
159	林克欢	香港另类剧场
192	马 森	台湾实验戏剧
		人物专论
236	王翠艳 邹 红	林兆华：在沉郁冷静中打造实验话剧的理性品格
253	王翠艳 邹 红	孟京辉：以激情与戏谑营造实验话剧的感性魅力
271	王翠艳 邹 红	牟森：“反戏剧”的戏剧探索者
277	张仲年	张献：实验戏剧再读

20世纪80年代,实验戏剧在中国大陆、宝岛台湾和明珠香港几乎同时异军突起,此起彼伏,相互交流,给中国戏剧带来了勃勃生机。

1980年7月15日,在姚一苇先生的主持下,台湾第一届实验剧展开幕。“兰陵剧坊”创排的《荷珠新配》一扫台湾话剧舞台近三十年的沉闷,“终于让人又呼吸到了新鲜的空气”,大大激发了同仁的信心,“使得关心剧运的人心里燃起无限的希望”。^①散文作家林清玄欢欣鼓舞地把曹禺在《日出》中的台词稍加修改,用来勉励戏剧界:

太阳升起来了,
黑暗就要过去。
太阳是我们的,
我们不能再睡了。^②

从此,“兰陵剧坊”声名鹊起,成为台湾新剧场的领军者。

1982年,“进念·二十面体”在香港成立,并“以形式化、装置化、非故事性和政治探询一鸣惊天下”。^③从此在香港实验戏剧界独领风骚。

“进念·二十面体”,英称 Zuni Icosahedron。在颜色表中 Zuni 是一种介乎蓝与绿之间的颜色,另一种解释意为北美洲新墨西哥的一个印第安少数民族部落的名称,这个部落以创作手工艺著名。Icosahedron 中文意译为二十面体,另一层意译为传播力强的细菌。把 Zuni 音译, Icosahedron 意译,就成了“进念·二十面体”。^④

恰如它的名字所提示,“进念”成立不久就赴台湾演出,传播“细菌”,产生了不小的影响。

同年11月5日,是一个被列入当代戏剧史的日子,北京人艺上演的《绝对信号》揭开了大陆实验戏剧运动的大幕。尽管在《绝对信号》之前,谢民编剧的《我为什么死了》(1979年),贾鸿源、马中骏编剧的《屋外有热流》(1980年)先后上演,取得了很大的反响,后者还获得了中华全国总工会和文化部授予的“勇于探索、敢于创新”奖状,但是戏剧界还是把《绝对信号》的首演日作为大陆实验戏剧的纪念日。2002年在北京的北兵马司,一群年轻人重新排演《绝对信号》,隆重纪念实验戏剧二十年,就是明证。《绝对信号》首发导演林兆华现在这样解释自己当年的初衷:“1982年,中国还没有小剧场话剧,整个戏剧界呈现出一种僵化的局面。在西方戏剧发达的国家,小剧场话剧志同道合的年轻人组合成的艺术群体,他们的目标是对‘新戏剧’的追求。而我当年也是本着这样的想法,希望小剧场话剧的出现能够为中国话剧带来新的生机。”^⑤

《绝对信号》成功地演出了一百场,曹禺先生给剧组发来了贺电,并在之后的回信中写道:“《绝对信号》剧组的优异成绩是北京人艺艺术传统的继续发展。”我们“当然不抛弃自己通过艰难困苦、奋发创造才获得的所谓‘北京人艺风格’,但是我们决不拒绝新的创造来发展、滋养我们的传统”。^⑥北京人艺是中国话剧的魁首,在国际上享有盛誉,这一举动对全国产生出不可估量的影响。

中国大陆、台湾、香港的实验戏剧本来是独立发生,互不关联的。我偶然把它们放在一起,发现这是非常有研究意义的现象。这似乎是一种巧合。确实,无论从外因看还是从内因看都是巧合。

实验戏剧的萌发离不开西方思潮的影响。众所周知,欧洲的先锋戏剧在20世纪50年代达到高潮,60年代欧洲先锋戏剧在美国落地,掀起实验狂飙。那时候的中国大陆正处于十年“文革”,“红”色风暴席卷大地,文艺戏剧一片萧条。台湾岛上,国民党当局一如既往梦想反攻大陆,实行“戒严”,严密控制文化思想。香港正在经济起飞,1977年香港话剧团成立之前,“业余话剧大多是玩票方式,目标或者是自娱言志,或者在某种程度上反映社会现实”。^⑦

70年代中期,“四人帮”被粉碎,大陆进入改革开放新时期,文艺戏剧迅速复苏。台湾国民党在政治经济军事全面倒向西方,开始松弛专制,放宽民主,意识形态也全面向西方开放,“使台湾在很短时间内广泛接触到西方各种积极的文化成果”,台湾戏剧在社会转型中抓住机遇乘势崛起。港英当局吸取1967年暴动的严重教训,注意扶持发展文化。远涉重洋通过各种途径先后传播到中国来的西方戏剧革新浪潮,犹如20世纪初一样,又一次给中国戏剧送来了思想理论和艺术方法。新观念、新作品、新理论和新形式,让戏剧工作者们大开眼界,摩拳擦掌。一石激起千层浪,二十余年此起彼伏。台湾著名戏剧家马森称之为“二度西潮”。

南京大学教授董健先生以为,第一次“西潮”在“五四”前后二十年,推动了中国戏剧从古典时期向现代时期的转变。第二次“西潮”,初步结果是形成了戏剧艺术的开放性多元性格局,把戏剧现代化推进到新时期。他认为,“二度西潮”跟第一次不同,选择了现代主义,并且在高层面上寻求西方现代主义戏剧与中国传统戏曲的接轨点,艺术追求的重点放在了文化意蕴的挖掘和审美力度的强化上,放在对戏剧本身规律的充分发挥上。^⑧

与大陆不同的是,台湾、香港的实验戏剧由从西方学成归国的人直接发动。李曼瑰、吴静吉、赖声川、钟民德、荣念曾等都是修炼于美国,直接把美国的先锋戏剧成果带回港台,付诸实践。

大陆则间接一些。也可以说,找了一个中介,绕了一个弯。这个中介就是布莱希特;这个弯就是从写实传统走向假定性走向反叛传统,就是从再现向表现向反戏剧的拓展。

直接搬演西方现代派剧作,只有在艺术专业院校围墙内能够实现。据我所知,最早被搬演的西方现代派剧作,是科克托的《奥尔菲》。导演熊源伟,演出地点在中央戏剧学院。时间应该在1980年。我曾与熊源伟就《奥尔菲》问题进行过交谈,当时他还是强调表演的现实主义和艺术细节的再现原则。但即使是这样“汉化”的现代派演出,当时恐怕没有一个专业剧团敢做。此刻,既能被官方接受又能打开通道的,布莱希特成为最佳人选。

在中国大陆,文艺包括戏剧必须为社会主义服务,为人民服务。要现代化但决不能废弃几千年的文化包括戏剧传统。和斯坦尼斯拉夫斯基相比,布莱希特对中国戏曲给予直接的赞扬,并坦陈自己的叙事体戏剧观念得益于中国戏曲。他对梅兰芳的高度评价,具有浓厚的亲近感,使中国戏剧家分外欣慰。布莱希特主张辩证戏剧,主张唤起观众改革社会。他生活在中国的社会主义盟友民主德国,政治倾向使其他任何西方戏剧家黯然失色。从戏剧理念来说,他跟斯坦尼斯拉夫斯基属于两个体系,斯坦尼是亚里士多德体系,布莱希特则是非亚里士多德体系。布莱希特从未像梅耶荷德那样公然非议斯坦尼学说,没有把自己放到斯坦尼体系的对立面。布莱希特理论与实践提供的新鲜内涵和新颖形式,对打破中国写实话剧的僵化状态,能够起到不可替代的作用。黄佐临先生千斟万酌,不顾自己在1962年导演布莱希特《大胆妈妈和她的孩子们》遭遇的失败,用心良苦地在广州会议上提出三大体系说,把布莱希特直接推到戏剧前沿。如果没有“文化大革命”中江青的文化专断,也许佐临先生的这个愿望还不一定能得到重视或响应。恰恰是八年样板戏的一花独放,从反面迫使戏剧家们探寻新的突破口。布莱希特正是不可多得的方法和武器。

实验戏剧的一位杰出实践者——胡伟民，则进一步道出了布莱希特的中国式评价：

布莱希特毕生的艺术实践都在追求一种“更为广泛、更为有效、更为合理”的现实主义概念。他坚持现实主义宝贵传统，也不拒绝现代主义艺术提供的新经验。他是位广阔的现实主义者，可以认为，布莱希特的戏剧作品，是传统的现实主义和西方现代美学新经验、古老的东方戏剧经验的结晶体。^⑨

我记得胡伟民导演在《再见吧，巴黎》一剧中大量运用了布莱希特的手法，展现给观众非常新颖的内容和形式。我请他到我带的导演本科班来讲学。他当时在讲到布莱希特的时候，就直接讲到了布莱希特与现代派戏剧的联系，并说，现代派是不可阻挡的潮流。中国戏剧必定会出现现代派。

所以大凡我们的实验戏剧，先从布莱希特开始，然后迈向现代派、后现代主义。这是大陆与台湾与香港很不相同的地方。这也是一种必要的迂回策略、生存努力。台湾在20世纪60年代中期，《剧场》同仁就上演了荒诞剧《等待戈多》。而大陆直到80年代中下叶，才在上海戏剧学院教授陈加林的精心导演下成功地展现了该剧的风采。其实在80年代初，还是戏剧文学系学生的赵耀民，就创作了现代派的独幕剧《红马》，并由学生业余排演准备参加上海大学生戏剧汇演。这是一出象征主义戏剧：“《红马》运用了一系列象征性的意象：学院、远方的草地、窝棚、风标，以及符号化的人物：掘土者、烤火者、滑雪者、丢失了红马的骑手……舞台上充满着奇谲瑰丽的色彩和内在隐含的事宜，表现了当时大学生普遍存在的对人生的迷惘情绪和对理想的执著寻求。”^⑩在审查该剧的时候，院领导没有通过。没有严厉的批评，领导们很客气，但认为不合适。看过《红马》试演的某些教师、干部议论说，这个戏太超前了。而另一出带有布莱希特风味的喜剧获准代表上海戏剧学院参加汇演，果然获了奖。在当时这是学院的正常工作。本身就是戏剧家、思想也比较开明的领导者作出的选择，恰恰代表了当时占主流的戏剧观念：带有中庸色彩的现代化观念。

实验戏剧的兴起，有其内在原因，那就是戏剧家们强烈的革新愿望。黄佐临先生是冲锋陷阵者。他在1962年广州会议上就提出：

突破一下我们狭隘的戏剧观，从我们祖国“江山如此多娇”的澎湃气势出发，放胆尝试多种多样的戏剧手段，创造民族的演剧体系，该是繁荣话剧创作的一个重要课题。^⑪

十分凑巧,二十年以后,剧坛杀出来一匹黑马——胡伟民。他在1982年全国话剧导演座谈会上的发言,又是一篇话剧革新的宣言:

我想突破些什么,想突破七十多年来中国话剧奉为正宗的传统戏剧观念,想突破我们擅长运用的写实手法……一种写意手法,到达非幻觉主义艺术的彼岸。^⑫

胡伟民旗帜鲜明地提出了“东张西望”、“得意忘形”和“无法无天”三点主张。在会议上产生振聋发聩的作用。他甚至声称自己要做过河的小卒子,绝不回头。

《屋里的猫头鹰》的作者张献,把自己革新的愿望表达得更为激烈:

我对戏剧的热爱始于对它的厌恶,这是由于十几年前偶然的戏剧经验造成的。那时候的剧场对我来说,有着许多蓄谋的恶意、精致的折磨。舞台是三流人造物的集散地,肤浅的戏剧现实压迫着活人。我不能感受惊奇也不能享受宁静,不能喜悦也不能悲哀,甚至不能做到心平气和地观察。我的不少朋友都有同样的感受,每次带着憧憬早早来到,又带着失望迟迟归去。

看平庸的戏使人怒火中烧,这对年轻人是一种宝贵的情绪。假如你还有其他激烈的情绪,那应该谢天谢地!由于在剧场共同经历愤怒,我们心里开始滋生新的戏剧,如同历史上腐败的现实,总是造就理想的一代。^⑬

如果说佐临先生代表老一代,胡伟民代表中年一代,张献代表了年轻一代,那么可见老中青三代同样迫切的革新要求。说明中国话剧改革的内在动力超乎寻常。

在台湾,“兰陵剧坊”的创建者们同样怀有自己的戏剧理想:

耕莘实验剧团成立的目的是,并不是让一群爱好戏剧或仅是对戏剧有点兴趣的人来这里“玩玩”,或成为一个有如“同仁社”之类的东西。她的诞生是来自一个深沉的梦境,这个梦境追逐着一个要在现代中国开展出一个有生命的艺术形态的理想。^⑭

“兰陵剧坊”创建者的理想也正是台湾实验戏剧实践者们的共同理想。

实验戏剧的实践者们,表现了他们的坚韧意志,表现了他们的聪睿智慧,更表现出奇特的创新能力。熊源伟曾撰文评述林兆华创作十年,他以切身体会描述了导演们的处境:“我们这一代是极不‘讨好’的一代,夹在两代人中间,一边觉得我们走得太远,一

边又觉得我们步子太小。而面对着数十年形成的文化模式和审美心理定势,要做出新的抉择更是何其艰难。”然而,“走向开放,走向现代,走向多元,这就是我们这一代导演所必须选择的文化价值取向!”^⑤

这种选择是自觉的理性的选择,是充满创新激情的选择,是百折不回的选择。中国实验戏剧正是有了这群敢于带头吃螃蟹的人才一个接一个闪现出耀眼的光彩。

应当说明的是,西方实验戏剧在20世纪初“五四时期”已经传入中国。在台湾,实验戏剧在60年代也已经发端。在本书水晶和马森的论文中可以看到较为详细的论说。我不再赘言。而选择1980年作为本书的研究起点,只是把这种中国大陆、台湾、香港共时现象看作为中国戏剧工作者们的群体潜意识加以突出而已。

群体的意识并不能泯灭个性的差异。相反实验戏剧更需要个性的强烈对比。实验戏剧呈现出丰富的形态。实验的方向、视听冲击力的强度力度也各不相同。于是产生出形形色色的命名。有的称探索戏剧,有的叫实验戏剧,有的说是新潮戏剧,还有的说是先锋戏剧,后现代戏剧等等……在国外还可以找到其他的名称,如另类戏剧、创新戏剧等。

笔者认为统称“中国实验戏剧”最贴切。

为什么不赞成继续使用“探索戏剧”的名称?

现在很难确定,是谁在什么时间把80年代初期的演出称为探索戏剧。比较可靠的是上海文艺出版社1986年出版的文艺探索书系中有一本名叫《探索戏剧集》。书的编辑前言中这样说道:

文艺创作,文艺研究,属于精神劳动的范畴。精神劳动具有不可重复的特点。这就需要不断地进行探索。探索精神是一种开拓精神。它体现了追求真理的虔诚和执著,体现了创造意识的清醒和强烈。社会是在探索中前进的。从必然王国走向自由王国,从未知领域走向已知领域,除了探索这条崎岖曲折的道路外,没有任何其他的途径。

不用说,新时期的探索戏剧取得了令人瞩目的成绩,并成为新时期话剧的主要潮流。著名戏剧理论家谭需生指出:“回顾新时期戏剧(注:指1976年—20世纪90年代)走过的路程,一个总体性的形象是:在艰难的探索中求取进步,而前进之路却是曲折的。探索的艰难,进步的曲折,既源于外在的风风雨雨,又受制于主体的孱弱,而后者则是根本。”^⑥

探索戏剧蔚成风气之前几年,持续十年的政治大动乱宣告结束,在“无产阶级文化

大革命”中处于休眠状态的中国话剧骤然复苏。跟文学、美术、电影等姐妹艺术一样，开创了一个短暂的辉煌期。秉承 50—60 年代“文艺为政治服务”的习惯思维，也可以说是继续中国现代戏剧的战斗传统，这一时间段的剧目以“问题剧”为主流，均以现实的政治斗争为题材，从中提出具有普遍意义的现实问题（政治问题），并通过正面人物的主张和斗争指明解决问题的方向。

进入 80 年代，中国戏剧开始陷入困境，观众对“问题剧”明显冷落，对戏剧提出了新的要求。在以“问题剧”为主流的短暂繁荣期间，有关西方戏剧的大量信息传入中国，触动戏剧界有志之士对自身的传统的反思。

更重要的是，1978 年，中国共产党十一届三中全会推出改革、开放的路线。在这条路线的导引下，打破陈规、求新思变成为一股强大的社会思潮。这股思潮波及政治、经济以及文化艺术等各个领域，成为求取发展的动力。

戏剧革新在各种动力的推动下，“忽如一夜春风来，千树万树梨花开”，在全国全面展开。在实践中，戏剧探索朝两个不同的方向进行：一个偏重于形式革新，另一个偏重于以人的本体观为中心的对作品内在意义的探索。两者都创作出了代表性剧目。

前者以《屋外有热流》（1980）为起点，继之有《绝对信号》（1982）、《车站》（1983）、《街上流行红裙子》（1984）、《一个死者对生者的访问》、《野人》（1985）、《WM 我们》等，这些剧目在结构形式、表现方式和表现手法等方面，广泛借鉴西方现代戏剧中的象征主义、表现主义以及荒诞派的新经验，从编剧、导演、舞台艺术等方面进行广泛的实验性探索，对舞台艺术的表现潜能有开拓性的贡献。

后者则是由人的本体观的变化导致对作品内在意义的突破，其代表性剧目有《红白喜事》（1984）、《黑色的石头》等等。这些剧目虽然在外在形式上坚定写实风格，但是，编导者却试图摆脱政治批判、道德批判的价值取向，力求在情感的宽阔领域探求社会变革的底蕴。这类剧目也可以视为从“问题剧”向“社会剧”的进步。

两个不同方向的探索，积累起丰富的经验，为外在形式与内在意义融合统一的、艺术完整的、具有独立品格的戏剧精品的创作准备了条件。在 1986 年以后，丰硕的果实呈献给广大观众。它们是《狗儿爷涅槃》（1986）、《洒满月光的荒原》（1987）、《桑树坪纪事》（1988）、《大荒野》（1990）等等，这些作品的风格形态各有特点，各自虽有一些弱点，但却以其外在形式和内在意义的统一，标志着新时期探索戏剧已经达到高点。

从上述简况可以看出，探索戏剧是一个宽泛的说法，几乎新时期戏剧所有的创作都可以这样称呼。难怪有人批评说，探索戏剧“没有明确的宗旨和目标，没有设想和计划，还缺乏理论上的探索和学术上的界定”。^⑩显然，剧评家窦晓红太当真了。人们之

所以起名探索戏剧,含有复杂的心理因素,“主要是指人们对‘探索’这一概念的微妙的理解”。因为,探索这个词既肯定了革新的精神与实践,又对其中包含的失败可能提供宽容度。这样就给探索者一个心理安慰——“成功时归功于探索的进取精神,失败时则以允许探索为遁词”。^⑮

林林总总的探索,对主流戏剧来说实际上并没有产生质的变化,就譬如在以上提到的探索戏剧中,基本上在突破“文革”前话剧演剧模式上下功夫。因此香港评论家指出,大陆戏剧革新做到的只是“对现实主义的开放”。^⑯换言之,现代主义仅仅蹭到了一点边。在探索戏剧中,只有小部分作品表现出了较强的实验精神。更何况,进入90年代,商业戏剧适应经济体制的转换开始登临舞台,戏剧工作者的注意力发生转变。探索戏剧作为一种历史现象已经结束。而实验戏剧依然活跃,呈现出新的面貌。

为什么我们也不赞成有的已经出版的论著采用“中国先锋戏剧”的名称呢?

也许我们需要了解一下先锋派的情况。意大利学者雷纳托·波吉奥利概述了先锋派概念的演变。“先锋派艺术”(avant-garde art)属于拉丁语系和文化。它在法国和意大利深深扎根,“表明对先锋派概念内涵的领悟在某些文化传统中会更加敏锐”。在德国,“由于对文化危机几乎病态的感受”,先锋派的概念流传十分困难并遭到抵制。在英美,由于它们的文化以及非政治特征,英美先锋派较少理论意识和自我意识,而较多直觉和经验。在俄国,既不惧怕粗野也不惧怕理性。它始终意气相投地欢迎各种外来概念。但是,“把艺术的和文化的现象转变为宗教的或政治的深化,这种俄国批判精神的鲜明倾向却阻碍了对这个概念所作的正当阐发”。众所周知,以乔治·卢卡契为代表的马克思主义批评家认为,先锋派跟腐朽堕落是同义语,是资产阶级社会风气败坏的一种文化征候。其实,在俄国,往往“从某种带有疗救和改革狂热地实用社会学”来对待先锋派,而这种视角总是“党派和政治性的”,结果,“几乎总是以不予争辩和毫无保留的指责整个先锋派而终结”。历史这样告诉我们:“巴枯宁(Bakunin)1878年在瑞士创办了一份短命的无政府主义刊物,并借用军事术语中的‘先锋’(L, Avant-Garde)作为刊名。随后,他的追随者们便率先将该词运用于艺术领域。他们这种革命美学的宗旨是要预示社会变革;先锋艺术始终以激进的政治立场为特色。在设想某种革命的未来时,先锋派对于艺术传统(有时还包括先锋派直接的前辈们)和当代文明都采取同样的敌对态度。事实上,主要就它们所反对的东西而言,作为整体的先锋派,表面上似乎是统一的,即反对社会体制和既定艺术惯例,或对公众(作为现存秩序的代表)采取敌对立场。”^⑰

显然,这样的先锋派在中国很难有生存之地。中国文化由于其内涵的完备,对其

他文化的接纳具有特别强的选择性。而且对意外、新奇和惊奇感的敏锐超乎寻常。中国文化的磨光与消融能力足够强大,当然其抵制与围剿能力同样很难对付。先锋派的概念在中国基本上属于政治范畴,属于党派范畴。“不是东风压倒西风,就是西风压倒东风”。无产阶级的艺术,是为政治服务的,为社会主义服务的,为人民服务的。先锋派艺术或先锋派戏剧具备这样的素质吗!先锋派在中国人的口中,是带有明显贬义的甚至是属于另类的词汇。因此,先锋戏剧的说法在中国不太能流行,也是理所当然。

就连被人认为中国最“先锋”的牟森也不太愿意别人把他的戏剧称为先锋戏剧。他这样给自己定位:

事实上直到现在,我的出发点里从来否认先锋这个词,我从来不认为我这个是先锋戏剧。这可能有点针对目前这个创作环境,因为我觉得你不能永远是先锋,而且我理解的先锋永远是排头兵,永远在前面,但你这个坐标相对于什么呢?你相对于自己,我们是纵向比较还是横向比较,我愿意把我的坐标点放在一个交叉的和在一个网络状的位置,我喜欢这个世界性的环境,我可能不一定是这个世界戏剧环境本身,但我自己要这样要求自己。

从批评家来讲,先锋这个词在历史上,有它特有的含义,特有的内涵。我觉得起码到目前为止,关于先锋的这种坐标定位非常混乱。什么都是先锋,这先锋没有任何意义。^①

牟森所言自成一说,反映出他的微妙心态。

同样,如果我们用非常平和的态度来审视中国的先锋戏剧,那么我们能够清楚地看到他们和西方先锋派的巨大差异。

在西方提到先锋戏剧,自然会想到它的始作俑者:阿尔弗莱德·沙利。他创作的《乌布王》在法国剧坛引起轩然大波。《乌布王》的题材跟莎士比亚著名悲剧《麦克白》相仿:王朝的有功之臣在女人的煽惑之下,灵魂深处的权力之欲萌动,他阴谋杀害了君主,篡位为王。然而导致一场讨伐战争,自取灭亡。跟莎士比亚完全不同,沙利认为人本质的真实在于意识深处的各种欲念,只不过在日常生活中,人们被绑在社会这架理性的机器上,按照一定的习惯和规则运行,而将真实的自我严实地隐藏起来。戏剧应当通过想象等手段,摆脱这些习惯和规则,创造一个自由的天地,任“纯状态”的意识无拘无束地驰骋,从而揭示我们内心深处的隐秘,使我们能够从整体上认识人的本质。《乌布王》正是从这一点上为我们描绘了一幅可怕的漫画。从这个意义上来说,乌布是

一面变形的透镜,折射出人类的怪影。用贝阿尔的话来说,“在某种意义上,乌布像我们所有的人”。乌布的形象不仅象征着战争贩子、行政官僚、统治阶级、可怕的灾难,或者对社会的挑战与讽刺,在更深的层次上,乌布是人类自身形象的写照。人的真实犹如一枚钱币的两面,正反熔铸,密不可分,才构成一枚完整的钱币,沙利透过我们司空见惯、习以为常的“正面”,把笔端伸向掩盖着的“反面”,打破了“万物之灵长”的神话。正是在这个基础上,标志着整整一个时代与人道主义的传统的决裂。《乌布王》不仅在内容上令人瞠目结舌,在表演形式上同样让人大为惊讶,成为先锋戏剧的勇敢实践者。

先锋戏剧所具备的普世性,就在于对人类天性和境遇的揭示;先锋戏剧所具备的先锋性,就在于对人类天性和境遇的揭示是非常态的或是超乎人们承受能力、理解能力、想象能力的。它是形式上的新奇,更是本质上的新奇,是文化史上的一次例外。恰如马西莫·邦特姆佩斯的论断:“一种绝无仅有的现代发现,它诞生于艺术开始从历史观来思考自己之时。”^②

世界的丰富多彩,实在很难用一个概念来囊括一切。先锋派意为前卫,但它无法描述这个地球上划分为多极世界的戏剧家们多元化的艺术活动。就20世纪60年代以来欧美的先锋戏剧来说,也有不同的艺术方向,不断探索新观念、新形式、新技术、多媒体、激光表演等等。他们和时尚常常紧密联系在一起,很容易消融在流行文化之中。这类先锋戏剧在刚诞生的时候会造成震惊新奇的效果。但是不消几年便风光不再。如今的西方,包括中国也不例外,还有多少能够标新立异的东西可以让观众震撼呢?在前苏联60年代出现先锋戏剧的时候,梅耶荷德的研究者指出,大凡今天在舞台上看到的种种新奇东西,梅耶荷德早就全部尝试过了。相对来说,这种先锋戏剧容易传播。

另一种先锋派直到今天还被人研究,那就是阿尔托开始的,后继者有格洛托夫斯基、布鲁克等。他们的追求不仅仅是新奇,他们的种种做法常带有“返祖”色彩。他们研习原始戏剧,强调在原始戏剧中体现的人类精神。他们力图剥离笼罩在戏剧上的种种光怪陆离,返璞归真,寻求神圣的一刻。这种神圣的戏剧是绝对排斥功利,甚至排斥艺术的。就像格洛托夫斯基所说的:“艺术是深义上的叛逆,伪艺术家口称叛逆,真艺术家力行叛逆。”“艺术上真正的叛逆是执著、进取、绝不浅尝辄止。”^③

在中国大陆这样的先锋戏剧似乎至今尚未出现过。

台湾如前所述,80年代初实验戏剧兴起。自80年代中叶之后,出现了前卫戏剧。它“是针对实验剧而发的再一次剧场改革;前卫剧要将‘戏剧的再现此时此地的欲望’,从实验剧所却步的地方开始继续往前推到极端”。由于台湾当时的政治形势与社会转

型,前卫剧很快卷入了社会潮流,“几乎所有的前卫剧都被卷入或投入政治剧场的潮流之中,一直到1989年年底的‘立委’选举期间达到最高潮之后才倏然结束。”^②在这段期间,小剧场“过度的工具化”了。1989年以后,台湾小剧场向环境剧场发展,进入全新的阶段。

香港的情况又不相同。我想引用刘青弋论文中的一段话:

美国当代著名学者詹姆逊的三种文化形态与三种社会形态对应的理论给予了我们某种启示。詹姆逊认为,市场资本主义时代出现的是现实主义,垄断资本主义阶段出现的是现代主义,而晚期资本主义出现的是后现代主义。这三个社会阶段既互相联系,又互相区别,它们分别代表了不同的对世界的体验与自我的体验。而与之对应的现实主义、现代主义、后现代主义亦分别反映了一种新的心理结构,标志着人的性质的一次改变。我们不认为艺术的进化是绝对的,但是,对于文化思潮接受的选择性,受制于社会形态的性质及其意识形态的影响。尤其是表演艺术历来是社会文化中变革的最后一个堡垒。詹姆逊先生的分析,在某种层面上让我们思考,在70年代末—80年代初的身体剧场中,中国大陆的文化主要表现为对“现实主义的开放”;台湾的文化形态中主要表现为对“现代主义的开放”,而香港却在对“现代主义开放”中,出现了进念的后现代主义因素。这和三者所背靠的社会形态分别接近市场经济、垄断资本主义经济以及晚期资本主义的社会形态有没有某种对应?无疑,香港最具消费社会的特质。并且,香港——这颗极尽璀璨、光彩照人的“东方明珠”,却又在极尽屈辱的殖民身份中挣扎,香港人的心态极易与西边那个“畸形社会因丧失了终极意义的给出而变得没有目标和意义”的文化心态产生某种共鸣。^③

中国大陆、台湾、香港三种不同的戏剧境况,很难用“先锋戏剧”来统一表述。相比之下,实验戏剧的含义更宽泛,覆盖面更大。

何谓实验戏剧?

美国《戏界戏剧百科》“实验戏剧”(Experimental Theatre)这样写道:

20世纪新导演的崛起突破了占统治地位的传统导演方法,新发展起来的戏剧理论和导演方式必得经受考验,于是实验这个概念的介绍便从科学界引进了戏剧界。^④

台湾实验戏剧的倡导者姚一苇先生这样说:

“实验”两字是很通俗易懂的。科学家有一个构想时,他把它的构想按照他所计划的程序与步骤,付诸实验,来看看会发生什么样的效应。戏剧也是如此……“实验演出”和“实验剧场”实在是很谦虚的名词,表示这只是我们的“实验”。^⑦

这两段话有一个相同的前提,就是要有新的理论新的导演方式,或一个构想。然后再实验这种理论这种方式或构想。需要实验的东西一般是前人或旁人没有做过或没做成功或做得很不同的东西。因此,实验总带有横空出世的前卫色彩,同时因为受新的理论指导,往往具有学术意味。前卫性和学术性是实验戏剧的重要特性。

人们在谈到实验戏剧时总是首先强调它的反叛性——反叛常规、反叛主流、反叛传统、反叛时尚等等。无疑反叛应当是实验戏剧的重要特征。没有强烈的反叛动机,一般不会去做这种冒险的尝试。有反叛的动机并不一定能取得反叛的效果,还要看他的反叛技巧。但是我们也应当注意到,很多时候实验戏剧并不是为了反叛。譬如梅耶荷德,他反对斯坦尼斯拉夫斯基的自然主义。他的主张得到了契诃夫的支持。他出走并在边远省份开始实验。这时候的俄国,斯坦尼本身也不是主流派,他从事的体验派艺术同样处于实验状态,既非常规又非主流,称不上传统更没有成为时尚。因此梅耶荷德的反叛只能被视作艺术上的不同流派之争。十月革命胜利之后,梅耶荷德是最早投奔革命的艺术家的,他顺应革命需要所制作的大量政治宣传剧,在戏剧的表现方法与技巧的标新立异上,取得了令人向往的成功。连斯坦尼的弟子们都产生了离异之愿,斯坦尼为此曾对弟子们大发雷霆。梅耶荷德的本意并不仅仅在于跟老师唱对台。他心中的根本意愿是寻求戏剧的本质。他提出了假定性的现实主义理论,提出了向民间艺术学习的要求。他吸收结构主义等现代派艺术,力图创出戏剧的全新局面。当时的苏联还有泰伊洛夫等其他戏剧流派,相互竞赛。真是一个百花齐放的大好光景。正在梅耶荷德意气风发的时刻,毁灭性的打击降临到他的头上。当局以形式主义的罪名结束了他的实验同时结束了他的生命。他不是刻意叛逆,他是全力创新。他不是占统治地位的意识形态的对立者,他是孜孜不倦风风火火的探险人。当局运用专政手段宣告了艺术自由的死亡,把艺术实验推向地狱。

美国实验戏剧大师理查·谢克纳在谈到先锋派的时候,把梅耶荷德列入历史先锋派,把自己这一代人划成第二代——称为当代先锋派。他指出当代先锋派跟历史先锋派的重要区别是:

一是当代先锋派得到政府、大企业与各个基金会的大量资助:“几乎所有的著名现代先锋大腕们都与东家签约。”

二是当代先锋派在戏剧技术、主题、观众反馈等方面均无惊人之举。先锋派只是

一种艺术风格,一种艺术表达方式,不再是艺术的先导者。“当代先锋派不是主流。大多数剧院不用它。它只是一份耗尽他们的原创灵感的可供选择的节目单罢了。”

三是“当代先锋派的创新主要来自表演艺术,人们在那里探索诸如直陈式性艺术表演以及把极端个性与政治融合为一体的表演。”^②

因此一定要把反叛作为实验戏剧的必备特性似乎并不符合创作实际。我赞成尤涅斯库的说法,先锋就是自由。或言之,就是艺术表达的自由、创作个性的自由。^③

经常引起争论的另一个问题是,实验戏剧跟小剧场有无区别。

答案早有人做过,实验戏剧一般是小剧场戏剧。因为需要实验,反复与失败是理所当然的。为了节省成本也为了避免不必要的社会影响,在小剧场进行试验是最佳选择。然而,小剧场戏剧却并不一定是实验戏剧,甚至根本不要求具有实验性。这两年上海话剧中心大量上演的小剧场戏剧,其中很多被称作“小白领戏剧”,就是毫无实验性可言。这种戏剧基本上属于人物少,场景简单,故事单纯。当然演出成本低,能灵活地适应市场需要。小剧场戏剧最大的好处,能让青年人得到锻炼。新的作者新的导演新的演员借此机会崭露头角,积累经验。

确定研究本课题要追溯到几年以前,那时中国大陆学者研究中国实验戏剧的著作几乎没有。后来我们看到了中国戏剧出版社出版的《中国当代先锋戏剧》一书。我们研究设想跟该书的区别在于,要把大陆、台湾、香港全包含进去。这是中国特色,可以呈现真正的多元风采。这在以往尚未做过。原本想成立一个课题组,但发现大陆、台湾、香港实验戏剧的差别很大。于是,为了保证学术质量,我特邀请了大陆著名戏剧理论家林克欢、邹红,台湾著名戏剧理论家马森,著名导演熊源伟,著名学者曹树钧和青年理论家水晶、王翠艳共同合作。台湾青年学者于善禄曾作出过贡献,特表示感谢,本书以区域研究为特色。分为:北京、上海、深圳、香港和台湾五篇。每一篇作该地区实验戏剧发展状况研究,突出最有影响的重点人物及代表作品。几位专家的观点不尽相同,文风也各有个性,各自选择的剧目也各有特点。保留这种研究的差异和自由度,符合实验戏剧精神。所以作为主编,我没有做统一工作,我没有把我的观点强加给每一位学者。

演出剧照的收集是一大难题。所以,要特别感谢新华通讯社图书馆的李晏先生,本书北京与台湾部份的演出剧照都是他的摄影作品。同时感谢林克欢、马森、上海话剧艺术中心与上海戏剧学院对本书的支持。

实验戏剧在全世界均已走向低潮,原因十分简单,它已基本完成历史使命。实验戏剧在二十年以前的试验,今天已经为主流或商业戏剧所吸收。实验戏剧家们正在酝酿新的实验方向。戏剧处在当今数字和信息时代,人们的生活发生巨大变化,人们的交流方式同样发生巨大变化,戏剧可以依靠的科技也发生了巨大变化,因此实验戏剧

仍然存在巨大的探寻空间。从戏剧诞生以来,人们孜孜不倦地研究戏剧是什么,戏剧为什么,还要研究戏剧能做什么。这就是实验戏剧的真正任务。如果这本书能够给大家带来一点回顾历史的快乐,并对将来有所启迪,将是最令人快慰的事了。

(作者为上海戏剧学院教授、博士生导师)

注释

- ①② 蒋勋语。转引自钟明德《台湾小剧场运动史》,台北扬智文化 1999 年 7 月版,第 3 页;第 62 页。
- ③ 林克欢《诘问与游戏》,国际演艺评论家协会(香港分会)1999 年 2 月版,第 33 页。
- ④ 引自 www.zuni.org.hk。
- ⑤ 王菲、张杰,《北京娱乐新报》,2002 年 12 月 10 日。
- ⑥ 《〈绝对信号〉的艺术探索》,中国戏剧出版社,1985 年 5 月版。
- ⑦ 方梓勋,“近二十年香港话剧的发展(1977—1997)”,《戏剧》,1999 年第 1 期。
- ⑧ 董健,“论中国现代戏剧‘两度西潮’的同与异”,《戏剧艺术》,1994 年第 2 期。
- ⑨ 胡伟民,“开放的戏剧”,《文艺研究》,1985 年第 2 期。
- ⑩ 丁罗男,“读解赵耀民”,《戏剧艺术》1999 年第 4 期。
- ⑪ 黄佐临,“漫谈戏剧观”,收入《导演的话》,上海文艺出版社,1979 年 9 月版。
- ⑫ 胡伟民,“话剧艺术革新浪潮的实质”,原载《人民戏剧》,1982 年第 7 期;收入论文集《导演的自我超越》,中国戏剧出版社,1988 年 6 月版。
- ⑬ 张献,“透过混浊的窗玻璃”,《上海戏剧》,1991 年第 4 期。
- ⑭ 转引自钟明德,《台湾小剧场运动史》,台北扬智文化,1999 年 7 月版。
- ⑮ 熊源伟,“我们一代的选择”,《戏剧》,1988 年冬季号。
- ⑯ 谭霏生,“新时期戏剧艺术论导论”,《戏剧》,2000 年第 1 期。
- ⑰ 窦晓红,“中国的话剧探索”,《戏剧》,1989 年第 1 期。
- ⑱ 孟繁树,“话剧发展历史的新阶段”,收入《中国话剧研究》第 2 辑,文化艺术出版社,1991 年 3 月版。
- ⑲ 见 www.zuni.org.hk。
- ⑳ [意]雷纳托·波吉奥利,《先锋派三论》,《激进的美学锋芒》,中国人民大学出版社,2003 年 11 月版。
- ㉑ 汪继芳,“牟森:在戏剧中寻找彼岸”,见 www.zgyspp.com/Article/y2/xj/200510/67.htm。
- ㉒ 转引自《激进的美学锋芒》,中国人民大学出版社,2003 年 11 月版。
- ㉓ 转引自理查德·谢克纳,“五种先锋派,或……或不存在?”,《戏剧艺术》,2000 年第 5 期。
- ㉔㉕ 钟明德,《台湾小剧场运动史》,台北扬智文化 1999 年 7 月版。
- ㉖ 见 www.zuni.org.hk。
- ㉗ 《外国戏剧》,1984 年第 2 期。
- ㉘ 理查德·谢克纳,“五种先锋派,或……或不存在?”,《戏剧艺术》,2000 年第 5 期。
- ㉙ [法]尤涅斯库,“论先锋派”,见黄晋凯主编《荒诞派戏剧》,中国人民大学出版社,1996 年 5 月版。

前言 中国实验戏剧时间史之前史

一、“实验戏剧”的定义其衡量标准

中国话剧(drama),自从其被引入中国起,经历了1907年—2007年间的百年历史。这一百年的发展史当中,有一个阶段特别值得回味与思索,那就是1980年至2000年这二十年间,中国“实验戏剧”(experimental theatre)的起萌与发展、潮起与潮退。

实验戏剧在中国当代语境中,指的是戏剧结构和表现方法区别于斯坦尼斯拉夫斯基戏剧体系的话剧,先锋派戏剧、布莱希特的叙事剧、荒诞派戏剧被视为实验戏剧的一部分,这些颇具另类色彩的戏剧流派因其激进的姿态也被统称作先锋派戏剧。在戏剧领域中,“实验戏剧”在不同时期被国人从不同侧面强调,成为一个定义含混不清的概念。戏剧史本身就是一部不断推陈出新的历史,“实验”的特质也自然而然地相伴全程。我们几乎可以将一切戏剧作品中有实验性质的探索都视为“实验戏剧”的一部分。

然而,能被真正定义为“实验戏剧”的作品,必然是因为其自身的探索性与创新性已经超出了一般意义上的“实验”,作品无论是从编剧、导演、表演还是对于空间的运用都有很大的突破性,由一般戏剧作品中实验元素的“量变”累积转化为特殊戏剧作品中的“质变”。在本文中将要探讨的“实验戏剧”,主要是那些能够被认为达到了“质变”的作品。而一些仅在局部有“量变”出现的作品,虽然理所当然地构成了“实验戏剧”成长经历当中的一部分,但由于本文的篇幅所限,因而不会被当成最具代表性的作品来研究。

与“实验戏剧”相对立的概念一般被称为“主流戏剧”。主流戏剧在欧美戏剧中是一个经常使用的概念,它传承着戏剧艺术(包括这个国家的各种戏剧艺术)的传统,采用大多数人认同的艺术语汇和表达方式,观众群体、戏剧专家、评论者包括主流媒体都能够接受。同时它与社会的主流价值观以及主流意识形态至少不是相悖的。

“商业戏剧”的许多特征跟“主流戏剧”相近甚至一致,但商业戏剧并不强调艺术价

值本身,不强调戏剧带给观众的思考与交流,它最直接的目的就是要赚钱。戏剧如果想赚钱,就必须争取尽可能大的观众群体,所以必须考虑迎合普通观众对戏剧的认识和理解,必须考虑采用普通观众所熟悉、所喜爱的创作手法,总之要想办法吸引尽可能多的观众进剧场看戏。

“实验戏剧”则不同,甚至恰恰相反,它就是要做一些新鲜的东西,做一些大家不熟悉、不了解的东西,它就是要对观众、包括对戏剧本身摆出挑战的姿态,这表现了一群人——戏剧界的先锋分子——的激烈想法。他会认为从今天开始,从我开始,过去的戏剧死亡了,我对戏剧有什么想法我就怎么做,我并不在乎别人怎么看我。从社会思潮的角度来说,实验戏剧对主流社会带着一种强烈的反叛意识,这也是为什么实验戏剧往往跟一种激进的社会思潮之间存在着某种联系。它的反叛,有时表现在意识形态层面上的反叛,有时则表现在文化层面上的反叛。“实验戏剧”已经被普遍定义为“与传统相悖”、“逆主流而行”。因此,实验戏剧的舞台演出必然是非常规的、非大众化的,这是实验戏剧的自觉选择,他们会以此为荣,因此“实验戏剧”常被看成是“另类”、“异端”。

二、以“实验”姿态进入中国的戏剧

其实,从戏剧进入中国的第一天起,就一直走在实验的路上。

由于现代派戏剧是同其他外国戏剧潮流和流派一并介绍进来的,使得“五四”时期的中国曾出现了三大戏剧思潮并生共存的景观,在话剧创作上也几乎同时形成了人生派、浪漫派和现代派戏剧共处的局面。

从1919年到1924年,全国28种报刊共发表了翻译剧本81部,涉及46位外国剧作家,如莎士比亚、易卜生、萧伯纳、泰戈尔、苏德曼、王尔德、高尔斯华绥、斯特林堡、梅特林克、契诃夫、安特莱夫等。“五四”时期,商务印书馆、中华书局、泰东书局等出版的外国戏剧集共76种,计有多幕剧和独幕剧115部,其中现代派剧目占了相当的比重。可以说,当时西方已经出现的现代派戏剧的流派都被引进来了^①。

所谓现代派戏剧,大体是指19世纪末期以来发生和流行于欧美各国的象征主义、印象主义、未来主义、表现主义、立体主义、存在主义、超现实主义、结构主义以及荒诞派戏剧等流派。这些现代派戏剧的潮流和流派像走马灯一样,迭次涌现出来,喧嚣一时,令人眼花缭乱。而现代派戏剧在中国传播开启于“五四”时期,那是一个“收纳新潮,脱离陈套”的时代,各种文艺思潮、流派都输入进来。正如郑伯奇所说:“西欧两世纪所经过了的文学上的种种动向,都在中国很匆促而又很杂乱地出现过。”^②

“五四”时期现代派戏剧如此热衷地被译介和引进，源于那是一个思想解放的时代，久经禁锢的文坛终于冲决了封建的罗网，好像刚从睡梦中惊醒起来，世界流行的文学潮流中一切都是新奇而富于诱惑力的。文学革命的倡导者们一方面提倡写实主义，另一方面也竞相探索和试验各种创作方法，许多翻译者仅仅是抱着供人研究的目的而引进剧本。

伴随着现代文学的深入发展，20世纪30年代及以后，现实主义在中国成为一枝独秀的强大主流。从一大批剧作家彪炳史册的杰作中，我们感受到低矮屋檐下的雷雨、风暴、风雪、日出，远比历史教科书更惊心动魄、更焦灼逼人。

对现代派戏剧的译介虽仍在进行，却不像“五四”时期那么集中了，比较突出的是对表现派剧作家奥尼尔的介绍。现代派戏剧的影响在30年代中期达到顶端后就开始减弱，只有少数人继续探索试验。至于存在主义、荒诞派戏剧等，在当时的中国剧坛上则更少为人知。

这一历史的选择与东西方文化背景的差异有着相当大的关联。现代话剧史的经验证明：借鉴西方现代派戏剧，必须考虑民族的审美习惯和要求，要适应民族心理和民族欣赏特点。显然，对于某些西方现代派戏剧运用的新奇怪诞艺术手法，中国观众往往采取排斥的态度。

比如，未来派传入中国后，除在学校里有人演过，几乎没有一个剧作家仿效它。如《只有一只狗》全剧只有数十字：

登场人数 ??? ……

一条街，黑夜，冷极了，一个人也没有。

一条狗慢慢跑过了这条街。（幕下）

还有康记罗的《Detonazione》，起初是一条黑暗的道路，突然枪声一响，幕就放下来了。

一直致力于译介国外现代派剧作的宋春舫当时就指出：“据未来派的意思，全世界无非是一个大游戏场罢了。无论怎样严重悲惨的事，他们看起来，总是一个玩笑的好题目”，“他们明明知道世界是万恶的，我们既然脱不了这种魔障，胡闹一番就罢了，何必认真去做人。”^③在他看来，未来派过于荒诞，在中国是行不通的。1920年，就有人把德国表现派的演剧术介绍到中国，并声称是“演剧术上的一大革命”。这种新演剧术即废除舞台，“观众座就是演台，演台就是观众座，演员和看客杂坐，他不是剧中的人物，不过是看客注意力集中的人罢了”。据说，这种演剧术在德国的著名剧院都曾推行起



左:曹克非《终点站—北京》(林兆华戏剧工作室) 摄影 李晏

右:曹克非《北京—蓝》 摄影 李晏

来,“没有舞台没有布景”,经济节约,演出方便,但在当时的中国却毫无反响,主要原因是为民族的欣赏习惯所不能接受。

西方戏剧被引进到中国,是一次缺乏理论准备和系统审视的遭遇战,颇有随潮而来随潮而去的味道。辛亥革命高潮前后,文明戏的演出剧目一方面有着浓郁的浪漫主义色调,同时也具有强烈的、革命的、现实的精神,以及同政治相联系的特色。而后来逐渐发展起来的问题剧、左翼戏剧、抗战戏剧等现实主义中国话剧的第一个特点,便是它的“功利性”——从社会功能到政治功能的强调,这个实用功能被不断强调的过程,形成了中国话剧现实主义的战斗传统。正如洪深所指出的:“现代话剧的重要、有价值,就是因为有主义。对于世故人情的了解与批评,对于人生的哲学,对于行为的攻击或赞成——凡是好的剧本,总是能够教导人们的。”^④

到了20世纪80年代,许多对中国话剧现实主义战斗传统持有异议、并感到厌恶的反对和情绪化的评论认为,这种战斗传统给中国话剧的发展带来了严重的负面后果。同时,中国文化界爆发了一场关于现代主义的争论,许多文化人把“现代主义”作为中国人从来没有接触过的新东西来鼓吹和介绍,戏剧界也有人把现代派戏剧作为最时髦的东西来追捧。我们今天谈论的“实验戏剧”,在某种程度上是“现代主义”戏剧的代名词,以此来区别长久在中国戏剧领域占有主导地位的现实主义戏剧。

令人叹息的是,中国实验戏剧,尤其是北京实验戏剧近二十余年的命运轨迹竟与“五四”时期呈现出一种惊人相似的轮回。个中滋味,非常值得咀嚼。



左:王延松《无常·女吊》(北京人民艺术剧院) 摄影 李晏
右:查明哲《死无葬身之地》(中国青年艺术剧院) 摄影 李晏

一、20世纪80年代北京实验戏剧的社会坐标

(一) 缘起:并非孤立的突破与实验——20世纪80年代整体艺术文化氛围

20世纪80年代是“文化大革命”结束后一个全新的时代,精神上的桎梏被打碎,改革开放带来了文化上解放的需求,整个社会都面临着多元化的变革。对于当代中国人来说,80年代属于理想主义者的时代,查建英曾经总结说,和80年代有关的关键词是“激情”、“热诚”、“浪漫”、“天真”、“简单”、“真理”、“使命感”,整个社会热气腾腾,关于自由、民主、情感表达等讨论开始活跃起来,并且演变为一场思想解放运动。

流行歌曲以邓丽君为名随着录音机普及进入了千家万户,新潮思想的流入激励了文艺界的创新热情,在“文革”结束与改革开放的前夜,美术界的“星星画展”率先撞开了1949年到1979年文艺管制的缺口,告诉所有不安分的艺术青年:“不要怕!时代不同了!放大胆子做你们想做的事!”^⑤第一次“人体艺术展”、行为艺术等等都开始进入民众的视野。

当时北京的氛围是——几个人可以蹲在马路牙子上一边啃西瓜一边讨论诗歌,很多人在读《约翰·克利斯朵夫》,萨特的那本厚厚的《存在与虚无》能够成为畅销书,摆上了很多并不专门研究哲学的人的书架。戏剧名著《空的空间》《迈向贫困戏剧》等也相继翻译出版。80年代的思想资源对于许多人的影响最重要的就是:通过自己的直觉去感知、认识人、事物和世界,独立思考、独立认识以及独立行动,这些东西是当时的学校教育中没有的。

80年代早期,影视业还未充分发展,戏剧仍在文艺舞台上占有相当地位。从50年代到70年代延续下来的戏剧传统已相对单一化,加上中间“文革”,中国的戏剧有严重地走向僵化的倾向,戏剧形态单一,思想主题浅化。传统戏剧遇到了信任危机,人们开始怀疑它的表现力是否能够满足新的审美需求。为了拓展舞台的表现空间,开始有了在戏剧领域实验和探索的需求。在贯穿整个80年代的戏剧实验中,这种拓展主要有两条路径,一条是向外的,偏重于舞台形式的创造;一条是向内的,偏重于人物内心世界的开掘。也有试图内外结合的,但数量不多,结合好的更少。

在当时的北京,戏剧创作开始受到“现代戏剧手段”的影响,实验戏剧《绝对信号》、《野人》等就是在这样的环境中诞生和出现的。在导演王延松的记忆当中,80年代中国的戏剧还是很了不起的,有非常好的势头,产生了许多富有生命力的戏剧的形态,那十年戏剧探索不仅在找形式,还有直面时代的精神和勇气。但到了80年代末期,受到政治风波的影响,大家的作品都开始小心翼翼地一路挤向“形式”,以避免在内容和意识形态上惹麻烦,这算是北京实验戏剧的第一次峰回路转。

(二)“文革”结束与“二战后”的类同效应——西方实验戏剧对北京实验戏剧的影响

西方的小剧场戏剧是19世纪末兴起的一场声势浩大的戏剧革新运动,这一运动也在很大程度上影响和开启了北京实验戏剧的大门。

在古典主义—浪漫主义—现实主义—现代主义的演进过程中,小剧场戏剧运动大体源起于现实主义对浪漫主义的反叛阶段。当强调表现情感、道德倾向的浪漫主义戏剧发展成为千篇一律的公式时,大剧院又已经被垄断在贵族手中,专司营利,使得浪漫主义戏剧成为戏剧发展的桎梏。自然主义、现实主义戏剧的兴起,便是针对这种矫饰浮夸的浪漫主义戏剧的,而小剧场戏剧正是在现实主义戏剧浪潮中涌现的,旨在反对垄断、反对营利、锐意倡导戏剧革新。

最先是法国人安图昂及其自由剧场,于1887年3月30日晨,在巴黎爱丽舍美术胡同的一座简陋的木式结构大厅中演了四出独幕剧,继之又是演出托尔斯泰的《黑暗的势力》,易卜生的《群鬼》、《野鸭》,斯特林堡的《朱丽小姐》,霍普特曼的《织工》等,这些剧目都是直面现实人生,又有着比较深邃的思想,给人以耳目一新之感。其演出场所小而简陋,便形成对大剧院的挑战。随之而起的有德国布拉姆的自由舞台(1889)、荷兰侨民格里芙在伦敦建立的独立剧院(1891),俄国的斯坦尼斯拉夫斯基、丹钦科的莫斯科艺术剧院(1898)、都柏林的阿贝剧院(1904),德国的莱茵·哈特建立的“室内剧场”等,小剧场运动开始风靡欧美。此后,人们将西方小剧场运动的兴起看成一场实质

性的戏剧革新运动,一次真正的“现实主义运动”。其主要贡献是,它具有强烈的社会批判精神,对人性的张扬。

小剧场戏剧在英文中没有十分贴切的对应词,有人写作“Experimental Theater”。而这个词组的原意就是“实验戏剧”,可见“实验性”与“小剧场戏剧”有着密切的联系。20世纪以来,小剧场戏剧一直以艺术实验为使命;特别是20世纪60年代后,在政治动荡、民族和种族冲突日渐激烈的大背景下,欧美小剧场戏剧更成为一种情绪的宣泄和反体制方式。同时,由于大众传媒的电子化及休闲方式的个性化,又表现为对一种新的戏剧审美机制的探求。

这一始于19世纪末20世纪初的风潮,虽然早在话剧进入中国之初就曾经有过零星的“曝光”,但终究为长达七十多年的所谓“正统戏剧”所压抑乃至边缘化,直到“文革”结束后,在某种与“二战后”西方国家所面临的类同效应支持下,实验戏剧的冲动得以在北京等地爆发。中国在80年代的改革开放之后,很多不同的戏剧流派、演戏的观念传进来,大家好像发现一个很大的新天地,觉得戏剧原来并不就是现实主义这一家,或者现实主义并不是一个绝对主流,开始做许多“解放舞台”或者叫解放想象的东西,用各种各样的假定方式去处理舞台。

而在一些学者看来,80年代北京的实验话剧运动,从总体上说,只是“重新发现”西方本世纪戏剧实验的成果^⑥。其中中国传统戏剧的成分,也是先由西方人发现才被我们认识。只有认清这一点,才能明白为什么“实验戏剧”并非一个恰当的称呼,也才能明白为什么实验戏剧光靠形式实验是不够的。因为,它没有提出一个新的美学概念。80年代初“实验戏剧”基本上是西为体中为用——中国戏曲这个源头屡被提起,大半是为吸收西方技巧做辩护(详见“中国实验戏剧研究——北京部分·人物史”中关于林兆华、高行健、李六乙、田沁鑫等主要人物的叙述与分析)。

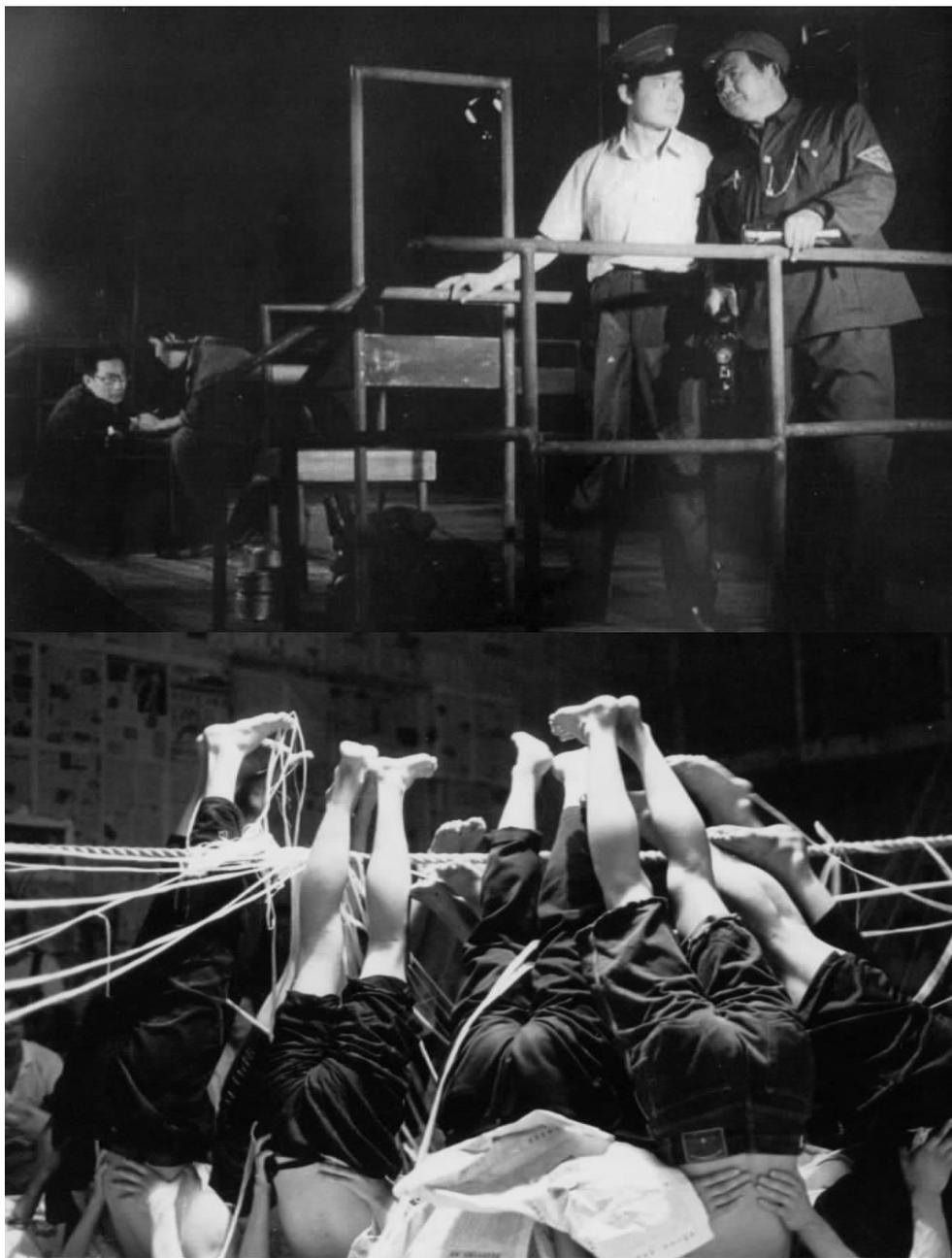
不过,中国实验戏剧所体现出来的“先锋性”、“实验性”和“现代性”,是与西方迥异其趣的。一般说来,始于80年代初的实验戏剧很少展现厌世、颓废、无聊、荒诞等主题,也很少呻吟、病痛、变态、歇斯底里的发作,大多是积极的入世心态,以及关乎人和人生的沉重思考,关于社会、生活的忧患意识。从《绝对信号》、《魔方》、《挂在墙上的老B》、《街上流行红裙子》、《W-M》、《思凡》、《拥挤》、《母语》、《恋爱的犀牛》、《盗版浮士德》、《等待戈多》、《非常麻将》到后来的《切·格瓦拉》、《原野》、《女仆》等,都可以看出这种鲜明的倾向。

(三) 中国戏剧以及社会变革的自身需求

受欧美20世纪初产生的小剧场运动影响,中国实验戏剧的真正发端可以追溯到

上:林兆华《绝对信号》(北京人民艺术剧院)

下:牟森《彼岸》(戏剧车间) 摄影 李晏



上:孟京辉:《思凡》(中央实验话剧院) 摄影 李晏

下:王晓鹰:《挂在墙上的老B》(中国青年艺术剧院)



“五四”时期。在我国戏剧的发展史中,五六十年代也曾出现过戏剧表演中体验派与表现派的争论,后因为全面接受原苏联的戏剧实践经验,斯坦尼斯拉夫斯基的戏剧理论占据了主流地位,对于表现派的探索因此而中断。黄佐临先生早于20世纪60年代就开始在国内介绍布莱希特的戏剧及理论。

“文革”期间,占据统治地位的极“左”政治倾向,遭到了戏剧界的唾弃。尤其是“文革”期间所有传统剧目曾经被一律禁止上演,只允许上演几个“样板戏”以及钦令演出的少数几个按“样板戏”模式创作的剧目,虽然各地方剧种并没有被完全封杀,但是要求所有剧种都必须按照所谓“革命现代京剧”的范本移植演出“样板戏”;这样的现象在“文革”结束之后的两三年里,就有了根本性的转变。从一大批“文革”中受迫害的著名或不著名的戏剧艺术家被“平反”和“恢复名誉”始,1976年,“文革”结束后,中国话剧首先站到了时代前列,反映了人民的政治觉醒,因而出现了《于无声处》等表现人民心声的戏剧作品。不久,随着揭批“四人帮”和人们对政治生活的反思,一大批“社会问题剧”,如《救救她》、《报春花》等问世。这些社会问题剧得到了广大观众的共鸣,在社会上激起强烈反响。1978年以后,传统剧目终于艰难地渐渐开禁,对民间戏剧演出活动的干预渐渐减少,创作上的空间也开始得以开拓。北京最具代表性的剧团北京人民艺术剧院,曾在1980年带着老舍的话剧《茶馆》在欧洲巡演,轰动一时,证明了中国话剧民族演剧体系的巨大成就,也给中国话剧通向世界签发了一张“通行证”。

但话剧本身却因为多年来创作观念的束缚和对世界戏剧新发展的无知,显得陈旧与僵化。中国话剧不仅需要思想的解放,而且需要从艺术上探索出新路,实验戏剧的探索直接的动力是因为戏剧界意识到:历史形成的紧跟社会政治潮流、直接干预生活、以写实方法为正宗的“战斗传统”已不能适应当代生活的演变,必须寻求表现什么(内容)与怎样表现(形式)的全面变革,摆脱“应时性”甚至“宣传性”的工具性格,使话剧成为具有独立品格和独立价值,为影视及其他通俗文艺所无法取代,又是现代社会人生所需要的门类。

80年代开始的戏剧实验探索有两条线索,一条线索是否定多年以来遵循的“戏剧为政治服务”,开始正视戏剧表现的对象到底是什么,戏剧在多大程度上可以表达人内在力量的深刻性、复杂性。还有一条线索就是反思戏剧除了用现实主义的方式去表达以外,它还有可能有多大的表达手法的丰富性,或者多大的空间的自由。

但是在当时的社会环境及语境之下,你可以反思戏剧作为政治服务工具的必要性,却不能强调戏剧不应为政治服务,艺术家们别无选择,很快就把大量的反思注意力、创作资源和热情都集中到关于形式的探索上去了。而真正创作本身的问题,就是关于人的问题,关于戏剧到底应该表达什么,到底有可能表达人的什么东西,在这方面

的思考和探究在实践当中相对来说,被形式探索给掩盖了^⑦。

在这种环境之下,实验戏剧像是一次具有中国特色的舞台实践运动,成为从无到有的年轻反叛者们的代名词,从小到大的社会影响力和渗透力,渐渐地从边缘递进到主流,从单调发展到丰富的剧场呈现。像是一针强烈的兴奋剂,激活了北京的戏剧舞台。

二、实验戏剧的成长与高峰

(一) 1980—1989 实验戏剧在北京的异军突起

1980—1989,这十年是实验戏剧在北京最重要的异军突起阶段,许多具有里程碑意义的实验作品都在这个时期呈现。林兆华在80年代与剧作家高行健的合作,被普遍认为是北京实验戏剧的发端。《绝对信号》(1982)、《车站》(1983)、《野人》(1985)等作品同时从戏剧文学、剧场形式和思想内容上突破传统中国式现实主义戏剧,富有创意地运用了非语言媒介在内的多种舞台手段,形成了多声部的“复调”话剧,使人们相信话剧可以不单纯依靠说话演戏了。引发了80年代实验戏剧、小剧场的潮流,正式开启中国戏剧进入现代主义阶段的大门。

1982年4月,北京召开了京沪导演会议,探讨新时期话剧的创作现状和方向问题。当时参加会议的是北京、上海主要的导演,老中青三代都到了。其中最年轻的导演就是“人艺”的林兆华,那时他已经46岁,排过几个戏,但还不出名,林在言谈之中流露出了对戏剧现状的不满,而且直言不讳。就在这次会议之后,1982年8月,林兆华的《绝对信号》在“人艺”首演,这部作品后来被称为中国第一部实验戏剧和小剧场话剧,并被列入“共和国五十年十部戏剧”。

《绝对信号》具有很强的意识流风格,这在当时是非常超前的。因为意识流直到20世纪80年代中期才引入中国当代小说创作。这个戏以崭新的戏剧空间形式吸引了中国戏剧界。剧中讲述的是无业青年黑子在车匪的唆使下,企图抢劫货运列车上的货物,他上了由同学小号担任见习车长的守车。为了保证抢劫成功,车匪同时混上了守车。而黑子的女友、小号的同学蜜蜂因误了车也上了守车。货车开行不久,小号的师傅老车长就看出了问题,一路上,他不断提醒小号、暗示蜜蜂、警告车匪、敲打黑子。在最后关头,在车长的大义感召下,在女友蜜蜂的鼓励下,黑子终于回头,决然与车匪分手,制止了车匪的抢劫和逃跑意图,但自己也中枪受伤。

1982年8月,《绝对信号》在“人艺”一层的排演场第一次公开演出,《绝对信号》的演出与当时人们常见的正规大剧场完全不同,它抛弃了镜框式舞台而代之以中心舞

台,观众围绕在舞台四周。由于离表演区很近,在演出中观众可以看到演员表演上的任何细致变化。导演运用灯光、音响、音乐等各种手段,让人物随着戏剧情境的变化,在现实、想象、回忆三个不同的时空中进行多重性表演,让演员通过表演角色心理活动的外化形象来展示角色隐秘的灵魂。这个戏在内部演出时获得了北京人艺领导和一些老演员的肯定,于是改成对外公演。结果不仅获得观众和戏剧界同行的认可,而且在社会上引起了极大的轰动。引起的反响超出了大家的想象,很多人从外地赶到北京来看这出戏。一楼小排练厅人挤得满满当当的,演了十多场,还是满足不了要求。经过大家要求,就到现在三楼的宴会厅演出,每场二百多人,椅子都是临时的,分两个阶段演了七八十场,后来还有观众,又拿到大剧场演。

这种令人耳目一新的“小剧场”演剧方式,立即受到了戏剧界和新闻媒体的关注。于是引发了一场关于《绝对信号》艺术特点的讨论。在讨论中,有人提出戏中运用了西方文学中“意识流”的表现手法,有人认为戏的演出形式与西方的“咖啡戏剧”相类似,有人认为演出体现了“电影化”风格。有人则认为演出是“对戏曲舞台时空概念的创造性运用”。不管是哪一种观点,讨论者都完全肯定了剧作和导演的探索,这个戏成为中国当代小剧场戏剧和实验戏剧的里程碑作品。

《绝对信号》的出现,也间接引发了1983年以后在中国戏剧理论领域开展的“戏剧观”大讨论。这场讨论使写实主义——幻觉主义戏剧独尊的局面被打破,引发了各种各样的戏剧观念的争鸣与探索,使得当时的中国话剧舞台有机会出现许多在剧场形态、舞台表现方面的大胆探索。如《中国梦》、《魔方》、《一个死者对生者的访问》、《W-M》、《山祭》和后来的《狗儿爷涅槃》、《桑树坪纪事》等一批优秀作品。

中国当代话剧因为这批实验性作品的出现,在80年代经历了一段短暂的繁荣岁月,这段时期最初被戏剧史家称为“探索戏剧”。“探索戏剧”在内容上突破了社会问题剧对生活表面矛盾的描述,深入到人的意识和人性、文化的深度。在舞台样式和表演理论上,突破了“第四堵墙”和斯坦尼斯拉夫斯基的表演体系,“戏剧观”讨论和“探索戏剧”体现了话剧寻求自身变革的艺术自觉,成为80年代中国话剧的主流。另一方面,80年代中期较为宽松的政治环境和文化生态,使得当时文艺繁荣、思想活跃,为实验戏剧的发展提供了一个相对自由的空间,艺术家们可以在大剧场继续进行戏剧实验。于是涌现出一批利用话剧为载体,发表对生活、对社会的看法,从创作方法到舞台表现到演员表演都叛逆传统的实验话剧。

1983年,另一部值得一提的作品是,徐晓钟以新的演剧风格排演的易卜生带有浓郁诗情、象征和荒诞色彩的《培尔·金特》,这似乎表明北京话剧界的某种觉醒;最“正规”的欧洲话剧,也可以用另一种舞台风格去诠释。他在导演易卜生的《培尔·金特》

时,巧妙运用山妖王国、开罗疯人院、教堂的钟声、空中流星、斯芬克斯像、木乃伊、断指人、洋葱等象征意象,还有拐走新娘、娶山妖绿衣公主、安一根山妖的尾巴、成为疯子的皇帝等极富象征性的动作。

1984年,北京的青年导演王晓鹰、宫晓东在大学的学生食堂、工厂的车间等公共场所演出了孙惠柱、张马力编剧的《挂在墙上的老B》,这个戏在“创新戏剧”中最早从剧场里走出来,到属于观众的场所,比如食堂、体育馆去演,而且开始试着大量运用非写实的、象征性的导表演手段。1985年,王晓鹰因执导《魔方》一举成名,成为当时中国最具实验色彩的话剧导演之一。《魔方》由相互没有联系的九段故事构成,情节也不连贯,却拥有着难能可贵的年轻人的鲜明、真诚和犀利的风格,在当时国内的现实主义洪流中,这部作品共演出八十多场,场场爆满。

1985年,林兆华推出他与高行健合作的第三部实验戏剧作品《野人》,这部作品比之前的《绝对信号》、《车站》两部作品走得更远。完全打破了传统剧作惯常使用的闭锁结构,场景忽古忽今,忽城忽乡,时间跨度巨大,空间变幻不定。既有对历史的纵向历时性考察,又有对现实的横向共时性呈现。现实、传统、想象、梦幻交错联结,开放的网络结构,为纵横交错的宏观审视提供一个多元、多层、多变量的动态模型。剧作将歌舞、音乐、面具、哑剧、朗诵熔于一炉,探索一种众多艺术媒介综合互动的总体戏剧。《绝对信号》、《车站》和《野人》这三部戏让林兆华给人留下了“实验”、“探索”、“先锋”的印象,也真正掀起了北京乃至中国实验戏剧的第一波浪潮。

1986年,林兆华导演了话剧《狗儿爷涅槃》(刘锦云编剧)。剧中表现了一个勤劳朴实的农民,在建国后三十多年的历史风云中所走过的坎坷道路。这个剧揭示了农民心理的复杂性,以及在时代变迁中个体生命的无奈。在戏剧结构上,采用意识流与倒叙交叉互用的方法安排情节,用心理外化的方法突出人物的潜意识,虽然是完全本土化的故事题材,但由于舞台叙事手法及导演手法的创新,使得《狗儿爷涅槃》同样被誉为是探索剧的成功之作。

1985年,是全中国话剧团体开始全线跌入低谷的一年。当林兆华等人一同在实验戏剧的道路上前行时,一位非戏剧科班出身的新人也加入了北京实验戏剧的新战场。那年夏天,即将大学毕业的牟森得到中国戏剧家协会《剧本》月刊支持,去西安话剧院、陕西人民艺术剧院、甘肃省话剧团、青海省话剧团、西藏自治区话剧团、四川人民艺术剧院、成都市话剧院、重庆市话剧团等剧团做关于话剧体制与现状的社会调查,写作《西北西南地区话剧体制与现状调查报告》,那时候得出的调查结论依然符合今天的行业现状。同年,牟森创建了“未来人演剧团”,导演了苏联剧作家阿尔布卓夫的戏剧《伊尔库茨克的故事》。

到了1987年,牟森决定排尤内斯库的《犀牛》。那时他脑子里根本没有什么独立戏剧、在体制外做的概念,只是刚从西藏回来,想着回北京一定要排戏。于是四处找演员,孟京辉当时也很想做戏,于是也加入进来做演员。《犀牛》的演出在海淀剧院,是纯粹的内部交流演出,不卖票,因此也不用申请演出证。《犀牛》的演期快要临近,印制海报时发现剧团还没有一个名字,大家都在一起说各种提议。那个时候北京流传着一句话——“挖路子”——想方设法地找路的意思,还有那时候人们经常习惯于表示惊叹的时候说:“哇!”后来就决定叫“蛙”剧团,一个很偶然的决定,印到节目单上。

从1987年到1989年,以蛙实验剧团名义演出的一共有三出:《犀牛》、《士兵的故事》、《大神布朗》,蛙实验剧团只是牟森个人戏剧工作的一个阶段性的演出名义,到1989年之后实际就不存在了,但牟森个人在北京戏剧实验史上的重要地位却因此而确立下来。

1988年,中央戏剧学院的师生们演出了话剧《桑树坪纪事》(朱晓平等编剧,徐晓钟等导演)。此剧写了一个偏僻的西北小村桑树坪的故事。贫困的生活和“左”的思潮,使村民们原本朴实的心灵发生了扭曲变形;生存的本能,使他们变得冷酷而狡猾,仅仅为了霸占一口破窑,便不惜将一个外乡人打入死地。而处于从属地位的女人的命运则异常悲苦。换亲事件的背后,是两个女性的悲剧;而寡妇再嫁,引来的是全村人的辱骂、毒打。血淋淋的相互撕咬、争斗,使20世纪的桑树坪依然停留在黑暗的封建愚昧的阴影中。

朱晓平、陈子度等编剧的《桑树坪纪事》是诗化意象和象征意味最为显著的一出话剧。桑树坪村、桑树坪人似乎是历史的活化石,让人可以聆听到民族五千年梦魂的呼唤。其中最具概括意义的象征意象是“围猎”,一群盲兽在猎人布置的罗网中围猎几只可怜的幼兽。祖先为生存开创的围猎,却成为当代桑树坪人的行为模式。文明与野蛮、人性与兽性、先进与愚昧交织共存,而前者往往都被“围猎”。在极度压抑的舞台氛围下,恋人幽会、少妇受辱、少女自尽等情节都升腾起动人心魄的诗意。加上歌队、音响的运用,使舞台呈现出立体感极强的诗化效果。徐晓钟对《桑树坪纪事》的二度创作极富灵性和想象力,空荡荡的舞台上的圆形景观,徐徐转动的舞台,麦客上下场边沿所围成的圆圈,村民转化成歌队时站成半圆圈的队形,共同筑成全剧的舞台意象。似乎是我们这个古老而多难的民族循环往复的时间结构、封闭阻塞的生存空间和不断重复的历史命运,凝聚着导演对历史魂灵的深层把握和对民族命运的深刻自省。在这个戏里,徐晓钟以开放的视野,对现代戏剧的表现手法采取吸纳态度,将情与理、舞蹈与歌队、写意与写实、表现与再现巧妙地融为一体,其中歌队与转台的运用,至今仍被公认为同类舞台表现力相当强的好作品,给实验戏剧带来了新的声誉,也被称为“写意戏”。

剧”的代表作。

在这个时期,小剧场运动开始发端。

当“实验戏剧”最辉煌的时候,话剧的观众却在迅速减少,剧场再不能吸引观众,戏剧面临空前未有的困境。1985年,是全中国话剧团体开始全线跌入低谷的一年。全国几乎所有的话剧团体都面临生存危机,许多剧团几乎处于瘫痪状态,靠着国家的补助勉强维持生存,有的剧团几年也推不出一台戏,有的剧团在空空荡荡、没有几个观众的剧场里演出,有的演出甚至出现台上演员比台下观众多的情况。在许多城市,千人以上座位的剧场已经很少有话剧的演出。话剧无奈地走入低谷,它迫切需要在剧烈的社会转型中找到自身存在的位置与价值。在这种情况下,戏剧界的许多人认为,当务之急是使戏剧的观众不再流失。

但大剧场演出机制无论从制作费用、对观众人数的要求都不再适应当时的情况,因此只有重新进行小剧场戏剧的尝试,以小制作、小剧场的方式将为数不多的观众留住,于是缩小演出规模、减少演出投资、坚持话剧演出就成为一个现实的选择。80年代初,国外许多新型演剧舞台结构被介绍到我国。就舞台与观众席的位置关系而言,有中心式、伸出式、围绕式、开放式、推进式、混合式等舞台形式。当时探索实验性小剧场话剧虽然没有这类现成的正规小剧场模式供他们演出,但许多非正规小剧场同样有效地表现了这类观演关系。无论是工厂、医院、学校一角,还是歌舞厅排练场,都可以成为当时的小剧场话剧演出场所,都有可能被布置成一个独具特色的场景。中国青年艺术剧院把一个排练厅改建成了黑匣子式的“小剧场”(1987),并在这个小剧场里推出了三台演出,即《火神与秋女》(1988)、《天狼星》(1988)、《社会形象》(1989),但这三台演出从内容到形式并不具备明显的实验戏剧色彩。

80年代后期是一个小剧场风起云涌,探索戏剧、实验戏剧、后现代戏剧争奇斗艳,困顿与机缘并存的年代。在这段时间里,小剧场的实验戏剧开始应运而生。徐晓钟认为,实验话剧成本低,因而可操作性强,实验话剧的最大功劳是把一些离开剧场的年轻观众又拉回到剧场中来。1989年起,南京、北京和上海分别举办了三届“小剧场戏剧节”,演出了《绝对信号》、《童叟无欺》、《屋里的猫头鹰》、《火神与秋女》等十五台戏,参演的十四个剧目除了京、沪、粤的作品外,还有来自中国香港、日本的作品。汇聚了一批有创新意识和艺术实力的编创、导演、表演、舞美名家和新秀,戏剧节期间还举行了有关小剧场的学术研讨活动,算是实验戏剧领域针对小剧场戏剧和实验戏剧的一次回顾与总结,并展开了对小剧场戏剧美学特点、意义的探讨。1989年全国十家院团小剧场话剧在南京展演的场所,一个是南京市既作歌舞厅又演戏的“百花艺苑”,另一个是南京杂技团的排练场。都是观演不确定的空间。演《天上飞的鸭子》时它是俱乐部娱

乐厅；演《欲望的旅程》时它是报告会场；演《屋里的猫头鹰》时它变成了一个象征性的环境，一个由猫头鹰构成的黑匣子空间。观众也成了戏剧环境因素而被设计，当他们披着黑披风戴着猫头鹰面具进入戏剧活动环境时，他们已成为场景造型的组成部分。但是，除了人们熟悉的《绝对信号》和让人感到新鲜的《屋里的猫头鹰》外，大部分参展的剧目与当时正规舞台（大剧场）演出的剧目没有什么实质性的区别，许多参演剧作不仅停留在写实主义的老路上，而且原本就是为大剧场而写的。导演为了适应小剧场演出进行的局部革新，并不能掩盖剧本质量与演出整体的问题。

南京的小剧场戏剧节是当代中国第一次以“小剧场戏剧”命名的戏剧节，它标志着中国当代小剧场戏剧潮流的全面兴起。如果说在 80 年代初小剧场戏剧还只是个别创作人员和团体的艺术探索，那么，此时要搞小剧场戏剧已经成为中国话剧界的一种共识。戏剧界的许多人都认为小剧场戏剧是“振兴话剧的一条出路”，是戏剧家探索戏剧出路、克服戏剧危机、探索戏剧与观众建立新的关系、进行种种实验的重要途径和场所。著名戏剧家黄佐临更进一步提出，小剧场完全可以形成一个运动，一个振兴话剧的运动。从这时开始，小剧场戏剧就在中国戏剧界广泛地开展起来，并在以后的十余年里成为当代中国话剧的一种突出现象，一个不断涌动的潮流。

南京小剧场戏剧节的演出与研讨，表现了中国话剧在危机中艰难地探寻当代戏剧出路的意图，是戏剧留住观众的一种真诚的努力，是一种试图以戏剧演本身挽回戏剧颓势的积极行为，是戏剧界的群体自救。这样一种基本意识一直延续到今天。但由于大部分话剧团体是出于寻求生路的目的而仓促上阵，因此，艺术准备明显不足，许多人甚至对什么是小剧场戏剧都尚未有明确的认识，更遑论艺术上的突破与创新，这样的小剧场戏剧演出虽然意味着奋进与坚守，但更多是为寻求生存的无奈。

在发展过程中，小剧场戏剧得到了戏剧界和社会越来越多的承认，随着各地正规小剧场的陆续建成，如北京人艺附属小剧场、中国青年艺术剧院小剧场、中国国家话剧院（原中央实验话剧院）小剧场、上海话剧艺术中心戏剧沙龙、中央戏剧学院的“黑盒子”小剧场、上海戏剧学院的“黑盒子”和“新空间”小剧场、总政话剧团八一小剧场、北京电影学院小剧场、广州话剧团 13 号剧院（小剧场）、中国儿童艺术剧院小剧场等。这些新建的小剧场被专门用来演出小剧场戏剧。于是，小剧场戏剧逐渐成为中国话剧演出的一个“常态”。这里所说的“常态”包含三层意思，一是小剧场戏剧的演剧方式已经进入国家剧院体制，成为与大剧场戏剧（常规戏剧）并重的、一种正常演出的方式；二是在现在的话剧演出中，小剧场戏剧已经占到了相当大的比例，在有些地方，甚至成为话剧演出的主要方式；三是小剧场戏剧已经被主流戏剧所承认并开始进入主流戏剧体制，若干有影响的实验性小剧场剧目已经进入大剧场演出。而从 2001 年起，第七届中

国戏剧节组委会以“金芒果”杯的名义,举办小剧场演出季,将小剧场戏剧正式列入中国戏剧节内容,纳入作为国家级奖项的曹禺戏剧奖的评选,这标志着小剧场戏剧正式汇入到中国主流戏剧的行列之中。

小剧场戏剧力量的加入,使得更多实验性的戏剧作品以成本更低的方式进入人们的视野,实验与展示变得更加容易,观众变得更加宽容,小剧场运动交织于20世纪80年代的实验戏剧潮流中,形成了一股拓展的合力。

(二) 1990—2000年后,实验戏剧的大胆革新与相对谨慎

20世纪80年代末到90年代,时代的关键词摇身一变成“现实”、“利益”、“明白”、“世故”、“精明”、“焦虑”和“喧嚣”。艺术评论者朱其在谈到中国当代的先锋艺术时说:“在90年代,中国的当代艺术更多的是一种既没有过去也没有未来的现在狂欢,缺乏一种最基本的自我历史意识。它缺乏自我的思想背景和历史意识,这也是行为艺术走向残酷游戏的一种必然产生的惯性。”戏剧评论家林克欢指出,转进90年代,整个表演艺术的生存环境与艺术生态陡然变得严峻起来。先锋、实验戏剧所拓展的舞台语汇、技法、手段,普遍被商业性通俗演出随意挪用与篡改,并被充满着打闹、戏谑、滑稽模仿与无厘头逗笑的消费文化所解构;部分先锋戏剧工作者为了生存,以明星为卖点,追求招徕观众的逗乐手段,在时尚的道路上迷失了方向,动辄邀请歌星、影星、主持人助阵,精力过多地用在舞美灯光、宣传炒作上,做出来的只是速死的话剧,或者其形式已经背离了话剧形态。

90年代小剧场戏剧中的实验戏剧,从总体上说,表现为戏剧观念和表现手法上的大胆革新和意识形态、思想观念上的相对谨慎。即使是以戏剧实验为主要特点的戏剧家,其重点也只是在“对陈旧、无生命力的戏剧观念,演出模式的反叛上,力主艺术的革新,强调探索与创造,以充分发挥舞台艺术本体的魅力”,而不是像其他国家或地区的小剧场戏剧那样,是作为意识形态的反叛者出现的。因此,中国当代小剧场戏剧在大胆地张扬自己的个性、对现实进行尖锐的嘲讽、在舞台上进行“无法无天”(胡伟民语)的戏剧实验的时候,也呈现出“局部上的冲锋陷阵,与整体上的小心翼翼”的特点。虽然如此,西方现代派的哲学、文学和戏剧对于中国戏剧的影响还是可以在实验戏剧中明显看到,实验戏剧中所表现的思想、主题和文化观念,都带有强烈的现代西方文化的色彩。实验戏剧中的舞台呈现,也常能见到国外现代戏剧、后现代戏剧中一些惯用的手法。

从实验戏剧的创作者群体来说,活跃在剧坛上的多数是导演。由于受阿尔托戏剧理论的影响,对剧本的重要性没有给予应有的重视。在实际的创作中,有轻视文字、弱

化剧本的现象,因而实验戏剧在文学上没有超过 80 年代的“探索戏剧”的水准。从实验戏剧的创作者而言,除个别人(如牟森和张广天)外,许多人并不是纯粹从事实验戏剧的创作,他们同时还是国家剧院的导演,还导演了许多不是实验戏剧的或是大剧场的常规戏剧演出,而小剧场戏剧不过是他们戏剧活动的一部分。他们常常在大剧场的常规戏剧和小剧场戏剧的实验戏剧之间游走,因而与大剧场戏剧有着扯不断的联系。

曾经在北京人艺体制内进行戏剧实验的林兆华逐渐发现,在国家剧院的体制内无法顺利完成自己的戏剧实验,于是他成立了自己的工作室,并再次回到小剧场。1990 年 11 月,林兆华在北京电影学院小剧场排演了《哈姆雷特》,这次演出不是莎士比亚戏剧的简单呈现,而是有导演独特的视角及与众不同的解释。1992 年,林兆华导演的《罗慕路斯大帝》又以闹剧的方式解构了罗慕路斯大帝所有想法的真实性,再次以角色互换、人偶同台等方式颠覆传统剧场模式。

对于他排演的《哈姆雷特》,林兆华认为哈姆雷特的主要痛苦是他有思想,而“活着的有思想的人都可能面临哈姆雷特那样的命运”,因此演出没有强调通常演出此剧时的“篡位复仇”,而是通过将扮演哈姆雷特与克劳迪斯的演员在台上当场互换角色,表达了一个全新的主题,即“人人都是哈姆雷特”的主题。哈姆雷特与国王克劳迪斯,大臣波洛涅斯三人之间的角色互换和角色重合、错位,你中有我,我中有你,直观地体现了世界上每一个人所处位置的相对性,形成了对道德、伦理、命运等哲学命题的超越。而当三个人同时发出“生存还是毁灭”的著名独白时,三人重合在一起,表达了整个世界的共同痛苦,连哈姆雷特也被荒诞化了。这种借鉴法国荒诞派大师让·日奈角色置换的做法,成为舞台一种“有意味的形式”。林兆华抛弃实景做法,舞台全用虚景、包括空台,表演中也取消大量的形体动作,完全通过演员来叙述故事,舞台简练为一种线条般的抽象。

90 年代的头一二年,实验戏剧基本处于停顿状态。在沉寂了一段时间以后,90 年代初期,小剧场戏剧的新热潮突然在北京的青年学生中爆发出来。这次爆发最早是借上演外国剧目来实现的。1991 年下半年北京中央戏剧学院校园狂欢节时,十几个学生在一种戏剧狂欢的气氛里,集中排演了十多部实验性的小剧场戏剧:尤奈斯库的《秃头歌女》,品特的《风景》、《升降机》,未来主义的《黄与黑》,还有《飞毛腿或无处藏身》以及《等待戈多》等。这些演出,除了少数原创作品和根据电影改编的剧目之外,大部分是西方荒诞派戏剧。在这一时期加入到北京实验戏剧队伍中来的孟京辉后来回忆到这一段日子时说:“1991 年中下段的任何一个晚上,只要你走进北京中央戏剧学院,都会看到一场不同寻常的演出。在那里,每天都像过节一样。十几个戏剧狂热分子组成的创作集体用自信、狂想、冒犯、激情,用耐心、苦干、理性、献身使我们和观众在一种戏

剧气氛中得到陶醉,受到震动。”

排演外国名剧一方面是这些青年学生在专业上向西方经典学习,同时也表达了90年代初青年人的叛逆,如《等待戈多》的演出中最后把窗玻璃打碎等等。1991年《等待戈多》演出时的导演是孟京辉,他当时是中央戏剧学院的研究生。这个戏是在中央戏剧学院小礼堂演出的,整个演区全部刷上白石灰,布置成一个医院病房似的环境。演出并不忠实于原著,而是在台词中加进了大量的北方俚语和童谣,使原剧中两个流浪汉的闲扯变成了具有中国特点的调侃,同时添加了一个原著中没有的结尾。这个戏获得演出成功的原因也许在于戏中已经出现了孟京辉后来的一些导演特点,如“视觉上的可看性,爆发力和刺激的节奏方式,怪诞的超现实色彩和诗化的技巧”等。

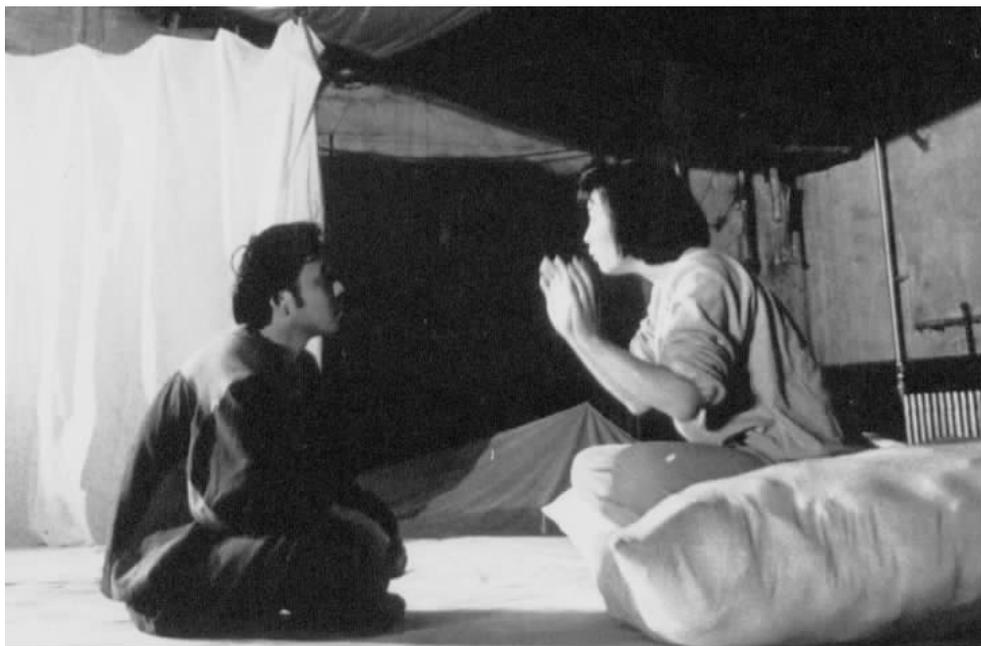
在《等待戈多》之后,孟京辉又相继排演了《思凡》、《我爱×××》、《放下你的鞭子/沃伊崑采克》、《阳台》、《爱情蚂蚁》、《盗版浮士德》、《恋爱的犀牛》等小剧场戏剧作品,其中,以1992年齐立参与编剧和创作的《思凡》最为成功。这个戏将昆曲《思凡·双下山》与薄伽丘《十日谈》中的两段故事拼贴在一起,讲述了三个情欲胜利的故事,即中国的小和尚和小尼姑压抑不住青春情欲的萌动,双双逃下山,在途中巧遇结好;意大利的贵族青年假扮过路人去情人父母家里投宿,女孩的父亲费尽心机防止女儿与贵族青年接触,但由于阴差阳错,不仅女儿与贵族青年满足了心愿,甚至连自己的妻子也与贵族青年的同伴温存一番;国王的马夫爱上了王后,难耐的情欲驱使他不顾杀头危险假冒国王摸黑上了王后的床,国王发觉此事追查时,他又运用巧计成功逃脱。

1993年,由中国艺术研究院和中国话剧艺术研究会在北京主办了“'93中国小剧场戏剧展暨国际学术研讨会”,演出了《思凡》、《情感操练》、《留守女士》、《热线电话》等十三台戏。《思凡》以富有创新精神的舞台艺术,受到了观众与专家的普遍好评。这个戏的演出,充满了游戏色彩和调侃风格,全剧七个演员,除扮演小尼姑、小和尚的两位演员外,其余人以“表演人”的身份,随着剧情发展而扮演各种角色,同时还充当音响效果的制造者,模仿出鸟鸣、狗吠、马蹄声等各种声音。在演出过程中,他们既是叙述者又是表演者。这种手法在演出中产生了意想不到的强烈反应和观众会心的笑声。剧中所使用的戏仿、叙述人、游戏化的表演等表现手段,也成为日后孟京辉作品中的常用手段。

1993年在北京全国小剧场话剧展演中,王晓鹰导演的《情感操练》一剧也引起了大家的关注。当时演出在北京儿艺剧场的舞台上,观众入场时要顺着一条布围成的窄道走到舞台后面演出场所。表演区是放大的床、枕头、惨白的床单和似帐非帐当空悬挂的布幔;那舞台上本来就陈旧斑驳的墙壁在冷调子中显得压抑隐秘,组成一种特定的戏剧活动空间,给人一种与主人公婚姻状况相同的联想。不等到开演,观众经过场景走向自己座位时,已经不知不觉地进入了规定情境。

上:王晓鹰:《情感操练》(中国青年艺术剧院) 摄影 李晏

下:王晓鹰:《萨拉姆女巫》(中国青年艺术剧院) 摄影 李晏



上:王延松《原野》(天津人民艺术剧院)

下:田沁鑫《红玫瑰与白玫瑰》(中国国家话剧院) 摄影 李晏



在体制内对小剧场戏剧进行实验的还有北京人艺的青年导演李六乙。作为导演，他却写出了一系列颇具实验性的剧本，如《雨过天晴》、《非常麻将》、《一桌二椅》、《再见鲁迅》。这些实验性剧作对传统文化进行了猛烈的批判，如在《雨过天晴》中，男主角不得不在舞台上演旦角，而女主角为继承绘制脸谱的祖业，不得不遵照传男不传女的家规，把自己扮成男性。这种生活中性别角色的倒错，也造成了男女主人公心理上的倒错，并导致他们生活的反常。剧中展现了传统文化在当代尴尬的生存状态和传统文化传承者无可奈何的心态。而在《非常麻将》里，借助麻将这个代表中国传统文化的娱乐器具和结拜兄弟这种中国传统文化中的民俗现象，尖刻地讽刺了当代人的麻将人生。通过“竹林四闲”的这种荒唐等待，作者隐喻了人生的某种荒诞感。不过，也有论者认为作者没有从哲理的层面透视生活，而只是将荒诞派戏剧作为一种技巧和手法拿来，结果造成创作初衷和舞台呈现、观众接受之间产生了错位。

1993年，牟森在担任北京电影学院交流培训中心演员方法实验训练班指导老师期间，他以这个班的十四个学生为演员，演出了实验戏剧《彼岸/关于彼岸的汉语语法讨论》。此后，牟森又陆续排练演出了《零档案》、《与艾滋有关》、《黄花》、《红鲱鱼》、《关于一个夜晚的记忆的调查报告》、《医院》和《倾诉》。由于牟森戏剧演出的资金经常来源于国外基金会赞助和一些国际艺术节，他的作品主要是在国外艺术节演出，国内除了戏剧界、文化界和新闻界少数人以外，很少有人看过他的作品，因而牟森的实验戏剧演出在国内普通观众中的实际影响并不大。

在牟森的一系列实验戏剧中，他于1994年排演的《零档案》具有代表性。《零档案》的原著是一首长诗。在这首长三百多行的诗中，作者于坚借用人事档案的书写样式，以冷漠的态度记录了一个男子的出生、成长、恋爱和日常生活，以表示档案中人的社会价值等于零。但《零档案》的舞台演出强调的却是“对个人生命的压抑和被压抑后的反抗”。这个戏也不像通常舞台演出那样先对原著进行剧本改编，再根据剧本进行演出，而是将长诗直接转化为演出。演出空间像一个工厂车间，伴随着长诗《零档案》的播放，一个男演员开始向观众讲述他父亲的故事和他访亲访友、查阅档案、追寻他父亲真实历史的过程。他的讲述不断被另一个男演员切断钢筋和焊钢筋的噪音所打断，被一个女演员播放《零档案》的朗诵和小孩心脏手术纪录片所干扰，但他提高声音继续讲述，最后男演员将钢焊成铁架，女演员则把许多苹果插在钢筋上，苹果流出果汁，香味传遍整个剧场。后来，另一个男演员也开始讲述，两人互相对抗讲述。最后，两个男演员从钢筋上拿下苹果，用台虎钳压碎苹果，并像疯子一样在舞台上奔跑、不断向鼓风机投掷，苹果碎末四溅。显然，这是将《零档案》的内容和精神通过导演理解在舞台上进行了重新构成。1997年牟森导演的《倾诉》演出七场，观众寥寥，这次失败使牟森痛

定思痛,出走戏剧圈,一走就是五年。

1997年,王晓鹰导演的奥尼尔四幕剧《安娜·克里斯蒂》在广州首演,此剧以大海给克里斯蒂家族带来的不幸遭遇作为象征,暗示着人们与命运的抗争就如同与大海抗争一样难以取胜。此次排演采用了小剧场的演出形式,空间处理方式质朴而别致,为了把演员和观众一起带向奥尼尔“浓雾弥漫的海”,特别把平时观众难以见到的舞台侧幕以内变成了停在海边的船的一角。灯光骤亮,魔术般地把观众和大海连成了一片,让观众和演员一起咀嚼人生的苦涩,思考捉摸不定的命运。该剧2003年在北京北兵马司剧场再度上演时,恰逢SARS刚刚开始从广东传入北京,许多观众戴着口罩在剧场里观看这部戏,见证了这种在传统及经典基础上添入实验元素的作品。

同年,另一位新锐的实验戏剧导演田沁鑫则导演了话剧《断腕》,女主角用的是现代舞演员金星。该剧讲述了一段一般观众所不熟悉的历史,表现大辽太后述律平从二十多岁到七十多岁的经历,采取倒叙的方式,通过剪影式的回忆来展示三个空间,一个年轻漂亮的姑娘,一个五十多岁的人和真实的现在时,将她与三个男人的关系在不同的时空中表现出来。1998年,田沁鑫又导演了小剧场话剧《驿站桃花》(这是一出描写司马迁和汉武帝两个男人之间友情和矛盾的话剧),这两部戏让她初显个性。

田沁鑫另外几部颇具实验性质的戏剧作品《生死场》、《狂飙》、《赵氏孤儿》让她更被关注,其中最成功的应该说是《生死场》。这个剧在1999年首演,获得了文华奖的编剧奖和导演奖、曹禺文学奖,后又入围国家舞台精品工程。话剧《生死场》是根据萧红同名小说改编的。这部小说当时曾经是鲁迅先生推荐的作品,也是这位女作家24岁时写的处女作。小说谈的是一个终极问题,从小说开头到结尾一直在谈生死,这个在现代文学作品里边很少见。萧红的小说被公认为是“散文化的小说”,将其改编成话剧,有相当大难度。田沁鑫说她的改编超过了百分之八十。这个剧“不是一个实验剧,也不是我们熟悉的写实主义戏剧,而是在大剧场行为中创造一种探索性。”^⑧

在话剧《生死场》的序幕中,导演通过一个生育场景来表现血淋淋的生育场面,当周围的男人簇拥妇人分娩时,依然感触不到妇人的痛苦,只念叨着“生,老,病,死,没什么大不了的”的生存逻辑。“序幕中没有事件,只有一个事实:生育。生育是与生死连接最为紧密的生理过程。戏的开篇设定生育事实,是为突出《生死场》的主题。”生育与生死成为《生死场》的核心意象。后来月英的惨死,也是通过金枝的生育来表现,用绳子将两只脚吊起来,是一种“刑罚的日子”的舞台显现。金枝生育时的痛苦喊叫,被王婆更为残酷的语言震慑:“再叫,我就剁了你。”

在导演过程中,田沁鑫将原来小说的时空打乱,重新编排,采取“先果后因”等方法。许多空间的场景是通过回忆来达到时间的延伸的。叙事的顺序变了。比如用了

先果后因的方式,打破传统的戏剧三一律,在整个剧本结构上用了电影的结构方式。演员表演中有许多对生活动作的夸大,强烈的肢体语言像风情画。同时舞台上也运用了平行蒙太奇方式,一会儿用光强调一个场景,虚掉另一个,一会儿又变换过来,讲故事的方式变了,让舞台呈现多元化。

1998年3月份,《雨过天晴》作为第一部中国的荒诞派话剧在北京上演。同年4月,被描述为“越来越像一只实验话剧恐龙”的林兆华把契诃夫的《三姐妹》与贝克特的《等待戈多》合成一部话剧,推出了《三姐妹·等待戈多》,按林兆华的话来说:他不关心市场,也不关心观众的感觉。这部毫无市场性的话剧同时被置入商业操作中去运行,结果是票房惨败,林兆华自己与朋友均负债累累。

而1998年最引人关注的实验戏剧作品是由社会学家黄纪苏根据达里奥·福作品改编的《一个无政府主义者的意外死亡》(孟京辉导演),该剧连演三十场,引发社会广泛关注并大受观众欢迎。这一时期的实验戏剧被认为已经开始具备商业价值,但《一个无政府主义者的意外死亡》的编剧黄纪苏却认为:“孟的风格由理想主义热情和游戏感组成。游戏感赋予孟氏舞台生香活色,《思凡》、《我爱×××》的剧场里流光溢彩,充满了荷尔蒙气息。理想主义若能意味着对过去和现在的世道的反思和批判精神,是能为游戏感注入新的生命力的。可惜孟信手拈来的属于60年代西方的反叛姿态像裤子,对于改革开放后的中国形势已觉勒脚,到了世纪末,就更连季节都对不上了;只是成为时髦的另类标签,最终只能堕落为商业社会的卖点。”也就是说,他认为孟的导演是对粗俗社会的谄媚,得到的欢呼并不是针对该剧的先锋意识,完全背离了先锋戏剧所应当具备的品质,这种雅俗共赏的状态不是先锋戏剧应当得到的。

1999年,由廖一梅编剧、孟京辉导演的小剧场话剧《恋爱的犀牛》,在夏天最炎热的日子里演出二十场,场场爆满,被业内认为是“戏剧开始赚钱”的头一遭。这阶段的先锋戏剧得到了广大观众的认可,票房渐有起色,但探索、实验的锐利精神也出现钝化。此后,孟京辉又开始向“人民戏剧”的方向发展,但是这种“人民戏剧”的概念是偷换的概念,实际上是将“大众”偷换成“人民”,走的是大众化的、时尚化的道路,并以此获得先锋戏剧的合法性。

1999年,策划沈林、编剧黄纪苏与音乐人张广天合作,导演了一部带有政治戏剧特点的《切·格瓦拉》。在这部影响颇大同时也争议颇大的作品中,拉丁美洲的革命领袖切·格瓦拉被赋予了神圣化的意义。借助格瓦拉传奇的一生,创作者引导出一场关于要改变“贫与富”的讨论与宣传。这个戏以辛辣的讽刺和愤懑的呼喊,对灯红酒绿、贪污腐败的现实世界进行批判和否定。这部作品废除了一般戏剧中常见的叙事情节,将政治演说和电视辩论会的模式引进到舞台表演中。剧中那些慷慨激昂的话语,对社

会公正和自由平等的唤求向往以及结束时轰然响起的《国际歌》，都使不少观众感受到心灵的震动。但也有不少人强烈反对这出戏，认为演出是宣扬暴力，将革命浪漫化，斥之为“精神吸毒”。剧中运用了多媒体技术和各种表现手段来强化效果，如歌手和乐队在台上的吟唱、快板、辩论、大屏幕投影新闻片和纪录片资料等，都使这部作品的演出显得与众不同。

2001年，为“纪念鲁迅诞辰120周年”，作为北京人民艺术剧院首位外请的导演，王延松导演了话剧《无常·女吊》，该剧由郑天玮编剧，将鲁迅的《伤逝》、《孤独者》、《在酒楼上》、《头发的故事》、《无常》、《女吊》等六部作品的相关人物进行了“重组”，讲述了青年知识分子涓生的堕落史，无常和女吊在其中穿插游荡。涓生与子君相爱，然而在日常生活的和社会压力的折磨下感情枯萎，子君郁郁而终。涓生和子君在阴间含情脉脉地重逢，无常和女吊到人间某大户家去投龙凤胎未遂……《无常·女吊》的制作相当精致，演出区的地全部重新铺过，原来方方正正的观众席被变魔术似地分割开来摆成不规则的视角，舞台一直延伸到观众脚下，茅草、水沟、房檐屋角和门窗，处处透着现代感的复古与精致。观众需要穿越舞台才能走到座位上，也是一种别致的感受。王延松对《无常·女吊》的阐述是“荒诞喜剧”。但是，该剧的荒诞不是鲁迅式的荒诞，该剧的笑料也不能等同于鲁迅式的幽默。

有学者认为，就中西方实验戏剧比较而言，西方的先锋实验派具有永恒前提的超越性、不可重复性、高度的人性、独立性、高度的非功利性。中国的先锋派及实验戏剧则缺乏永恒超越性，在形式和内容上重复西方，没有独立性，更多的是对单一的传统现实主义艺术形式的不满，对传统文化中某种已成体制的“板块”结构的反叛。同时，某些先锋派和实验戏剧未能抵挡住世俗的魅力，功利目的很明显，希望成功，希望被承认而成为经典。尤其是2000年之后，实验戏剧的先锋性被商业文化“平面化”，呈现出“后现代”与“商化”结合的趋势，先锋形象也日渐淡化。

2002年由孟京辉自编自导的话剧《关于爱情归宿的最新观念》（根据电影《像鸡毛一样飞》改编）上演，孟京辉电影、话剧双拳出击，却均反响平平，有评论断言孟氏话剧已经开始进入老套和自我重复的阶段，实验戏剧开始走下坡路。

这一阶段，北京实验戏剧开始形成自己的“圈子”，主流还是以创作为主体构成，林兆华、孟京辉、牟森、田沁鑫等人身边，都有了各自较为固定的创作班底和演员，互相交叉又相对独立的一个个“圈子”，形成北京令外地戏剧工作者羡慕的戏剧生态。林兆华、孟京辉、牟森等创作者身边也都形成了一定的观众群体，尽管这样的“圈子”有限，但他们还是在不断地扩大着，有时候，也会成为戏剧演出活动真空时期的重要构成和补充，艺术圈人士已经不再是实验戏剧观众的单一来源。

同时,北京实验戏剧二十年的发展也集聚起了一股股涓涓细流,特别是一些以大学生为主流的非专业的普通百姓纷纷走进了剧场,开始了他们的舞台实践。在传统与现代冲撞着的文化现实里,戏剧的实验与主流、传统与现代也在激烈地冲撞,并在冲撞中建设着自己。自2000年起由袁鸿等人发起的中国大学生戏剧节就见证了这一历史过程。而1999年到2000年期间的《盗版浮士德》、《非常麻将》、《切·格瓦拉》、《钦差大臣》、《故事新编》等剧目,使实验戏剧的热量进一步释放出来,剧目的多元化让观众有了更多的选择和比较,国家院团和民间剧组的演出构成了小剧场戏剧的丰富性,观众对戏剧参与的热情超出了创作者的想象,而观众层次的丰富也大大地促进了创作演出者的进步,戏剧的时代精神开始在演出中产生,没有人敢于漠视观众的感受。

以“职业”、“半职业”戏剧爱好者为主体,进入2000年、2001年的北京戏剧圈里,很快出现了一群以戏剧论坛、网站为俱乐部、会员形式活动的“戏剧发烧友”,他们一起看戏、评论,在地安门外、什刹海周围的酒吧聚会,戏剧在线、天涯舞台、泛剧场、绿野剧社……2001年到2004年,北京戏剧舞台上,民间戏剧、独立制作的戏剧已经占到了一个可观的比例。记者、电影、电视导演,以及IT界人士等都加入到了民间做戏的行列之中。北京理工大学的顾雷,因为在大学期间改编、导演、主演的一部话剧《沃依采克》,而成为戏剧界的传奇人物,在他的周围,也已经形成了一个松散的戏剧创作团队。

在2002至2005年这段实验戏剧的“后史”中,有一个剧场的名字不能不提,那就是北京北兵马司剧场,圈里人简称为:北剧场。而提到北剧场,则不能不提到袁鸿。袁鸿是中国实验戏剧史中20世纪90年代初至21世纪初最重要的独立戏剧制作人。1992年开始参与戏剧及影视剧的评论、策划创作、制作工作,参与策划、制作《驿站桃花》、《红色的天空》、《恋爱的犀牛》、《他没有两个老婆》、《切·格瓦拉》、《囊中之物》、《千禧夜,我们说相声》、《我爱抬杠》、《天上人间》、《暗恋桃花源》、《这一夜,women说相声》等近五十部戏剧作品。2001年发起、创办中国大学生戏剧节,2002年创建中国惟一的民间戏剧艺术剧场北兵马司剧场(北剧场/n-theatre),曾任北剧场艺术总监;2002、2003连续两年策划、组织北京国际小剧场展演。现为北京表演工作坊制作人。^⑨

北京北兵马司剧场前身为中国青年艺术剧院青艺剧场,于1996年由航空部礼堂正式改建为专业戏剧演出剧场,地处北京市东城区文化活动的中心地区,紧邻国家话剧院、中央戏剧学院。中国青年艺术剧院和实验话剧院合并为中国国家话剧院后,青艺剧场撤出了原来的场地。2002年3月开始,赖声川领导的台湾表演工作坊剧团和袁鸿共同筹建“北剧场”,并于2003年1月10日起正式开业。北剧场在北兵马司胡同里,和北京人民艺术剧院的首都剧场在内的三个剧场、中国国家话剧院、上海话剧艺术

中心及中央戏剧学院一起被戏剧爱好者称为“中国话剧活跃的五大中心”。

这里曾上演过《恋爱的犀牛》、《千禧夜,我们说相声》、《他没有两个老婆》、《玩偶之家》等剧目,这家剧场是北京唯一一家民间剧场,始终坚持戏剧理想,对经营剧场的定位是,在民间立场上,做一个集戏剧普及、交流、演出、展览于一体的多功能剧场,希望这个剧场成为一个中国大陆、台湾、香港,甚至华语戏剧圈交流学习的重要据点。在2002至2005短短的四年当中,来自台湾、香港的戏剧人赖声川、邓树荣、金士杰等都来北京进行了戏剧演出以及学术交流活动。

一群民间戏剧人,也开始集合在北兵马司剧场周围,进行创作,用戏剧行动实践着自己的梦想。北兵马司剧场的特别不在于其民间身份,更重要的是它和其他大剧场不同,总是做大量的普及和培养工作、公益活动和海内外戏剧交流的工作。这两年从北剧场走出最多的不是演员而是导演。北剧场是个青年戏剧导演的梦工场,越来越多的年轻人走近它,不计报酬。北剧场周围,一个新的戏剧文化圈子在形成,棉花塘、过客、黑匣子、那里、这里等酒吧和咖啡馆,戏剧成了自然而然的主题。

“三拓旗”剧社的发起人赵淼回忆2002年他们排演的话剧《伊库斯》,在中戏旁边的北兵马司剧场上演时的情景说:“没钱。是第一个困难,大家就凑。”那时北剧场的负责人袁鸿一直无条件地不懈支持青年的戏剧活动,不收场租,只管赵淼要了演出三天的电费。而这点儿钱,也是剧社的伙伴们凑份子凑的。^⑩

2005年9月18日,一条悲壮的短信在北京话剧爱好者中传开:“北京的一块话剧圣地即将沦陷。”北京乃至全中国唯一一家民营小剧场——北兵马司剧场宣布关闭。主要原因是资金短缺、大环境不好和创作力量不足等等,这些问题一直以来都在制约着戏剧行业的发展。这个位于北京交道口附近的小小民营剧场对于每一个伴随着《恋爱的犀牛》、《切·格瓦拉》成长起来的实验戏剧爱好者都有着巨大的意义,北剧场的关闭也成为2005年度中国最受关注的文化事件,并标志着中国实验戏剧从80年代初掀起的浪潮最终完结。^⑪

三、北京实验戏剧的潮落

真正先锋的实验戏剧永远是个牺牲品,它虽然不被大多数人接受,却是新戏剧诞生的萌芽。进入2000年之后,北京的实验戏剧在中国戏剧舞台上一度成为“时尚”,这说明做实验戏剧的人,在这方面非常好地沟通了戏剧和年轻一代的观众。由于戏剧成为时尚,观众会来看戏了。但另一方面也必须看到,这种时尚性的实验多多少少改变了实验戏剧原有的一些性质,很多人做实验戏剧是要获取尽可能大的社会效益,要在

运作、操作、炒作等方面做工作,相当多的实验戏剧停留在这个层次上,这个观念跟实验戏剧很矛盾,实验戏剧和商业戏剧的直接联通使得心态浮躁、急功近利的社会通病在实验戏剧圈子里也开始呈现出来。

在经历了80年代实验精神的蓬勃发展和90年代市场的整体活跃之后,2000年之后,北京的实验戏剧出人意料地开始走下坡路。其主要的两大动因是:

(一) 迷失在形式的实验当中

当以网络为先驱的新媒体时代到来之后,观众接触和了解信息的渠道越来越多元,眼界也逐渐开阔,一些戏剧创作者还停留在“玩形式”的阶段,使得观众很不买账。许多观众所能够见到的形式比创作者偶尔在舞台上抖一两个机灵所创造出来的形式要多得多,那些东西对观众已经失效了。更多的观众进到剧院里是来找内容的,是为了看和发现价值。而这一阶段的实验戏剧,在整体上来讲缺乏内容,面对时代缺乏激情和自己的审视,甚至有许多干瘪和虚伪的东西被堂而皇之地塞入到实验戏剧的形式之下伪装自己。这种情形,使实验戏剧的衰退也就不可避免了。

早期的北京实验戏剧人牟森对这一阶段实验戏剧的评价是:“在一个传媒和营销的时代,几乎所有的戏剧都贴上了实验戏剧的标签。我觉得从整体环境上看,实验意义上的东西一直在退步,创造力呈萎缩状。由于各种原因,意识形态的钳制,以及中国文化受到全面商业化的冲击,这个过程半途而废了。”

到了后期,创作者越来越重视表现自我,实验得走火入魔,观众看不懂,还美其名曰“先锋”,渐渐脱离了群众,像孟京辉在2006年导演的小剧场戏剧《镜花水月》就是一例。这些实验者在理论上创作上准备不足,个人修养不够,在吸纳外来现代主义观念、方法时,显得消化不良。另外一些创作者则忽视戏剧市场的严肃性,以粗制滥造的作品来对付观众,打着“实验戏剧”的牌子赚吆喝,也在很大程度上影响了观众对于“实验戏剧”的好奇和兴趣。

(二) 屈服于商业大潮下的实验戏剧

1998年王晓鹰在访问美国时曾拜访过“环境戏剧”的理论创始人和创作实践者理查·谢克纳,他和英国的彼得·布鲁克是目前在实验戏剧理论和实践方面硕果仅存的两位世界级大师。谢克纳认为现在美国没有真正意义上的实验戏剧,由于美国经济发展持续增长,美国人长期在很满足、很安定的状态下生活,人们没有多少灵魂上的危机,也就没有多少从文化与心灵上进行反思的动力。60年代的社会思潮很活跃,实验戏剧对人的关注不只是社会层面,还有对心灵或者在形而上层面上的追问。谢克纳说,

现在美国搞实验戏剧的人,是因为做不了主流才做实验的。他甚至认为从某种意义上说,所有做实验戏剧的人其实都是想进入主流的。他认为现代社会的商业化倾向太强,一个新的文化现象一出现,很快就会被变成商业行为,就连他自己创建的“环境戏剧”概念,现在也大量地被用来赚钱,比如形形色色的“主题公园”。

中国进入2000年之后,整体的经济环境与美国70、80年代非常相似,相当一部分是以实验戏剧的名义出现,但是却有“商业戏剧”倾向的戏剧,因为现在一些新的“实验戏剧”常常要迫不及待地追求能不能在社会上引起广泛关注,或者干脆说就是能不能赚钱。一些很有影响的实验戏剧演出显然带有投机性的社会功利目的,一些曾经非常有名的实验戏剧的旗帜性人物,现在却在做主流戏剧甚至商业运作的策划,连一些由戏剧学院学生演的游戏性的戏,也是在追求商业利益。这些都进一步损耗了“实验戏剧”的精神力量。

在自身内功虚弱以及外部压力的双重挤迫之下,长达二十多年的实验戏剧声势渐弱,但戏剧的实验冲动并未从此消失。仍然有一些年轻的戏剧人渴望在传统的戏剧舞台之外寻找一片新的天空,如王晓鑫导演的《对话与反诘》(2006,编剧高行健)、顾雷导演的《瞎子与瘸子》、《最卑贱的职业》等,都是北京实验戏剧领域的新作品,虽然没有达到很高的艺术高度,却在实验与创新方面有自己独到的特色。正如当年牟森等非戏剧科班出身的实验者们大大丰富与拓展了北京实验戏剧领域的空间一样,许多不知名的年轻人,也在用他们的方式和微弱的声音,续写北京实验戏剧的新一页。

四、代表人物与作品

(一) 牟森,独立戏剧制作人、编导,电视策划人、编导。生于1963年1月22日。1980年考入北京师范大学中文系学习。曾在西藏自治区话剧团工作。创建过蛙实验剧团和戏剧车间。做过Zhongo网站的CEO。80年代舞台作品有《课堂作文》(改编、导演。1984年)、《伊尔库茨克的故事》

高尔基说过,“一个艺术家他总是发现自己,发现自己对生活、对人们、对特定的事实的主观态度,并把这种态度用自己的形式和自己的语言表达出来。”

我希望通过戏剧,起码我某一些阶段的戏剧,直接进入人的黑暗的内心深处。

——牟森

(导演。1985年)、《犀牛》(导演。1987年)、《士兵的故事》(导演。1988年)、《大神布朗》(导演。1989年)等。

有人评价,“以牟森‘蛙剧团’为开端的民间戏剧实验,成为一页不可缺失的中国当代戏剧野史。因为有了这一页,中国后现代戏剧的发展才有可能从80年代初期的尝试过渡到90年代的复兴”。^⑫但牟森本人却一直在阐明一个观点:他的戏跟《阳台》([法]让·日奈编剧,1993年中央实验话剧院孟京辉导演)、跟别的什么小剧场是两码事,对实验戏剧他要展开批判。他讨厌“先锋”、“前卫”字眼,认为只要“踏踏实实去做就是”。他也从来不认为自己的戏剧是先锋戏剧,因为“先锋”在他的理解中永远是排头兵,永远在前面,而他更愿意把自己的坐标点放在一个交叉的和—个网络状的结构当中。

1. 1984—1989, 第一阶段, 独立创作以及蛙实验剧团

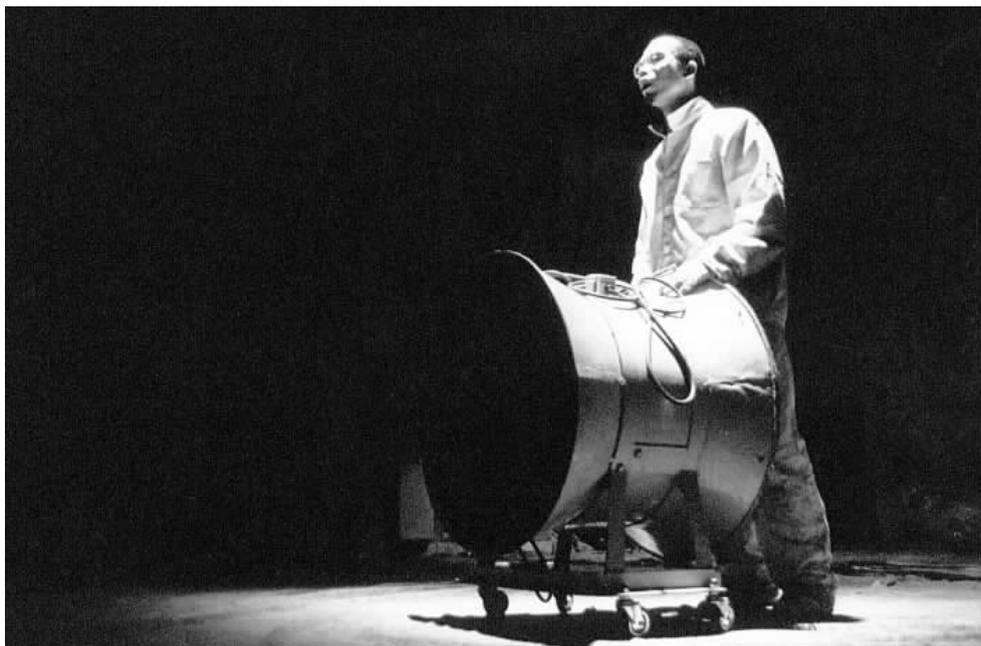
在80年代国内的戏剧创作现状里,牟森是惟一没受过戏剧学院正规训练的导演。早期做蛙实验剧团的时候,这个问题对他是一个非常大的心理障碍。在跟演员合作时心里没底,但后来它变成一种非常好的东西,一种动力。没有受过科班的训练,对牟森而言反而成了另一件好事情。在他看来,当时的表演教学体制(就是所谓的斯坦尼斯拉夫体系)已经是一种僵死、腐烂的东西,一点儿生命力都没有,而他没学过这个东西,脑子里就没有戏剧一定要是什么样的东西的概念,所以就形成了他当时“不排斥任何东西,只要这个东西我感受到了我就吸收、接受”,不固守戏剧应该是个什么样子的条条框框。

牟森在1980年进入北京师范大学,学的是中文,在大学期间就开始了他的戏剧实践。那时候牟森和其他同学一样,天天去听各种讲座,参加各种诗歌朗诵会。1984年,北师大80级要排一部毕业戏剧,找牟森帮忙。那时他在《世界文学》上看到西德作家埃尔文·魏克特的广播剧《课堂作文》,非常喜欢,决定排演这部作品。《课堂作文》讲述了德国二战之前高中的一班学生。当时老师让他们写一个作文题目叫《我如何度过我的一生》,每个人都写了一篇。然后,很多年,三十几年过去了,其间经历过战争,德国的分裂,每个人发现自己当初写的那个文章都惊人地跟自己走过的历程相似。从那开始,牟森从戏剧工作中找到了乐趣。

1985年夏天,要提交毕业论文的牟森得到中国戏剧家协会《剧本》月刊支持,去西安话剧院、陕西人民艺术剧院、甘肃省话剧院、青海省话剧院、西藏自治区话剧院、成都市话剧院、四川人民艺术剧院和重庆市话剧院做关于话剧体制与现状的社会调查。写作“西北西南地区话剧体制与现状调查报告”。从调研上看,当时的戏剧已经比较低迷了。经过调查,他得出一个结论,电影电视对戏剧的冲击只是一个表面现象,戏剧低迷

上:牟森《零档案》(戏剧车间)

下:牟森《与艾滋有关》(戏剧车间)



的根本原因在戏剧自身。

1985年12月,在即将大学毕业的时候,牟森创建未来人演剧团,导演了苏联剧作家阿尔布卓夫的戏剧《伊尔库茨克的故事》。当时观看演出的有两千多人,戏剧界的许多前辈包括陈颢、林兆华都去了。

1986年大学毕业之后,牟森决定去西藏,那是一个他非常想去的地方。在西藏话剧团呆了一年多,因为基本没法排戏,他决定回北京。1987年,牟森决定排尤内斯库的《犀牛》。那时他脑子里根本没有什么独立戏剧、在体制外做的概念,只是刚从西藏回来,想着回北京一定要排戏。于是四处找演员,孟京辉当时也很想做戏,于是也加入进来做演员。《犀牛》的演出在海淀剧院,是纯粹的内部交流演出,不卖票,因此也不用申请演出证。徐晓钟教授观看了演出,希望他们能到中央戏剧学院演一场。于是又重新排练,1987年12月在中戏的实验小剧场,重演了一场。1988年6月,受瑞士文化基金会赞助,导演音乐家斯特拉文斯基和作家拉缪共同创作的音乐戏剧《士兵的故事》(李清安译本。乐队为中央音乐学院青年室内乐团,指挥吕嘉。蛙实验剧团演出)。首演于中央戏剧学院实验小剧场。1989年1月,受美国驻中国大使馆文化处赞助,牟森导演了美国剧作家尤金·奥尼尔的剧本《大神布朗》(鹿金译本),首演于中央戏剧学院实验小剧场。

《犀牛》的演期快要临近,印制海报时发现剧团还没有一个名字,大家都在一起说各种提议。那个时候北京流传着一句话——“挖路子”——想方设法地找路的意思,还有那时候人们经常习惯于表示惊叹的时候说:“哇!”后来就决定叫“蛙”剧团。一个很偶然的决定,便印到节目单上。从1987年到1989年,以蛙实验剧团名义演出的一共有三出:《犀牛》、《士兵的故事》、《大神布朗》,蛙实验剧团只是牟森个人戏剧工作的一个阶段性的演出名义,而并非一个组织化的剧团,当时蛙实验剧团的基本构成有牟森、华庆(设计)、张大力(设计)、何飞(灯光设计)、李雷(演员)、田有良(演员),还有孟京辉(演员),孟参加了两部戏的演出。蛙实验剧团到1989年之后实际就不存在了。蛙实验剧团的解散意味着一个工作阶段的结束。

2. 1991—1997, 第二阶段, 国际合作以及“戏剧车间”剧团

1989年之后,牟森有几年没有排戏。期间他曾参加林兆华创建的戏剧工作室,参与莎士比亚戏剧《哈姆雷特》的排演。1991年6月,美国驻中国大使馆文化处安排美国戏剧导演罗伯特·邦迪来北京,与蛙实验剧团合作。排演了五个美国当代剧作家的作品片段,在北京建国饭店演出。1991年9月至10月,牟森开始为创建戏剧《汤东杰布》和《巴桑和她的弟妹们》(根据藏族作家扎西达娃同名小说改编)做准备,去藏西南,沿部分汤东杰布足迹考察。同年的11月,牟森应美国新闻文化总署邀请,作为国际访

问学者去美国八个城市访问考察,考察重点为美国不同的演员训练方法。在以往的工作过程中,牟森曾一度对职业演员的那种表演质感越来越不喜欢,正是从这次考察开始,他对演员训练产生了兴趣。

1992年,牟森在西藏自治区话剧团期间,与一批青年演员一起自由组合成立西藏戏剧工作室,尝试不同的演员训练方法。这些方法的尝试与探索在1993年2月至7月得到进一步的实现,受北京电影学院演员交流培训中心主任钱学格老师支持,牟森主持了北京电影学院演员交流培训中心首届演员方法实验班。制订教学方针和教学内容,聘请教师和自己教学,用多种不同于现行表演教学体制的训练方法训练学生。导演了结业剧目《彼岸和关于彼岸的汉语语法讨论》(作者高行健、于坚),首演于北京电影学院第二排练室。演出时又需要一个名义,为此,牟森创建新的剧团“戏剧车间”。

从《彼岸》开始,牟森注重从根本上着手,即演员的表演和人的状态。强调戏剧不是属于被称之为演员的职业的人的那么一种东西,戏剧是属于每一个普通人的,是一种教育手段。受格洛托夫斯基身体训练的启发,牟森从1990年就开始瑜伽练习,认为瑜伽强调每一个人人都可以做,而且它还强调缓慢地变化。只要坚持就会感觉到身体内部的变化,开发身体内部的能量。在北京电影学院的教学过程中,牟森请了孔雁、孔新恒等四个京剧专家来教学生,还有教现代舞的欧建平,教格洛托夫斯基方法的冯远征,包括京剧老师,自己则教大量的瑜伽形体练习,包括在美国学的各种方法。

牟森认为在过去的传统当中,戏剧被附加了太多东西,而在他看来宣传教育只是戏剧的功能之一,戏剧还应该有别的功能,对他而言实际上是一种表达方式,表达你对这个世界对生活的某种感受的一种方式。一些戏剧导演习惯于“二度创作”,“一度创作”是由作家来提供世界观、对生活的看法、对命运的看法,而导演只是来解释“一度创作”提出来的东西,但牟森觉得戏剧本身就可以提供世界观、对生活、对命运的看法,所以他的戏都是一度创作,没有二度创作,直接用戏剧本身的语法来表达对生活的理解和对人与人之间关系、对人自身的理解。“戏剧车间”的剧团名字也意在强调这种工作的概念。

当时牟森的戏剧美学原则是:戏剧应该给来现场看戏的每一个人不同的他自己的感受,而不是像有的戏剧一样,所有的人最后都得出一种感受。1994年初创作的《零档案》是一个关于成长过程的戏,在排练这个戏的时候,每一个人都可以走上舞台讲述自己的成长,每个人讲述自己的故事,真实的成长中的故事,那些细节、秘密和快被遗忘的部分。《零档案》开始时的工作过程充满了痛苦,这种痛苦使牟森每天不愿进排练场。原来有三个演员一起合作,是职业演员,后来大家实在无法沟通,就全部换掉了,

由吴文光、蒋樾、文慧这些人重新做，从他们身上，牟森看到了非职业演员的质感和魅力。

同时，《零档案》这个戏重要的合作者是易立明，这个戏应该是易立明的第一个独立设计，远在他给林兆华设计之前。当时易立明给了牟森一堆东西：鼓风机、切割机、电焊机等，最早易立明还提出在舞台上要有一个锻压机。牟森一直喜欢塔尔科夫斯基的《雕刻时光》，看到一张《伊万的童年》剧照中满沙滩的苹果的照片，牟森脑子里就出现了锻压机把很多苹果碾成酱的意象画面。后来因为舞台上不可能有一个在工作的锻压机出现（会把舞台弄塌），就把锻压机取消了。

后来，在这个戏的结构里，牟森放了很多装置性的东西，如在装置上有一个电焊工一直在电焊，从演出开始一直到最后，充满了紧张和危险感。他最后在舞台上焊出了一片钢铁的森林，这时候一个女人出来，把青苹果插到钢筋的上面，舞台上出现一幅奇妙的画面。而对于它代表什么，牟森认为每个人自己感觉到它代表什么就代表什么，对于他自己而言，出发点就是这种铁灰色的钢筋和苹果接触在一起，它跟自己的成长经验有关，而无法用道理去说清楚。当青苹果插在钢筋上，苹果的汁液顺着钢筋往下流，钢筋黏糊糊的，那一刻突然就让人感受到成长、在青春之前与成长有关的一切。

从《零档案》开始，牟森开始频繁进入国际戏剧界的视野。1995年，《零档案》应众多世界各国艺术节的邀请，进行世界巡回演出，参加的艺术节多为注重当代性和前卫性的艺术节。如葡萄牙里斯本 CULTURGEST 艺术节、西班牙 GRANADA 国际戏剧节、法国巴黎 EXIT 艺术节、波兰多伦 KONTAKT 国际戏剧节（获演出最高奖）、加拿大蒙特利尔美洲戏剧节（获最佳外国演出奖提名）、加拿大多伦多 SIT STAGES 艺术节、英国伦敦国际戏剧节、奥地利萨尔兹堡 SZENE 艺术节、意大利佛塔拉 VOLTERRA 戏剧 95 戏剧节、德国汉堡夏天国际戏剧节、德国 LUDWIGSBURGER SCHLOS-FESPIELE、德国慕尼黑 SPIEL ART 戏剧节、法国巴黎秋天艺术节、意大利罗马 ACQUARIU 戏剧节等。一直到1997年最后一次去美国演出之后，牟森意识到在五年的国际巡演之后自己需要一个调整和补充，硬性中断了一切巡演。

1994年11月，在北京圆恩寺剧院演出牟森导演的《与艾滋有关》，诗人于坚、纪录片拍摄者吴文光、舞者金星和不少民工一起参与演出。台上的演员们聊自卑问题、“文革”的感觉、性意识、同性恋、艾滋病问题。这出戏尝试一种直截了当的方式，什么都是直接的，一直直接到把包子蒸熟、红烧肉炖好……金星他们跳得很投入，牟森突然向民工挥手，让他们上台一起跳舞。开始民工还有些不好意思，但经不住牟森与全体演员的热情邀请，从犹豫到扭动身子，到合上拍子，演员们大声叫好，并掌声鼓励。牟森灵

感一来,马上决定晚上演出加进民工一起跳舞这一段。民工上台跳舞时,全场欢呼鼓掌。有人说“工农兵又走上了舞台”。于坚在他的《棕皮手记》中对此曾作如下描述:

“演出于1994年11月29号下午七点开始,前卫艺术在中国仍然是事件而不是传统,我可以肯定。人们大多是为了进入事件而不是进入艺术而来的,许多人当然是七点半才到,他们并不尊重艺术家牟森,姗姗来迟。一群诗人由于迟到被坚决挡在门外,在12月北京夜间的寒风中愤然离去,导致了一些诗人感冒。从未上过台的人,免不了要紧张,我甚至觉得自己双腿都长出了棉花,后来得知,有演员告诫演员说:‘在台上有些话就不要讲了。’呈现本人的障碍并未彻底解除,但一切都不可避免地朝那个必然呈现的方向滚动。铃声响了,一出中国戏剧历史上最缺乏美感的,丑陋而肮脏的戏剧出现在中国文化中心的舞台上,一群非职业演员登上了中国神圣的舞台,他们将在这里讲废话,做红烧肉,炸肉丸子。为此,中国当代的戏剧史将再次感激牟森。一个传统的无产而有着高雅的资产阶级欣赏趣味的观众,将在这个夜晚遭受奇耻大辱。剧终时,人们鼓掌,但我听起来感到迷惑,那声音似乎仅仅表示,他们知道或出席了这个事件,再后来,我听到鼓掌的人对我说:‘这样演,谁不能演?当然也有一些真正的观众,素不相识的中年人握着我的手说:‘人要像你们这样活着多好!’一位加拿大观众谈到他的感受说:‘我害怕了,我不知道你们要干什么。’”

演出结束后,有半个小时与观众交流的时间。有观众上台与他们合影,多是朋友。有圈内人说,剧作家过士行原定要与他们座谈的,但因不感兴趣,半途退场;北京人民艺术剧院导演林兆华因同样的原因也走了。牟森认为自己无法通过《与艾滋有关》这个戏告诉观众他要在这个戏里说什么,只是展示这么一个东西,不同的观众可能会从里面得到不同的东西。戏谈的不是艾滋,谈的是与艾滋有关的某些事情,展示生活中的某种状态、人的某种生活态度。

1995年1月,牟森应日本戏剧评论家濑户宏先生和日本磷光群剧团邀请,去东京参加日中导演研讨会,并在东京主持演员训练工作坊,在横滨和大阪做关于自己戏剧创作的演讲。1995年春天,受比利时布鲁塞尔国际艺术节、法国秋天艺术节和巴黎克里堤艺术中心共同委托,创作导演戏剧《黄花》(戏剧车间演出)。5月,戏剧《黄花》参加比利时第二届布鲁塞尔国际艺术节。

《红鲱鱼》是牟森在日本时创作的作品,排了一个月,因为要在北京演出,日本人与中国方面达成默契,约定不能说是牟森导演的才可以上演。1995年8月28日,中央实验话剧院小剧场,由日本东京小爱丽丝剧场主持的日本演员工作坊演出《红鲱鱼》——一个中年男子上场,穿和服,捧一个玻璃鱼缸,里面是活泥鳅。他开始用日语独白,边自语边点燃煤气灶,一边涮锅一边吃一边说。他背后有一道纱网,纱网内是一间雪白

的屋子,屋子的一角有一个大圆桶,屋中有一堆煤(掺了许多砂子)。两位裸着上身的男子上场,无声地将煤堆扒开,然后用水枪浇洒,边浇边和着稀泥一样的煤,满头大汗(剧场经理说这个剧场自开办以来,从未被糟践成现在这样)。

泥和得差不多时,两位女演员上场,入浴前的打扮,每人手提一钢精锅的水,踩着泥进来,将水倒进圆桶里,又踩着泥出去,有说有笑的。纱网前的男人继续边吃边说。水提够后,两个女人进圆桶里沐浴。泥和好后,两个男子开始吃黄瓜、馒头、馅饼、凉水,边吃边说。纱网前的男人吃得满头大汗。沐浴的女人几次将洗过的脚弄脏,再重新洗。吃完馒头后,两个男人提一篮“秧苗”进来,插在了稀泥里,全部插完后,突然用装满水的小气球向对方袭击,不但如此,还向桶中的女人袭击,女人们反击……突然,其中一个男子抱起年轻的女孩放倒在泥地里欲强暴,其余两人奋力阻止,四人扭成一团,全身是泥。纱网前的男人仍滔滔不绝。终于音乐静止,四个人躺在泥里一动不动,吃火锅的男人也定格,灯光渐暗,全剧结束。

在牟森自己看来,他的戏剧雷达系统是全方位的,包容性很强,而不是排他的、非此即彼的、唯我独尊的。在整个工作过程中,基本上是遵照自己的直觉,从来不是从所谓“探索”的动机出发。波兰戏剧家格洛托夫斯基认为艺术的目的是“首先使自己同时使艺术的对象的心灵得到净化”,他的《迈向质朴戏剧》对牟森的影响是直接的和重要的。在牟森的很多戏里面,演员都是即兴地在舞台上回忆自己的童年、或者讲述自己的某一段经历,感觉好像跟个人生命的隐私很有关系。牟森认为中国人在表达自己隐私的时候是有很大的障碍的。他希望通过戏剧,起码某一些阶段的戏剧,要直接进入人的黑暗的内心深处。在做的过程当中会发现它是会遇到各种障碍的,戏剧演出现场的魅力并不来自于隐私本身,而来自于这些人在与他的障碍做搏斗的过程当中的那种东西。

3. 1997—2003, 第三阶段

1997年,没有经纪人、也没有任何组织可以依靠的牟森在国外获得成功,非常想在国内进行演出,并渴望一场正式的演出。他排演了马原的小说《倾述》。当时在审查的时候,有官员问他,这部戏讲的是无因杀人,没有原因的杀人,那就是社会原因了?这部戏关键的一条线就这样被砍掉了^⑬。

《倾述》是牟森迄今为止惟一的一次以商业运作方式制作的。一共演出了七场,票房寥寥可数。现在回过头看,牟森自己也承认这出戏的确不成功。这次演出在商业上的惨败,是牟森走出戏剧圈的一个原因。“戏剧车间”的演出不复存在,牟森也基本告别了戏剧界。此后他为新兴的网络所吸引,做过 Zhongo 网站的 CEO(另有一种说法是该网站的内容总监),并为作家朱文导演的 DV 故事片《海鲜》做制片。

2002年,牟森消失五年后第一次出现在戏剧活动中,在林兆华导演的北京人艺主旋律话剧《万家灯火》中担任文学顾问。但剧中出现了不少令人遗憾的常识性错误。2003年,他再次出现在林兆华为北京人艺导演的《赵氏孤儿》节目单上,身份仍为文学顾问。牟森认为中国戏剧的现行体制中太需要戏剧文学顾问这个岗位了,认为戏剧文学顾问的职业责任和属性,就是为剧院、为导演解决剧目问题。这一次,《赵氏孤儿》的文本在结尾中选择让长大后的孤儿不经思辨地说“这和我没关系”,因而受到了普遍的争议。

2003年6月,牟森再一次重返剧场,执导反映广东抗非典事迹的宣传剧《最高利益》并公演。他参与林兆华任艺术总监的北京人艺首届戏剧演出季策划,任剧目总监。在筹划演出季的同时,牟森与朋友还注册了一家演出公司,目标仍然是戏剧演出市场。此次复出,牟森并不急于以一个导演的身份出现,更多的是以一个演出管理者、规划者、领导者的姿态出现,似乎正在期待一个大的戏剧市场,一个大的戏剧繁荣。

我一直不承认我是
什么先锋戏剧导演,
《绝对信号》也不是
什么实验戏剧,我只
是觉得戏剧只有一
种声音是可耻的,我
想排一个不同的戏,
在排戏的过程中,所
有的手段和方法都
是因地制宜想出来
的。

——林兆华

(二) 林兆华,1936年生于天津,1951年参加工作,1956年调入八一电影制片厂工作,做过录音等工作。1957年考入中央戏剧学院表演系,1961年分配到北京人艺工作,初为演员,1978年开始任导演,1984年任副院长,1993年任北京人艺艺术委员会主任,现任林兆华戏剧工作室艺术总监、北京大学戏剧研究所所长。中国著名戏剧导演、现代京剧导演,至今已导演六十余部舞台作品:《为幸福干杯》(这是他独立执导的第一个戏)、《谁是强者》、《绝对信号》、《车站》、《野人》、《红白喜事》、《狗儿爷涅槃》、《鸟人》、《阮玲玉》、《鱼人》、《古玩》、《茶馆》、《风月无边》、《北京人》、《哈姆雷特》、《赵氏孤儿》、《浮士德》、《棋人》、《三姊妹·等待戈多》、《故事新编》、《理查三世》,还有京剧《山花》、《图兰朵》、《宰相刘罗锅》。

从20世纪80年代至今,在当代实验戏剧范畴里,林兆华可以算是一个实践性最强的导演,他不满足于现状,总要寻找变化,

对于外部环境的变化他很敏感,也比较开放。在北京人艺期间,林兆华导演的《红白喜事》(1984)、《狗儿爷涅槃》(1986)、《茶馆》(新版,1999)等许多名剧,在艺术上和票房上都取得了极大的成功。《风月无边》(2000)、《赵氏孤儿》(2003)等作品,是他将中国传统戏剧美学结合到当代剧场创作中的成功尝试。

林兆华在80年代与剧作家高行健合作,《绝对信号》(1982)、《车站》(1983)、《野人》(1985)等作品同时从戏剧文学、剧场形式和思想内容上突破传统中国式现实主义戏剧,引领了80年代实验戏剧、小剧场的潮流,正式开启中国戏剧进入现代主义阶段的大门。90年代,林兆华与剧作家过士行合作的《鸟人》(1993)、《棋人》(1995)、《鱼人》(1997)、《厕所》(2002)等一系列作品,从对戏剧艺术的探索到内容与时代的关联,都引起了观众和文化界的广泛关注。

当代歌剧如《夜宴》(2003)、《狂人日记》(2003)、京剧如《张协状元》(2003)、《杨门女将》(2003)等,是他在表演艺术领域中施展非凡创意的作品。除了戏剧创作,他亦担任了大型艺术节的艺术总监,如契诃夫国际戏剧季(2004)、易卜生国际戏剧季(2006)等。从80年代中期开始,林兆华的作品就陆续受邀至莫斯科、柏林、意大利以及东京等地进行海外演出;德国、日本等国的当地剧团多次邀请他导演戏剧作品,林兆华并且常常应邀参加欧洲各大著名戏剧节和戏剧学术活动等国际戏剧学术交流。1987年,林兆华受邀成为国际布莱希特学会成员。2005年,他复排焦菊隐版的《茶馆》,并往美国巡演七周,好评如潮。2006年,他的作品,包括《娜拉的儿女》、人艺年度大戏《白鹿原》和即将上演的易卜生巨著《建筑大师》。

林兆华戏剧工作室于1989年成立,除制作林兆华的导演作品外,工作室未来的发展将致力于培养中国年轻一代的戏剧创作者,组织及参与国际交流,工作室的重要作品有:《哈姆雷特》(1990)、《浮士德》(1994)、《棋人》(1995)、《三姊妹·等待戈多》(1998)、《故事新编》(2000)、《查理三世》(2001)、《樱桃园》(2004)等。

林兆华的作品一直在追求变化,如《绝对信号》、《车站》、《野人》、《好兵帅克》,也包括重回现实主义的《狗儿爷涅槃》、《红白喜事》等,他的戏都是一步一个脚印。^④林称自己最没风格,一个戏一个样。在排戏过程中,林兆华抱定导戏并不是为自己服务而是为戏剧服务的理念,所以能排出截然不同的样式风格的戏。《茶馆》与《三姊妹·等待戈多》简直是天壤之别,京剧《宰相刘罗锅》与莎翁的《理查三世》也有很大的不同,而他的动机并不是要形成什么风格,只是不满足于中国戏剧千篇一律的局面,想让观众看到多种多样的戏剧。

林兆华的本行并非导演,而是演员。1961年毕业于中央戏剧学院表演系的林兆华被分配到人艺是去做演员,并在《山村姐妹》、《红色宣传员》、《哥俩好》、《汾水长流》、

《茶馆》、《蔡文姬》、《带枪的人》等剧中或主演或当群众演员。“文革”时无戏可排，在深入生活期间，林兆华阅读了大量的名著，萌生了当导演的想法。当时人艺的书记赵起扬在深入生活中的讨论会上发现林兆华颇有见地，问他到底想做什么。林兆华闭门一个月之后，告诉赵书记：我要当导演。赵起扬虽觉吃惊，却很快在会上宣布同意。林兆华终于“混”入导演队伍。1978年，林兆华终于等来了机会开始当导演，1980年的《为幸福干杯》成为他导演生涯中第一个独立执导的戏。在这个戏中，他不客气地撤掉了人艺一直用实景的传统做法，舞台上全用虚景。从此空台一直成为林兆华戏剧中不变的原则。

1. 1982—1989，第一阶段，《绝对信号》首创中国小剧场话剧

1982年4月，北京召开了京沪导演会议，探讨新时期话剧的创作现状和方向问题。当时参与会议的有北京、上海主要的导演，老中青三代都到了。其中最年轻的导演就是“人艺”的林兆华，那时他已经46岁，排过几个戏，但还不出名。林在言谈之中流露出了对戏剧现状的不满，而且直言不讳。就在这次会议之后，1982年8月，林兆华的《绝对信号》在“人艺”首演，后来被称为中国第一部小剧场话剧。

《绝对信号》的编剧是高行健和刘会远。高行健毕业于北京外国语学院法语系。1979年起发表小说，1981年进入“人艺”做编剧。现在看来，《绝对信号》实际有很强的意识流风格。意识流直到20世纪80年代中期才引入中国当代小说创作，这在当时是非常超前的。剧本发表在《十月》上，林兆华看到这个剧本，第一反应是，不知道该怎样排，“它的现实是一条线，回忆是一条线，心理空间又是一条线。这在当时现实主义创作的戏里是没有办法去排的，现成的东西没有。”

《绝对信号》的诞生，也不无偶然性。林兆华曾经说：“居然小剧场运动或者探索性的戏是出自北京人艺，这真的要感谢老艺术家的宽容度。”在当时的“人艺”，要想正式排练演出，必须经过审查。负责审查的是当时的党委，主要成员包括夏淳、英若诚、于是之、苏民。第一关就是审剧本。当时待业青年是一个特别敏感的社会问题，所谓待业其实就是失业。《绝对信号》的主人公黑子就是个待业青年，而且还预谋犯罪。这显然不是主流意识形态要求突出的正面人物。林兆华说：“恰好这时，人艺要去桂林演出，大部分人都跟着去了。这对我来说，是个非常难得的机会。我于是找到没去桂林的几位演员，包括演老站长的林连昆，一起在剧本没有正式通过的时候排演起来。”

决定做成小剧场的形式，是因为当时几乎没有任何经费。布景十分简陋。车厢是用十几个灯光箱搭起来的，钉了些木条。排练过程中，林连昆是老演员，很多时候不自觉地就要表现老站长正面人物高大的一面，但这恰恰不是林兆华想要的东西。排练的

一个月中,为了体验剧中守车工人的状态,林兆华和演员两次下铁路坐守车,深入生活。排练接近尾声的时候,剧组则专门在丰台铁路段找了一节闲置的守车做舞台,在破旧的守车里排戏,找感觉。等“人艺”的主要领导从桂林回来时,《绝对信号》已经排演得差不多了。为了通过审查,林兆华提前找到英若诚、于是之等疏通关系,并挖空心思把主题阐释为“拯救失足青年”。这个主题果然得到了认可。

从审查到公演的阶段,林兆华一直处于紧张状态。接受最后审查时,戏结束,有八九分钟没人说一句话。当时只要有一个人问:“这叫什么?”眼看这戏就要完了。然而,就在这时,老演员田冲说,北京人喜欢吃一种铁蚕豆,甜酥蹦豆。四川有一种怪味豆,我们就把这部戏当怪味豆吃,其实也不错。这句话救了《绝对信号》,在接受了“要强化正面人物、削弱待业青年的问题”的意见后,《绝对信号》被安排先要演给戏剧圈内的同行看,听听观众和专家的意见。1982年8月,《绝对信号》在“人艺”一层的排演场第一次公开演出的晚上,掌声响起以后,在场边用一把五节电池的手电筒打追光的林兆华满脸都是惶恐的冷汗。

《绝对信号》引起的反响超出了大家的想象,很多人从外地赶到北京看这出戏。一楼小排练厅人挤得满满当当的,演了十多场,还是满足不了要求。经过大家要求,就到现在三楼的宴会厅演出,每场二百多人,椅子都是临时的,分两个阶段演了七八十场,后来还有观众,又拿到大剧场演。但是当《绝对信号》在大剧场上演后,林兆华却觉得:“灵魂没有了。”

今天再来看《绝对信号》,人们可能不会觉得艺术手法有多高明,甚至会觉得很幼稚。但是在当时那个一切都尚僵化的时候,只要敢表示反对,就是有个性的表现。林兆华以此成功,但是这也是80年代留给林兆华的烙印之一。

林兆华1985年第一次出国,到了欧洲。林对那次英国之旅的描述是:“莎士比亚的、古典的、现代的全看。”看完了,还做笔记、画图。第一次知道,原来小剧场在西方存在了几十年:“总体上你不得不承认人家的戏剧创作要比我们丰富得多。我偷他们东西,我几年也用不完。”1987年林兆华去了德国,看了汉堡塔利亚国家剧院排演的《野人》,柏林剧团排的《大胆的妈妈》,看后非常失望,因为那是完全按照原来布莱希特在世时候的样子来演出的,完全没有发展和创新。相比之下,德意志剧院亚历山大朗的戏剧则继承了布莱希特的戏剧理念,同时又吸收了欧洲其他学派的一些表演或者表演艺术,相对布莱希特学派是着眼于戏剧未来发展来做的这一点,林兆华更欣赏他的风格。回国之后,林兆华“觉得没意思”,他觉得还是要建立起本土的东西。此后林兆华的主要精力,一直试图在话剧表演的民族化道路上有所开拓。1986年在做《狗儿爷涅槃》时,林兆华在给主演说戏时,建议话剧演员借鉴评弹演员的演出方法。

上:林兆华《三姊妹·等待戈多》(林兆华戏剧工作室) 摄影 李晏

下:林兆华《理查三世》(林兆华戏剧工作室) 摄影 李晏



这一阶段的林兆华,很大程度上得益于他身边的朋友和整个时代。戏剧研究者傅谨指出,林兆华最大的特点是,他一直在和知识分子交朋友,因此他的戏总是和知识界的最新思想保持着同步。2007年,71岁的林兆华回忆这段往事时说道:“那是80年代,那时候刚改革开放,禁锢了那么多年的人,突然一开放。其实那时候做探索的人很多,包括上海的胡伟民,包括最近去世的那个文兴宇,还有那时排《一个死者对生者的访问》的刘树纲,都在做探索性的戏剧实验。”很少有人注意到,在这一阶段,林兆华还排演了《红白喜事》和《田野又是青纱帐》。这两部戏都是农村题材,现实主义手法。《红白喜事》让习惯了林兆华“探索”一面的评论者吃惊。

1984年,林兆华当上了北京人民艺术剧院的副院长,本想在这个更大的空间施展戏剧抱负,但是事情并不如他所愿,还被送了一个“业余院长”的外号。他在北京人民艺术剧院当了十几年的副院长没有要过办公室,躲在后楼一间安静的角落里,这个被林兆华自称为“狗窝”的地方,有一台小友组装的裸露式发烧音响,有一些手头翻看的杂书,还有一张硬板单人床,可以听音乐,可以跟朋友闲谈,任何时候都可以睡懒觉,比较自由。尽管这个“狗窝”又脏、又乱、又小,可无数个戏的构想都是在这里萌生的。不想纠缠于行政事务的林兆华发现国家的剧院束缚了他做戏剧的手脚,知道有些东西是在国家剧院实现不了的,如那样做也会给剧院带来麻烦。于是,林兆华就成立了自己的戏剧工作室,采取这种体制外的运作模式来搞他感兴趣的戏剧。林兆华的观点是:“我现在的心态是,我想怎么做就怎么做,什么哲学、理论我都不管,就跟着自己的感觉走。如果我们只用大众化的戏剧来吸引观众,最后的结果就是审美降低,那么戏剧生态就会被破坏,只剩下现实主义大众化的戏剧。”

1986年,林兆华导演了话剧《狗儿爷涅槃》(刘锦云编剧)。剧中表现了一个勤劳朴实的农民,在建国后三十多年的历史风云中所走过的坎坷道路。这个剧揭示了农民心理的复杂性,以及在时代变迁中个体生命的无奈。在戏剧结构上,采用意识流与倒叙交叉互用的方法安排情节,用心理外化的方法突出人物的潜意识,被誉为是探索剧的成功之作。

2. 1989年以后,第二阶段,对经典的重新解读和改编

林兆华创作的第二个阶段是1989年之后,由于原创剧本的缺乏,他转向对《哈姆雷特》(1990)、《浮士德》(1994)、《三姊妹·等待戈多》(1998)、《理查三世》(2001)等经典的重新读解和改编。他非常不喜欢旧的表演体制表演方法,一直试图去寻找一个改变演员的方法。到90年代后期,林的戏中常用现代舞的演员和京剧演员,他认为不同行业的演员混在一起,会互相发现长处,也会形成互补,相互碰撞或许会出现一种新东西,在这个探索的过程中,让其他行业演员的介入成为一种手段。

1998年,林兆华戏剧工作室将《三姊妹》和《等待戈多》变成了《三姊妹·等待戈多》,促使林兆华将这样两个戏剧合二为一的原因其实十分简单,用他自己的话说,就是“等待”。“因为‘等待’,俄罗斯的‘三姊妹’与巴黎的‘流浪汉’在此刻的北京相遇。”林兆华排这个戏时发现了其中刺激他的一些对人生的思索,人们常说爱情是永恒的主题,林通过重新解读《三姊妹》时发现,“等待”才是永恒的主题。人生流程中有无数的等待,事业上等待成功,爱情上等待真情,物质上等待金钱,等待串起了人生的道路。那一年的二月末,《三姊妹·等待戈多》(当时这个戏名还未正式确定)在东四八条的中国剧协灰楼顶层的礼堂开始排练,没有“导演阐述”(林说他从来不弄这个),人手一册《三姊妹》和《等待戈多》的原著打印本,然后在林的讲示下划去删除部分。两天后,演员手里的两部原著各去除约一半,主要保留的是《三姊妹》和《等待戈多》中两个流浪汉的台词,两个流浪汉同时也充任和二姐玛莎、小妹妹依丽娜有感情关系的韦尔希宁中校和屠森巴赫男爵的角色,此外还有一男一女两个演员替不同角色“说词”。

林要演员放弃的是以往习惯的追求人物性格刻画、包括戏剧冲突的演戏方式,比如,首先要做到“像平时说话一样说台词”。一个多月的排练里,演员们有很多时间花在和已成模式的“表达激情”、“表达悲哀”、“表达甜蜜”、“表达愤怒”等等“台词腔”作战,目的只是为了“像平时说话一样”。排戏时的林兆华,大部分时间是蜷缩在靠墙的沙发上,眼睛盯着演员,脸上不呈现激动、沮丧、欢乐、怒气等等这些表情,烟不停地抽,然后说:“不要故意演悲剧或喜剧……应该演出没有激情的激情”“……这段行……这段不行……”像是在用“减法”的导演诱导你把所有的招和潜能都释放出来,然后挥刀将他认为多余或修饰的枝枝蔓蔓砍掉。

在剧场中戏的合成将要结束,舞台上的边幕被全部撤除,两侧的砖墙暴露着;台面上铺着的是铁和水,完全是一个裸露的、空旷的大空间。《三姊妹·等待戈多》4月9日开演,共演十九场。但是票房不好,所以余下五场被取消了。观众的反应是褒贬不一,较多的意见是“看不懂”、“沉闷”、“这是话剧吗?”还有一个事实是,伴随着舞台上的诗意和警句的是观众席间的呼机、手机和中途离席时座椅响动的呼应。另外值得一提的是,在戏排练前的几天,原先签约投资的公司没能履约,是林兆华和易立明两人自己掏钱和借钱坚持排出这台戏,因此他们付出的代价还包括“把钱砸进这个戏里”。^⑮

2000年,林兆华排演鲁迅小说《故事新编》。在一个废旧的仓库演出,仓库里堆了一堆近七十吨的黑煤,煤堆上有一些筛选机、传送带、大火炉子,一群演员在一起说话、歌唱和跳舞,形体语言、影像、京剧念白都有……《故事新编》中的八篇小说都

有,但都片言只语,语焉不详。几种表现手段既丰富复杂又有序有机地展现出来,加上煤堆、影像、机械,给人的感觉非常奇特,也始终让人感觉是一堆表现元素的组合,虽然也让人产生一些意象、一些意味,但不丰厚不强烈。2007年林兆华在与德国编舞大师皮娜·鲍什交流时也承认,以前做《故事新编》的时候,就尝试将戏剧、戏曲和舞蹈结合,想到与舞蹈演员合作,将舞蹈放入戏剧中,但最后“是一种混合,而不是一种化合”。^⑩

2001年2月,林兆华创作的《理查三世》在北京人艺剧场上演,同样引起巨大的争议。两个小时的演出中,理查三世一直坐在大幕两端的折叠椅上,似乎很得闲地听着一群黑衣人的议论,无论是阴谋还是哲学,他都以局外人的姿态听着看着。其他演员绝少有机会走到前台来和观众交流,他们或男或女多数时候只能在二道幕里表演,并且有相当的片段要在幕后以影子的形象出现,一晚上下来,观众感受到的是一个群体声音和形象的轰炸。国王一会儿可以握着这个女演员手说亲情,而马上对着另一个女演员讨论道德与不道德,精神与肉体竟然可以这么轻易分开又这么天衣无缝地整合,这样的形式比起一个人演一个固定角色有更多的戏剧空间,也有更多的表现力。所以整场演出,演员似乎并不强调自己的台词功底,有时他们自言自语,完全不顾观众是否听清。

2004年,林兆华导演的《樱桃园》在首届中国国家话剧院国际戏剧节中上演,带给观众全新的视觉体验,林在排练伊始就要求演员表达出“既在戏中,又不在戏中”的表演状态,让他们从始至终保持在一种“自己”与“人物”之间的中间状态,让他感觉到表演时的“不自在”和“被观看”。林对演员的这种“既在戏中,又不在戏中”的要求是从中国传统戏曲中得来的,林认为中国戏曲的表演艺术是多元的,斯坦尼是单元的,而布莱希特则破除了舞台的幻觉,出现了史诗性的一种方式,出现了陌生化的理论,在林兆华本人看来,带给他艺术精神最大解放的并非布莱希特,而是中国古典说唱戏曲。在排《赵氏孤儿》的时候,林也要求演员在舞台上既是这个人物,又不是这个人物,演员说弄不明白他在说什么。但他要的就是这种状态,认为中国戏曲传统美学的具体精华就表现于此。

林兆华的创作一直带有80年代的烙印,而且在骨子里,林兆华还是“人艺”的底子,他其实一直在做“二十多岁的导演做的东西”。进入到21世纪以后,思想界对于80年代开始有所反思,90年代以来,思想界一直在远离80年代那种激进的气氛。知识分子在90年代以后发现,知识分子的利益和理想与时代的利益是有交集的,所以大家可能越来越愿意以一种建设性的面貌出现,而不是以一种破坏者的面貌出现。在这种背景之下,林兆华开始逐渐回归焦菊隐,回归人艺。

在探索现时代戏剧的时候,与其追踪西方人在现代戏剧上的追求,倒不如从我们东方传统的戏剧观念出发,反倒更见成效。

——高行健

(三)高行健,法籍华人。剧作家、小说家、评论家。20世纪80年代以创作先锋戏剧著称。他创作的《车站》、《绝对信号》、《野人》等话剧由北京人民艺术剧院演出,引起轰动。《绝对信号》一剧被列入“共和国五十年十部戏剧”。

在整个80年代里,身为一个专攻外国文学出身、对西方现代派思潮与作品见识较广而又不满于中国戏剧现状的作家,高行健产生了强烈的创新冲动。虽然并不高产,但每一部剧作,都有夺目的变化。他每一部剧作都有明确的目标和成型的理论设计为基础,他那些理论文字就是其目标和设计的说明书,成为先锋作品与旧戏剧的巨大断裂的弥合者。

由于现代中国从未提供任何模式或经验,为实验戏剧指出前行的方向。因此,力图避开现成模式、寻找自己道路的高行健,进行戏剧创作极具挑战性。由北京人民艺术剧院上演的《绝对信号》《车站》和《野人》这三个是80年代中国实验戏剧运动的代表性剧目,与此运动的其他剧目一样,可称为探索介入剧,强调这段时期戏剧的社会文化学特征。

高行健有深刻的西方文学背景,剧作受到西方现代意识的影响,包括生活的荒诞感、人生价值的迷失、人的被异化、人的非理性等等。但高行健对以上那些被看作西方现代文学标签的主题并不持有坚强的信念,因而对它们的表现也是混杂的、浅显的、断续的。

《绝对信号》中,黑子身上表现出隐约的虚无和反叛思想,但它笼罩在车长的富有教育意义的号召下。《车站》中,荒诞、消极思想较集中,对社会不良现象也多有善意的讥讽。代表作《野人》主题庞杂,格调依然积极。高行健的最大贡献是形式探索。

作为戏剧理论家,高行健对中国传统戏曲研究十分深入。作为剧作家,他融合了中西戏剧诸多成功的经验,例如,强调戏的假定性、虚拟性(“对戏剧的假定性的最彻底的肯定莫过于我国传统的戏曲”);抒情性、写意化(“不必追求细节的真实,更为讲究的是一种艺术的抽象,或称之为神似,这可以从传统的戏

曲中,如梅兰芳的《贵妃醉酒》和周信芳的《徐策跑城》那种传神达意的表演中得到借鉴”);综合性(诸种手段综合运用,创造“完全的戏剧”)等等。他还着力用来源于旧形式的现代手法去表现最具传统的民族文化内容,行程15000公里考察长江流域广大地区的基层文化后创作的、容纳丰富民俗题材的《野人》是最显著的例子。^{①7}

高行健强调戏剧的“剧场性”特征,注重表演者与观众的交流。在高行健看来,“现今的戏剧有时忘掉了自己的这份魅力,往往用一堵透明的墙,像电视的荧屏一样,或者像冷冷的银幕,把台上台下演员同观众的这种交流自己给隔断了。”^{①8}从而使灵魂的净化和鼓舞成为不易达到的效果。他十分赞赏波兰戏剧家格洛托夫斯基所说的“贵在演员同观众的直接交流”,认为必须打破自斯坦尼斯拉夫斯基以来的隔离观众与演员的“第四堵墙”。《绝对信号》是高行健尝试引入小剧场话剧形式的第一部作品,极大地缩小了演者与观者的距离。此后,在《车站》、《现代折子戏》、《独白》、《野人》、《彼岸》中一以贯之。

值得注意的是,小剧场作为新的戏剧演出样式,不仅是演出环境变化了,也不仅是导演和表演方式的变化,高行健强调“在剧作上就事先考虑到戏的演出,不把自己的权限仅仅缩小在剧本的文学价值上,而是有意识地为表、导演开创这种交流的新的天地。”《野人》一剧是较为典型的,该剧《关于演出的建议与说明》,要求“把剧场变成演员同观众会见的场所,并且让观众尽可能地参加到演出中去”,“通过同观众的接触与交流,在剧场内造成一种亲切而热烈的气氛,让观众由于参与了一场愉快的演出,也好比过节一样,身心得到娱悦。”

剧中第二章《黑暗传与野人》开场的舞台说明体现了编剧的匠心:一些演员来到席中就座,或是同观众打招呼、交谈。扮演陈干事的演员上台,大声地问这位演员到了没有,那位演员到了没有,一一点名。然后,他激动地拍巴掌,要大家安静下来。一场关于野人状况的群众调查的戏就这样开场了。调查地点设在了观众席上,使得观众既是戏的观看者,又作为受调查者的成员而参与了戏的演出,很巧妙地达到了剧作家的小剧场构思效果。

对于“戏剧性”的反思与反拨,是高行健戏剧探索的另一显著之处。高行健对“戏剧性”的理解,返回到了亚里士多德《诗学》中“行动第一”的信念,并把它提到戏剧本质的高度加以认识:“戏剧的基础是动作。动作在先,语言在后。在戏剧中即使表现更新的观念的思想,也必须寄身于动作”。高行健不是简单地重弹老调,而是以“动作”的反拨为契机,将“动作论”又向前推进一步,指出一切动作皆“过程”,遂把过程看作“戏剧性”的本质要素。生活即戏,心理活动是戏,差异是戏,情势是戏,变幻、发现也是戏。

于是传统戏剧中那种环环相扣的情节,紧张激烈的矛盾冲突并不普遍出现于高行健的剧作中。

高行健在戏剧手段运用上更多自由,更少禁忌;而丰富的戏剧手段又大大开拓了戏剧题材的表现范围,将过去话剧舞台诸多无能为力的内容展现在中国观众面前。《绝对信号》中心理活动的舞台展示,被公认为高行健对当代戏剧的最有突破性也是最为成功的探索,它以人物意识流动为结构的依据,将人物的回忆与想象同现实过程交错,频繁而有节奏地闪回跨越于过去、现在和将来之间,创造了一种崭新的戏剧时空形态。

《野人》在颠覆成规、扩大场面方面是十分彻底的,他以生态学家的见闻、心思为线索,组织了多达三十多个场面的戏,完全抛弃了转述、补叙等手法,将人物所意识到的一切经验都以现在进行时态展现出来。

高行健既重视戏剧语言,认为“语言在戏剧艺术中的魅力还远未穷尽”,又不主张把台词的精心锤炼作为主要用力点。他在《绝对信号有关演出的几点建议》中要求:“不必把功夫用在挖掘人物内心的潜台词上,况且这些潜台词大都已经写成为台词了……”《野人》更是“将几个不同的主题交织在一起,构成一种变调,又时而和谐或不和谐地重迭在一起,形成某种对立。不仅语言有时是多声部的,语言同音乐和音响,也形成某种多声部结构,甚至于同画面造成对立。正好交响乐追求的是一个总体的演出效果,而剧中所要表达的思想也通过变调的、多声部的对比与反复再现来体现。”这是作者长期以来追求的目标。与孤立的人物台词锤炼相比,高行健更看重整体的话语组织,即精心安排不同话语成分的关系,从而形成了具有鲜明特色的“复调戏剧”。这是他对当代戏剧的重要贡献。

高行健的复调实验有着一个从个别复调因素到多个因素复调、从局部复调到立体复调的演变过程。他最初是从多声部音乐受到启发萌发“多声部戏剧”设想的,所以在最早的复调戏剧《绝对信号》中有意识地所谓“复调”构思只有一处,即“小号”发绝对信号警告车匪后,车上五人像音乐总谱一样同时作出言语反应的一段“多声部”自白,导演林兆华看到这种新形式所蕴含的巨大表现力,曾要求剧作者将其加长。¹⁹

共时多声部遂成为其后高行健复调戏剧最显要的手段。《车站》就索性标注为“多声部生活喜剧”——“多声部”在此已被作为“体裁”看待。剧中多声部的使用更加普泛,时而两三个,最多达到七个声部。作者曾归纳该剧多声部的七种运用方式:“一、两组以上互不相干的对话互相穿插,然后再衔接到一起;二、两个以上的人物同时各自说各自的心思,类似重唱;三、众多人物讲话时错位拉开又部分重

叠；四、以上个人物的语言作为主旋律，其他两个人物的语言则用类似和声的方式来陪衬；五、两组对话和一个自言自语的独白平行地进行，构成对比形式的复调；六、七个声部中，由三个声部的不断衔接构成主旋律，其他四个声部则平行地构成衬腔式的复调；七、在人物的语言好几个声部进行的同时，用音乐（即剧中沉默的人的音乐形象）来同他们进行对比，形成一种更为复杂的复调形式。”^②七种方式中，除第七种外，大部分仍局限于人物语言范畴中。《野人》则集其大成，发展为立体、全面的复调结构。

正像导演林兆华描述的那样，“《野人》的多声部不只是语言的合声，它是语言、说唱、音乐、形体造型的多重组合，在同一空间同时展开——现实的，心理的，还有远古的不同的空间层次。开天辟地、森林、水灾、旱魃傩舞都是多声部的复调结构。”^③至此，复调已远远超出了单纯的语言多声部，而是被作为戏剧结构：不同主题同时展开，不同人物语言的对位，人物语言与音响的对位，音响与动作画面的对位……总之，似乎一切共时展开而又形成空间性融合或对立的要素都被纳入到“复调”构思的视野中来了。

高行健剧作广泛使用的“元戏剧”手法，也是复调结构的重要组成部分。“元戏剧”的特征是在戏剧核心情节外设置更高的叙述层次，以揭露情节的虚构本质，阻止观众沉浸到戏内。由于拆除了“第四堵墙”，高行健的大部分剧作都存在着两个以上的叙述层次，借鉴戏曲的虚拟性和布莱希特间离手法，演员不仅以他扮演的角色出现，也不时地以他本人身份发言，而与角色对话交流、指点、评论，作家的剧作意图不仅借演员的表演体现，也可以在一开场直接向观众说明（这种说明本身也是戏剧的一部分）。这种多层次叙述的建立表明剧作家放弃了对演员与观众的绝对控制，相反，他本人也由于坦诚地承认了戏的虚假性而参与到对话的语境中，形成了剧作家——演员——角色——观众的多边交流。这说明早在作者明确意识到之前，一种潜在的远比单纯语言多声部更为庞杂的复调思维就已经决定了高行健戏剧的基本特征。

高行健的戏剧观念，与“后现代戏剧”有不少相合之处，例如阿尔托再三强调的戏剧语言应该“在思想与姿势之间”，“有如梦语”，高行健创造“非意义语言”予以实现。又如格洛托夫斯基追求的“贫困戏剧”，高行健则推行“减省演出”加以呼应。台湾“后现代剧场”的三个口号“反结构，反叙事，反文本”，前二者至少与高行健的剧作相一致。

开放、包容的戏剧观塑造和成就了高行健戏剧家形象。总的来说，他是一个“形式感”远远越过思想深度的“现代派”。他为九十年代以后的戏剧提供了不可忽视的经

验。虽然在形式与意识的完美结合方面,高行健剧作有很多缺陷,但高行健在把握、创造各种新旧形式方面的能力和贡献,是超越同时同辈戏剧家的。

我连人带戏都是两边不靠,现实主义激烈反对我,先锋这边排斥我,圈里人不待见我,民间又都忘了我。

——过士行

(四) 过士行,1952年12月12日生于围棋世家,其祖父过旭初和叔祖父过惕生是我国20世纪20至60年代的围棋国手,围棋界当年有“南刘北过”之说,“过”指的就是他的叔祖父过惕生。他当过知青、车工、记者,曾任《北京晚报》记者多年,后成为中国国家话剧院的专业剧作家。1989年创作第一部话剧《鱼人》,1997年北京人民艺术剧院公演,剧本同年发表于《新剧本》杂志。1991年创作第二部话剧《鸟人》,1993年北京人民艺术剧院公演,演出一百多场,剧本同年发表于《新剧本》杂志。1997年,牛津大学出版社将《鸟人》收入《中国当代戏剧选》。1994年创作第三部话剧《棋人》,1996年中央实验话剧院公演,剧本同年发表于《新剧本》杂志,并翻译成日文在日本出版。1997年,中央实验话剧院在香港艺术节上演,1999年日本新国立剧场聘请日本演员在东京演出《棋人》。1998年创作第四部话剧《坏话一条街》,同年由中央实验话剧院公演,剧本也于同年发表在《大家》杂志。2001年,出版散文体回忆录《空腹》。2004年法兰西喜剧院朗读话剧《鸟人》、新作《火葬场》。2004年,话剧《厕所》由林兆华导演,后传说被禁演或被限制宣传。2005年,《厕所》被法国夏季风喜剧节朗读,法国国家广播电台播出。2006年,《青蛙》被日本新国立剧场搬演,《遗嘱》被挪威开放剧场搬演。2007年,《活着还是死去》(原名《火葬场》)由林兆华导演,在中央戏剧学院逸夫剧场上演。2007年,电影剧本《太阳照常升起》由姜文导演推出。

林兆华说:“中国当代剧坛上有一位杰出的剧作家,他就是过士行,我认为我们对过士行的作品还没有给予足够的重视。”在90年代的中国话剧创作中,过士行是一个值得重视的剧作家。

我们很难将他简单地归为现实主义还是现代主义,抑或是后现代主义。一方面,在现代主义戏剧中,他的话剧创作和80年代的高行健、马中骏等人的“探索戏剧”相呼应,表现出“荒诞”戏剧中的悖谬。同时他的剧作在艺术手法上和90年代的“先锋戏剧”显示出不同的美学趋向;另一方面,他的创作应该说是从某种程度上承袭了老舍所创立的“京味”现实主义戏剧的传统,但又表现出对“京味”现实主义戏剧的解构,成为90年代中国话剧的一个“个案”。

过士行年轻时是北京一家街道小厂的车工,是北大荒农场上以背诵艾思奇的《辩证唯物主义与历史唯物主义》排遣寂寞冬夜的知青,是明末及民初围棋国手过百龄、过旭初的后裔。20世纪70年代末,过士行听说聂卫平已经到了国家集训队,曾想靠围棋改变命运,但祖父认为他已经过了开蒙的最佳年龄。后来,过士行在《北京晚报》当跑戏剧口的记者,每天泡在剧场里看戏、听戏,到后台看演员们勾脸,听他们讲唱腔、身段以及养鸟、钓鱼、逗蛐蛐的绝活。他把表演艺术和伺候花鸟鱼虫一并当作学问,体会出“养鸟家是按照戏曲演员的标准来要求鸟,从身条、毛色、站腔到叫口都有讲究”。潜心养鸟钓鱼下棋的经历直接催生了后来的“闲人三部曲”。

1986年,在《北京晚报》担任记者多年的过士行开始有创作剧本的打算,他动笔前特意找到林兆华请教写戏的注意事项,比如剧本有没有什么规格和体例、对白的人名儿的位置该放在哪儿、是不是方括号写场景提示、圆括号写动作提示等。可是林兆华跟他说,你千万别看教科书,千万别按照上面的要求去写戏。到后来过士行才深刻体会到了林兆华这番话的含义。在创作初期,有一本书对过士行来说起了决定性影响,是铃木大拙与弗洛姆合著的著作《禅与精神分析》。这本书让他看待世界的方法不再是二元对立的,也不再从是非善恶判断问题了。

1989年6月,过士行用了一个星期的时间写成了他“闲人三部曲”中的第一部《鱼人》。剧本拿到北京人艺艺委会上讨论,被否决了。《鱼人》被评价为说浪漫不浪漫,说现实不现实。老艺术家于是之告诫过士行说:“你先学会走,再学会跑。你先踏踏实实写两个现实主义的剧本出来。”但是林兆华鼓励他说:“没事儿,你继续写新的戏。”过士行闷闷不乐了一整年,没有心气儿再搞剧本创作了。

从1989年消沉到1991年,过士行慢慢走出了《鱼人》的阴影,又对写剧本来了兴趣。1991年,过士行从新华书店处理的旧书(都是一毛钱一本的)里捡了一本美国人写的《心理医生治疗手册》,这本书里详细讲解了心理治疗时怎么导入,怎么发问,怎么发现人们心里隐秘的东西。这本书上还讲了集体治疗法,集体治疗最科学的人数是六个人。受这本书的启发,在他新创作的《鸟人》中,也是让六个鸟人一起做的集体治疗。

上:林兆华,过士行《棋人》(北京人民艺术剧院) 摄影 李晏

下:林兆华,过士行《厕所》(北京人民艺术剧院) 摄影 李晏



过士行自我评价说：“《鱼人》写得还是挺现实的，但《鸟人》的气质就完全不同了。这群鸟人全身心地投入到了非正事儿当中，这是对现代文明极大的反讽。”这一次，《鸟人》终于被人艺接受了，濮存昕、徐帆、严燕生、梁冠华这些当时还不是腕儿的演员参加了演出，排队买票的人从首都剧场门口绕到了报房胡同。但过士行的梦想是能把老版《茶馆》里的演员都请到《鸟人》里来，可是，于是之先生不喜欢这个戏，朱旭拍电影去了，只有林连昆老师能演出这个戏。

1995年底，《棋人》首演；1997年，尘封八年之久的《鱼人》在人艺首演。过士行的“闲人三部曲”终于全部与观众见面。这三部曲完整地实现了过士行的艺术创作观，在他看来：“写作就如同生孩子，从一开始就是按一个完整生命来孕育的，没听说你先老老实实生几个这样的，然后再生几个那样的。过去大多数戏剧作品受二元论的影响，把事物分成截然不同的对立面，这样的戏充满了虚假的戏剧性。事物的最高结构形式是同一的，是一个整体。譬如人的痛苦，看起来是来自外部，实际上来自内部。同一性强调到极致，就变成了荒诞、悖论、黑色幽默。所以他的戏无一幸免，全都带有这些色彩。譬如《鱼人》，老于头的爱鱼和钓神的玩鱼是一个事物的两面。实际上他们都和他们的鱼融为一体。再譬如《棋人》，老国手和小神童互为对方的影子。他们都是棋的化身。《鸟人》里的三爷和丁保罗也是这样。他们无一不是被自己所爱的东西异化。”

过士行的戏从开始就遇到了摆脱结构束缚的问题，对此他本着先灵魂，后神经，再肌肉，最后骨骼的原则。《鸟人》的结构不是架构式的结构，它是禅宗公案式的结构，要观众自己去参悟。而《坏话一条街》则是一种泡沫式的结构。过士行选择的题材在当时来说还犯忌，因为都是一些看上去游手好闲的人，所以取名“闲人三部曲”。“闲”是相对忙而言，现代社会时间就是金钱，人们在忙，为钱忙，或者为与钱有关的事情忙，简直是不可开交。现代社会是一个消费社会，许多不必要的消费是整个社会做出来的，资本要流动，生产要扩大，游戏才能进行下去。因为现代社会已经上了消费的龙卷过山车，中途是停不下来的。被消费的不仅仅是大量的物质，还有人的精力、人的理想、人的情感、人的生命。所以过士行找到一群闲人来表达他对现代社会的忧虑。这些人的存在就是对现代的一种嘲讽。但是不能把他们当作英雄来写，那样就写不出陌生化来。他们生存的年代不是竹林七贤的年代，他们比忙人更尴尬，更找不到自己的位置，但是他们却依然执迷不悟。他们的困境在玩本身。在《鱼人》里是回归自然的尴尬，想亲近自然而不能实现。在大众的关注和参与下，回归自然变成了一场闹剧。在《鸟人》里，亲近自然变成了对自然的囚禁。最终也囚禁了人自身。在《棋人》里，娱乐是以生命为代价的。在他们对“闲”前赴后继的追求中，他们已经被异化，在追

求自由的同时也失去了自由。不难看出,同是一个异化的主题,不是通过“忙”来表现,而是通过它的对照物“闲”来表现的。这样,就进入了一个永恒的主题王国。这也证实了过士行的“一元论”观点,忙和闲都不是对立的,他们都在被自己所钟情的事物异化。

在“闲人三部曲”中,过士行专注于探究人之存在的超社会—历史性悖论。《鱼人》揭示的悖论在于:人的自由意志与智慧冲动(它由“钓神”代表)必将驱使人征服自然以致破坏自然与人的和谐;而自然(它的意志由“大青鱼”和“老于头”代表)若要永恒的和谐,则必要人安愚守拙,根除自身的智慧和主体性。“人”与“自然”的相生相克关系,在“钓神”和“老于头”惺惺相惜、双双死去的结局中得以寓言。《鸟人》揭示的悖论在于:人终是自身欲望的囚徒与病人,但正是这些并不体面的欲望支撑起一个参差多态的世界——在此剧中,“鸟人”有驯鸟欲,“心理学家”有规训鸟人的窥私欲,“鸟类学家”有对鸟标本的占有欲,洋人查理有监督欲,他们的欲望背后都有难以启齿的病态动因。但是,人们若要根除其“病”回归“健康”,则势必也会失去生命的基本动力而沦为空壳,这个参差多态世界,也势必变成只有一个正确答案的单一世界,其空荡无聊,就如同《鸟人》最后,众人被三爷审问得哑口无言、曲终人散一样。《棋人》揭示的悖论在于:天才(此剧中,“天才”由孤独棋人何云清和青年病人司炎所象征)若要追求智慧的极致,必将纵身跃入智慧的黑洞而损害“生活”的逻辑(“生活”由司慧所象征),这是一个“反熵”过程;“生活”若要达成自身的圆满,则必要人遵循日常的逻辑而离开对极端之物的追寻,这是一个“熵增”过程。此剧的司炎实是死于人类“反熵”与“熵增”运动对他的争夺与撕裂,而何云清与司慧的落寞则暗示了“反熵”与“熵增”运动各自隔绝所导致的枯萎。此三种悖论超然于特定的社会—历史规定性之外,是过士行戏剧与“放之四海而皆准”的隐蔽“真理”之间的对话,而非与具体的此岸世界的对话,他的对话姿态是暗带讥讽而又冷眼旁观的,非介入性的。

1998年,过士行的新作《坏话一条街》由孟京辉执导并上演,这部戏当时遭到了冷落,有很多观众看不懂这个戏。时至今日,《坏话一条街》没能复演仍然是过士行心中的一大遗憾。1999年,过士行的《鸟人》、《鱼人》、《棋人》和《坏话一条街》结集成剧本集出版,发行了一百万册,该书在当年登上了三联书店畅销排行榜的第二名。

此后,过士行开始了被称为“尊严三部曲”的创作,起因是感觉到人的尊严问题被忽略,人们没有尊严意识,没把自己当人,也没把别人当人(这在“文革”期间表现得尤为突出),随意地就可以侵犯别人。只要给他扣个帽子,大伙就可以羞辱他一番,这种

东西有时候并不完全来自政治,它是借着政治的手段的恶作剧,而这种恶作剧里隐藏的是人对人羞辱的愿望。

2004年6月底,《厕所》一剧由中国国家话剧院推出,林兆华导演。观众们欢畅的会心的黑色的笑声穿过了整场演出,临到终场之时,凝成一片悲欣交集的静默。然后是经久不息的掌声。身着黑衣的演员们雕像般侧坐在不规则排列的现代抽水马桶上,接受着观者的致敬与狂喜。《厕所》上演两轮共计二十八场,但其中的“脏话”还是导致了禁止北京媒体宣传该剧。过土行这样谈及他的创作:“厕所以及排泄物是舞台作品一直回避的话题,但是圣经中却记载了摩西带领以色列人出埃及到达西奈半岛后发布的关于‘掩埋好你们的排泄物’的训令。这说明人类的本质性困境从那时起即已引起神性的观照。这也是我1996年参观完北京的厕所展览后,决心要写一部关于厕所的戏的起因。”

过土行在参加葬礼的时候,发现葬礼有着强烈的戏剧性,“厕所”和“葬礼”同时在脑子里交织在一起,在《厕所》和《活着还是死去》(原名《火葬场》)里都有一个侦探,他们潜伏在人们最隐秘的活动空间里刺探这刺探那,这喻示着一种精神上的魅影,让人觉得你的隐私是没有保证的,你的个人权利是有可能被侵犯的。

有人将看过土行的话剧比喻为“进入埃舍尔的三维立体楼梯画”,当你按照自己认定的一条楼梯上行时,会惊奇地发现在上行的前方会层出不穷地延伸着其他不同向度的楼梯,即:试图从一个角度对其文本的题旨进行解读和认知时,会遭遇来自其他意义的话问。观众可以捕捉到那些其他二元对立的话剧中所没有的不十分黑白分明褒贬截然的杂色人等,也会感受到那些不那么简单地以寥寥数言来涵盖主旨的文本旨趣。

过土行是一位在每部话剧里都对这个世界进行“怪诞”的整体观照的剧作家,而不是对局部世界进行现实仿真和是非判断,或者以形式符号的无限能指运动覆盖存在真实感的剧作家。可以说,“对话与冒犯”是过土行的写作姿态。对话,是他与世界在社会现实层面和精神本体层面的对话;冒犯,则是他对一本正经的冠冕谎言的冒犯,对“惟生存准则是从”的民间劣根性的冒犯,对僵化停滞的艺术惰性的冒犯,对凝固不动的“惟一真理观”的冒犯……在众声的交响中,他服从的既非“草根的正义”,亦非“官方的道德”,他追求的既非“先锋戏剧的形式快感”,亦非“现实主义的生活气息”。他在对话与冒犯中表现出来的精神独立性与艺术创造力,有时是令人惊讶的。

文艺不是什么“主体”，而是建设人生的工具。“为艺术而艺术”的说法纯粹是欺人之谈。

——黄纪苏

(五) 黄纪苏, 社会学家、剧作家, 现任《国际社会科学杂志》(中文版) 副主编。曾经编创的剧本:《爱情蚂蚁》、《一个无政府主义者的意外死亡》、《切·格瓦拉》

黄纪苏平时的身份是中国社会科学院的一位社会学家, 他的家族在中国近当代很有影响。其祖父黄文弼(字仲良), 生前是中国“著名考古学家”, 新疆考古学的先驱者、西北史地专家; 其父黄烈是中国古代民族史(唐以前) 学家, 曾任郭沫若秘书, 是《郭沫若全集·历史编(八卷)》的负责人。^② 黄纪苏成长于中国当代史上最动荡的年代, “文革”、改革开放等阶段他都经历过。经历了这些大波大澜, 他在精神上已经经历了不少磨砺, 这些磨砺也给了他更多思考和感受的空间。由于一直从事社会科学工作, 做戏剧好像是偶然的事, 但实际上也跟中国知识分子的传统——“天下兴亡, 匹夫有责”是很切合的。对于国家的兴亡, 黄纪苏一直深感有道义上的责任, 有些话、有些感受需要讲出来, 而这一次他运用的载体是戏剧。正是社会学者的身份, 也让他的戏剧有了一种强烈的社会批判意识和闪耀着理性的光泽。

1990年的夏天, 没上过大学的黄纪苏, 直接考上了美国某大学的社会学硕士专业。原来在国内的时候, 尤其在1989年那场政治风波之前, 黄纪苏受自由主义的影响比较深, 在美国读社会学的时候, 因为社会学是比较左翼的, 所以也对他的思想有一定的影响, 但最主要的还是来自于对周围社会生活的感受和对整个世界形势的思考, 尤其是生活中每日每时发生的事, 是一个思想者思想的源泉。1993年黄纪苏回国后, 从没学过戏剧的他一跃跨入了编剧的行列。这缘于他从小一起长大的朋友、中戏的沈林博士送来的免费戏票, 黄纪苏开始对戏剧有了“一星半点的了解”。而他和戏剧直接发生关系是缘于《小丑之夜》。

当时, 中央戏剧学院有位艺名“笑倒天”的以色列留学生。“笑倒天”是犹太人, 在欧洲遭白眼, 于是移民以色列, 在以色列的剧团里当小丑跑龙套, 心有不甘, 于是跑到中国试运气, 但生计还靠在公司教英语或在电视片中演外国无赖来维持, 被压迫的底层感觉依然挥之不去。半生的鸟气, 被他熟练地装进一个反专制争

自由的近现代套路,演绎成一出有声有色的喜剧剧本《小丑之夜》。这出戏“笑倒天”十分看中,想找人译成中文,沈林便介绍他和黄纪苏接了头。这样一出剧在中国上演是不大容易的,但通过翻译这个本子,按黄纪苏的说法,他开始对话剧这个以往只觉其“拿腔拿调”、极不顺耳的行当生出几分好感。后来因为“笑倒天”不是名家,找不到资助剧本没能上演。听“笑倒天”说完遭遇,黄纪苏“很为这个势利的社会感到难为情”。

他与孟京辉合作的两部戏剧《爱情蚂蚁》、《一个无政府主义者的意外死亡》,使他在京城戏剧界名声大噪。《一个无政府主义者的意外死亡》原作者达里奥·福是一个左派的剧作家,意大利的共产党人,坚定地反对资产阶级社会的成立。1969年,是二战后意大利最动荡的时代,发生了著名的喷泉广场爆炸案,警方逮捕了一名叫皮耐尔的无政府主义者,他其实是一个无辜的人,在审讯期间,皮耐尔忽然从拘留所四层坠楼而亡,警方声称此人畏罪自杀。意大利剧作家达里奥·福根据真人真事写了一出戏《一个无政府主义者的意外死亡》,在全世界产生巨大反响。在这出戏里,他集编、导、演于一身,由于这种演员在中国可遇不可求,所以基于这些原因,黄纪苏把这剧本重新写了一遍,也不是完全另起炉灶的,而是抓住了达里奥·福的社会批判意识,政治立场以及他的喜剧精神,再根据中国的水土写了一个剧本。黄纪苏还阅读了达里奥·福的生平资料,产生了一些其他的感想。达里奥·福是意大利活跃的左翼戏剧家,资产阶级分子恨他不过,就把他夫人轮奸了。他夫妇一不做二不休,占领了一处剧场用左翼戏剧“轮奸”起资产阶级国家,因为干得格外漂亮,资产阶级却在1997年把诺贝尔文学奖颁给了他。作者的这段人生故事为资本主义神秘的生命力提供了一个别致而有说服力的个案。这件事对黄纪苏思考一些问题很有启发,他思考的是左派艺术在资产阶级社会中的地位。于是就想到了在资产阶级社会中的先锋艺术,比如像摇滚和行为艺术本来的出发点都是左派的,都是要跟资产阶级社会划清界限的,但是,发展到后来,都被这社会同化了,变成这社会的一道风景线,变成这社会餐桌上的一道菜了。黄纪苏很想探讨一下这些东西,于是就把达里奥·福这出剧作为一个案例,制作了中国版的《一个无政府主义者的意外死亡》,于1998年由孟京辉导演并推出。

《一个无政府主义者的意外死亡》翻译过来后,不太适合国人的口味,就重新写了剧本。在黄纪苏的剧本说明中:这个剧本从意大利游吟诗人达里奥·福的《一个无政府主义者的意外死亡》出发,作了相关问题的更为广泛和深刻的探讨。剧情完全是新创的,与达剧无关。但是,关于正义与邪恶,关于穷人与富人,关于人性与奴性,关于生产与分配等等诸多在现代社会更为突出而又被帝国主义集团及其帮凶、走狗们竭尽所能歪曲、掩盖的矛盾,是每一个真正具有良知和革命精神的文艺工作者无法回避的共同主题。如果说,黄纪苏和达里奥·福有什么共通的地方,这就是他们的共通之处。不论是在意

大利,还是在中国;不论是在中世纪,还是在 21 世纪的前夜,一切人民的作家总是因为压迫和奴役生活在同一个血缘家族里,都是因为不屈和反抗战斗在同一条战壕里。

剧中,资产阶级的右派强奸了达里奥·福的夫人,于是他和夫人占领了资产阶级的大剧院,上演了抨击资产阶级社会的《一个无政府主义者的意外死亡》。但出乎他所料,资产阶级居然授予他诺贝尔文学奖,把原来一种火药的东西变成了礼花,把一种毒药变成了调料,把他的一种反抗社会的积极行为变成他个人事业上的成功。虽然达里奥的《一个无政府主义者的意外死亡》和黄纪苏的《一个无政府主义者的意外死亡》(当时取名叫《一个无政府主义者的意外死亡,一个左派艺术家的意中死亡》),是两个完全不同的剧本,但是他们却对相关的问题作了更为广泛和深刻的探讨。

但《无》剧对现实的批判受到很多客观的限制,没能全面地展开。1998 年改写《无》时,黄纪苏已经在思考“平等”这一话题,可惜这个主题只能躺在文本里而没能走到舞台上。这遗憾为后来写作《切·格瓦拉》提供了一点动力,2000 年,黄纪苏编剧的话剧《切·格瓦拉》轰动京城,被评为 2000 年中国知识界十大事件之一,因为《切》剧“对举世关注的大事、貌似神圣的扮演、深奥的理论、复杂微妙的关系,往往以时下流行的语汇出之,化抽象为具象,寓大雅于大俗,奇思妙想,常令人惊叹不已”。《切》剧更正面、更集中地谈论了人类社会最核心的不平等以及与之相关、被当代史重又反刍了的历史必然性、权力异化、义利关系、革命等问题。

创作动机起源于 1998 年,黄纪苏和张广天、沈林在沈林家聊天,聊到了格瓦拉以及格拉玛号。后来黄纪苏偶尔看到社科院拉美所的索萨发表在《读书》上的一篇《永远的怀念》文章后非常感动,他跟作者成了好朋友,并开始计划戏剧《切·格瓦拉》的具体运作,但后来因为参与《一个无政府主义者的意外死亡》的创作,《切·格瓦拉》就往后推了。

忙完《一个无政府主义者的意外死亡》之后,天已经特别冷了,黄纪苏写了一份史诗剧《切·格瓦拉》的创作思想概要拿给张广天看。广天看了,觉得一个字儿都不用改。这篇“思想概要”写的是,我们要写一个什么样的格瓦拉,因为在欧洲、美洲已经有形形色色的格瓦拉了,我们到底准备赋予他什么样的意义?后来,这些东西一步步落实到文学本上,前前后后历时两年。中间写完一幕,大家就凑在一起或打电话讨论——从思想阐述、形式表达上。当时的创作非常有意思,比如第三幕说到体制社会主义,一个经济学家和刘成君(索萨女士)站在两种不同的立场上争论,黄纪苏就在中间徘徊。又比如戏写成之后正好碰上北约轰炸我国驻南斯拉夫大使馆事件,沈林就提议加一段轰炸的戏,所以后来戏里就有这么一段:“再来颗巡航导弹!”随后一声巨响……巨响之后,很多美元就从剧场的上方洒落下来,有观众还拾到了其中的一张,回去一看是复印的。

上:黄纪苏,过士行《切·格瓦拉》 摄影 李晏

下:黄纪苏,过士行《我们走在大路上》 摄影 李晏



2001年,《切·格瓦拉》话剧开始风靡国内,一票难求。不少“切迷”经由此剧“恋”上了格瓦拉。不过,对格瓦拉,黄纪苏有他自己的理解。他说该剧火爆上演“证明了文艺绝不是‘下半身’的一统江山,正气一样会摇荡人心,高尚一样能赢得市场”。在格瓦拉很酷的面孔背后,要发现他的良心。他给世界带来的不是一种消费乐趣,而是告诉人怎么生活,为什么而生活。应该经常想想他说的话:“我们不能在苦难面前背过身去。”

而左翼文学在中国真正复苏的信号普遍被认为是黄纪苏创作的戏剧《切·格瓦拉》。虽然这部作品的影响起初仅限于戏剧领域和一些城市青年亚文化群落,很少有人将它同当时的中国思想境遇联系起来加以考察。但事实上《切·格瓦拉》的意义就在于它修复或重新激活了失传多年的革命文学记忆,将无产阶级的美学传统,以一种理想主义的姿态和先锋的面目,并置到中产阶级文化正方兴未艾的21世纪之初。

2006年,黄纪苏沉淀三年创作的诗剧《我们走在大路上》(《大路》),于10月27日在北京朝阳文化馆TNT剧场上演了十五场。《大路》是对改革开放近三十年历史的一次总回放。全剧共分为九幕,将近三十年的历史概括成九个断片,自70年代末一路走来,一直走到21世纪。这部副标题为《近三十年的社会心理史》的多媒体舞台剧,是一幅展示“世态人心的历史长卷”,在林林总总的社会现象呈现出的“世态”之中,切中的是人心的变迁,将各个时期、各类人,以剪影的姿势次第展开。这部核心思想为“对内和谐均富,对外不让虎狼”的史诗剧,在中共执政理念实现重大超越之时跃然而出,折射出当今中国社会历史发展的“和合”之势。

在《大路》之前,黄纪苏已经写过两部社会政治剧。他需要考虑几部戏在思想内容上的异同,这部戏能讲出什么新东西。与《无》、《切》两剧借于意大利、拉丁美洲不同,《大路》直接将20世纪末大变局的最重要部分——中国当代史,搬上了舞台。不过,这出戏最突出的还不是中国场景,而是中国认同、中国立场,有些报道说《大路》引发思想界的“左右对决”。李昌平先生认为《大路》“是超越左右的,作者是中庸的……作者似乎是在寻找‘中间道路’”。

黄纪苏说:“我写剧本的时候新的政策(指“创建和谐社会”)还没出台。有意思的是,政治精英也开始往这个方向走了;一部分知识精英,包括一些自由派知识分子,也认识到这一点。可以说,中国社会经过三十年毛泽东时代的‘正’,又经过三十年改革开放的‘反’,现在已经到了‘合’的阶段。就是我们的剧所要表达的:对内要抑强扶弱、平衡利益,对外要和世界上的虎狼一争高下。”《大路》是以黑格尔式的“反题”,使人最终进入“环球同此凉热”的“正题”。那就是,“我们一起死,我们一起生,我们一起唱,我们走在大路上”,它对当今中国社会的现实意义、思想价值和艺术价值是不言自明的。

自1980年代以来,中国当代艺术大体上演着三部曲——纯艺术、消费文化和主旋律作品,鲜有表现深刻社会关怀的优秀作品。社会、人民、民族、国家、阶级、革命等多少有些沉重的主题,已经被许多艺术家作为一种多余的负担丢弃掉了。而与此同时,改革给中国的社会结构和社会生态带来了天翻地覆的变化,也出现了许多严峻的社会问题和困境。在对上述主题的思考和探索方面,许多中国当代的艺术家基本上交了白卷。他们已经丧失了表现严肃话题的思想视野和能力。真正包含社会价值的当代艺术,只能期待在这个艺术家群体之外,或它的边缘处产生。而黄纪苏恰恰就是这样一个处于“艺术家群体之外”的人物,他的社会学者身份和境界、洞见、睿智,使得严肃知识分子的良知和对社会的思考与观照在戏剧舞台上展现。中国社科院文学所副研究员陶庆梅说:“《大路》对于令人失望的中国当代艺术,无疑是一针强心剂。黄纪苏的戏,形式本身就包含着政治性,无愧于最早的先锋艺术的概念的。《大路》音乐、语言、形体、多媒体四种形式的互动,特别是关于道路和行走的意向,用这个意向作为贯穿戏剧的动力,这种艺术形式非常具有政治性。”

实验戏剧形式就是
灵魂。

——孟京辉

(六) 孟京辉,1964年生于北京,1986年北京师范大学中文系本科毕业,1991年中央戏剧学院导演系研究生毕业,1992年进入中央实验话剧院(现中国国家话剧院),现为中国国家话剧院导演。

主要作品:1990年导演英国剧作家哈罗德·品特的名剧《送菜升降机》(中央戏剧学院演出)、导演环境戏剧《深夜动物园》(中央戏剧学院演出);1991年在中央戏剧学院发起组织实验戏剧集体,举办“实验戏剧十五天”演出季、导演法国剧作家尤金·尤奈斯库的名剧《秃头歌女》(中央戏剧学院演出)、导演法国剧作家萨缪尔·贝克特的名剧《等待戈多》(中央戏剧学院演出);1992年创立“穿帮剧团”,导演话剧《思凡·双下山》(穿帮剧团演出);1993年编剧、导演话剧《思凡》(中央实验话剧院演出)、应德国柏林世界文化宫的邀请,率《等待戈多》剧组赴柏林、新勃兰登堡等地,参加“中国

前卫艺术节”演出。制作、导演法国剧作家让·日奈的名剧《阳台》(中央实验话剧院演出)。率《思凡》剧组赴日本参加 Tiny Alice 戏剧节、松本戏剧节、PAW 国际戏剧节;导演、制作实验戏剧《我爱×××》(北京时事文化咨询公司、穿帮剧团演出);1995 年与歌德学院北京分院合作,根据德国剧作家乔治毕希纳的作品改编并导演《放下你的鞭子/沃伊采克》(中央实验话剧院演出);1997 年导演音乐戏剧《爱情蚂蚁》(中央戏剧学院戏剧研究所演出);1998 年导演话剧《坏话一条街》(中央实验话剧院演出);1999 年导演《一个无政府主义者的意外死亡》(中央实验话剧院演出),导演小剧场戏剧《恋爱的犀牛》(中央实验话剧院演出),话剧《盗版浮士德》(中央实验话剧院演出);2000 年导演话剧《臭虫》(中央实验话剧院演出),后又陆续导演《关于爱情归宿的最新理念》、《迷宫》(2004)、《琥珀》(2005)、《魔山》(2006)、《镜花水月》(2006)、《艳遇》(2007)、《两只狗的生活意见》(2007)等舞台剧。2002 年拍摄电影《像鸡毛一样飞》。主编《先锋戏剧档案》(2000 年)。

在当代中国话剧的发展过程中,孟京辉是一个重要人物,他被认为是 20 世纪 90 年代中国实验戏剧(亦称“先锋戏剧”)的一面旗帜。牟森曾经说,虽然他个人很不喜欢孟京辉的戏,但孟京辉在这个戏剧环境里还是很重要的,因为他在不断地排演新戏。1987,孟京辉作为演员参演了牟森导演的法国剧作家尤金·尤奈斯库的名剧《犀牛》,1988 年又演了牟森导演的《士兵的故事》,作为蛙实验剧团的演员,这是孟京辉走上戏剧道路的开始。

孟京辉先锋戏剧实践的审美取向以留学日本为标志自然地划分为两个时期。前期的孟京辉是完全的形式主义者和个人主义者,他的戏剧作品以叛逆和个性为基调,致力于戏剧形式的大胆突破和创新,最爱标新立异,勇于与众不同,并以此作为自己艺术追求的目标。此期的孟京辉以“非主流”为挡箭牌,完全把戏剧当作个人思想情感和艺术追求的载体,根本不顾忌有没有人能看懂,有没有观众。在独自的实践摸索中,他逐渐形成了融热情、理想、思考、叛逆、戏谑为一体,形式感突出、个性鲜明的戏剧风格,这种个人风格化的艺术创造把 80 年代探索戏剧的形式革命推向了极端,演变成为新一轮戏剧浪潮的翻涌^②。

孟京辉早期的戏剧作品如《秃头歌女》、《等待戈多》、《思凡》、《我爱×××》、《放下你的鞭子/沃伊采克》等比较明显地表现了这种个性化的、形式化的、游戏化的戏剧追求。1991 年导演尤金·尤涅斯库的《秃头歌女》时,当问到“那个秃头歌女呢?”时,孟京辉让六个演员把椅子一掀翻,然后就一动不动,舞台上什么事情都没发生,那些人固定了,三分钟一动不动,什么事情也没发生,也没有音乐。观众在底下就鼓掌。

同年 6 月,《等待戈多》作为孟京辉导演硕士学位的结业作品,在中央戏剧学院小礼堂上演,这是一部充满了“莫名其妙的反叛”和“青春的郁闷”的“最有青春冲动的作

品”，在舞台设置上非常特别，让观众在舞台上观看，而演员们却在台下表演。孟京辉通过位置调换，将人生的现实体验从舞台上还原到生活中。台下无聊的生存状态（剧中的）与观众的舞台处境（现实的）相反相成，将戏剧表演和现实人生连成了一个整体，从而把戏剧演出变成了一个特殊的感受生活的现场。这种位置倒错的剧场形式直接刺激着观众的感官，把他们拉入戏剧并调动他们积极去思考人生的真相。这种特殊形式带来的思维激活，标明了孟京辉先锋戏剧的现代主义立场。在《等待戈多》中，随处爆发着令人猝不及防的突发奇想：自行车内圈到处滚动，窗户玻璃被突然击碎，演员们忽而谰言妄语、手舞足蹈，忽而愁绪满怀、深情脉脉……孟京辉不拘泥于原作的题旨，使理性的冷峻化为了可以触摸感知的丰富意象。

1993年，孟京辉导演的小剧场实验戏剧《思凡》再次显示了他的创造力，它脱胎于1992年12月“大雪”日首演于中央戏剧学院的行为艺术剧《思凡·双下山》（编剧齐立），《思凡》是孟京辉首部获正式公演的作品，将昆曲《思凡·双下山》与薄伽丘《十日谈》中的两段故事巧妙无痕地嫁接在一起，中国戏曲的表现程式与意大利喜剧的夸张诙谐杂糅并用，看似信手拈来，却又浑然天成，演员们在舞台上的表演即兴挥洒，灵动舒展。

1993年，孟京辉又导演了《我爱×××》，这是一部“将一种执拗的疯狂推到了极致”的实验戏剧。这部九十分钟的小剧场戏剧无任何具体情节、故事、人物，完全是“飞”一样的漫画式狂想，以灯光暗转或纪录片间隔为若干段落，由七百五十句“我爱……”贯穿始终，以60年代出生人的生活经历为背景连缀起了世界各地各种各样的事件，通过“词语嫁接”和“词语繁殖”的语言结构方式以及纯粹的身体动作组织戏剧的进展，以一种近乎残酷的方式大胆表现生活，挑战思维定势。全剧用男声、女声、混声及呼喊至细语间的各种音质、音色乃至哑语、无声，传递着各种关于“我爱……”的长短句。在《我爱×××》的演出中，有一段关于“集体舞”的文字引起了现场观众的大声哄笑，如下：

即使明天早上枪口和血淋淋的太阳让我交出自由、青春和笔，我也不会交出集体舞。

中国，我的集体舞丢了。

我希望逢着一个丁香一样地结着愁怨的集体舞。

子曰：三人行，必有集体舞。

我横竖睡不着，仔细看了半夜才从字缝里看出满本都写着“集体舞”。

一半是海水一半是集体舞。

在科学的道路上没有平坦的道路，只有不畏艰险沿着崎岖的山路向上攀登的人，才能到达集体舞的顶点。

上:孟京辉《我爱×××》 摄影 李晏

下:孟京辉《恋爱的犀牛》(中央实验话剧院) 摄影 李晏



它以突出的形式感与反情节化的叙述方式,彻底和传统的戏剧划清了界限,并且在戏剧可能性进行探索的同时,也对观众的传统审美习惯与思维方式进行颠覆式的打击与重建。这种形式感之于孟京辉式的戏剧并不是一种简单形式上的标新立异,它与所要表达的思想有着内在的一致性。以一种戏谑的方式真诚地反思历史,这种特殊的方式摆脱了说教式的枯燥,在轻松一笑中彻底消解了“集体舞”这个意象所代表的极端的行为、思维方式的合法性。孟京辉说:“《我爱×××》囊括了1994至1995年戏剧低潮时期戏剧人探索的无奈”,但这种无能的坚持与极端的创新也正是实验戏剧酝酿新变革的前兆。

对文学因素的重视和把握,是孟京辉的戏剧获得诗化效果的重要基础,而经由具有广博文学修养的沈林、黄纪苏处理与改编过的几部戏剧经典之作,尤其以绚丽的文词、机智的思辨,显出了不凡的品位与内蕴^④。在排演完《我爱×××》之后,孟京辉排演了《爱情蚂蚁》,“但这个时候就有点不知道要做什么了。不知道是应该和观众密切接触,还是应该故意疏离观众,让观众跟着我。”艺术表现上的成熟和先锋戏剧的现实,促使孟京辉开始思考先锋戏剧发展的出路。

1997年秋至1998年春,孟京辉赴日本进行了为期半年的戏剧观摩,在日本他看了大量的实验戏剧的演出,这让他有时间来认真考虑自己戏剧的发展,在“心理上或生理上郁积的东西给抒发出来了”之后,怎样更进一步,超越个人喜好的局限而走向实验的深化。长期的思考与西方先锋戏剧的启发使孟京辉发现时代的潮头已经改变了方向,“有许多先锋性的文艺作品,开始走向大众”。于是他主动放弃了以前“很任意、很任性”的先锋概念,开始致力于与更多人的交流,并认定“我的先锋、前卫就表现在和更多人接触上”。

从日本回来后,他进入了新一轮创作与演出的高峰。仅在1998年内,就有《坏话一条街》及《一个无政府主义者的意外死亡》两部大戏连续上演。《一个无政府主义者的意外死亡》由黄纪苏改编自1997年诺贝尔文学奖获得者达里奥·福的同名戏剧。达里奥·福这位政治讽刺剧大师是促成孟京辉戏剧风格变化的关键人物,在表演形式上大胆创造,对原剧进行了创造性的发挥:以小丑插话的形式介绍达里奥·福,评价剧情引导观众思维,引入中国社会生活情节,用经典话剧《茶馆》对白深化观众现实感受,运用电影播放、诗歌朗诵、歌曲演唱等方式加强戏剧的诗意韵味、深化观众的理性思索……造成了浓厚的戏剧氛围,并且在演出时轰动一时,这也是孟京辉本人迄今为止最满意的一部作品。而孟京辉本人在那个戏里面站在一个角落上唱歌,扮演一个叙述者。

从《一个无政府主义者的意外死亡》之后,孟京辉对“人性”这个问题开始觉得

厌倦,认为除了人性,人的社会性、阶级性更复杂些,比所谓的人性来得更狂野、更真实,所以更富有刺激。他开始对社会性和时代特点、每个时代之间的犹豫、矛盾更感兴趣。已渐成文化焦点人物的孟京辉此时开始悄然转型,1999年度执导了两部小剧场新创剧目:《恋爱的犀牛》与《盗版浮士德》。这两出新戏在市场运作和票房收入方面大获成功。观赏孟京辉的戏剧演出,甚至已经成为当时一些青年的高级流行时尚;但与此同时,媒体上也开始出现了对孟京辉作品的不同批评意见。

《恋爱的犀牛》以一个名为马路的犀牛饲养员对自己漂亮女邻居明明的爱情为主线,表现了理想与现实的矛盾、狂热的爱情追求与贫乏的生活现实之间的巨大落差,和一种偏执到疯狂的精神坚持。马路得不到回应却永不放弃的绝望爱情,在凡俗的生活中显得异常触目惊心,他以强烈的生理欲念和真诚的爱情追求,给了现实生活以残酷的表现和诗意的升华,为我们疲惫的世俗生活点燃了一盏诗意的理想之灯。在戏剧的艺术表现方面,孟京辉尝试了音乐与戏剧的结合,让二者在表演中互相促发,达成一种“理性的递进”。事实证明,音乐的抒情、感化和宣泄作用,于不知不觉中控制了观众的感受,强化了剧场性和戏剧效果。

2000年,孟京辉导演了《臭虫》,该剧根据马雅可夫斯基的《臭虫》改编,由马雅可夫斯基于1928年创作、1929年和苏联导演梅耶诃德共同于梅赫德剧院搬上舞台。当时的背景是十月革命已经胜利了很长时间了,每个人的生活都发生了变化,这个时候整个苏联社会有一些很小的“小资情调”东西出现了,马雅可夫斯基在这个情况下写了《臭虫》。据当时的评论,这戏像一颗子弹打在墙壁上,有一种力量。而孟京辉导演的《臭虫》中,相声、小品、广播剧、演唱等诸多艺术形式一应俱全。在这部戏中,他进一步和青铜器乐队合作(1996年他就和青铜器乐队进行了合作,排了一个戏叫《阿Q同志》,最后因为某些原因没有公开上演)。而与乐队合作,也成为孟京辉戏剧作品中的一个显著特征,从《爱情蚂蚁》、《恋爱的犀牛》和张广天的合作,到《臭虫》以及《镜花水月》、《艳遇》等等,孟京辉的舞台上总是少不了现场演奏与演唱,以至于这种创新最后已经变成一道熟悉的风景。

《臭虫》之后,孟京辉仍多有创作,但越来越倾向于商业化的制作,“实验”色彩更多地变成形式上的探索而非向内容深处的挖掘。2006年,孟京辉阔别小剧场多年后创作的小剧场诗剧《镜花水月》上演,他说:“观众肯定看不懂,谁要是看懂了谁就白来了。”结果这部戏和这句豪气万丈的话遭到了媒体和观众的一致恶评,孟京辉从此离“实验戏剧”渐行渐远。

纯粹的戏剧,戏剧的纯粹,应该是什么样?我期盼所有创造的纯粹性。包括我们陌生的日常生活。

——李文乙

(七)李六乙,现为北京人民艺术剧院导演,一个富有探索精神的导演,也是一个容易引发争论的导演。争论成了李六乙戏剧实践的一部分,也是他的戏剧实践的特色之一。

主要作品:话剧《庄周试妻》、《军用列车》、《雨过天晴》(兼编剧)、《非常麻将》(兼编剧)、《原野》、戏曲《四川好人》、《贫嘴张大民的幸福生活》、《宰相刘罗锅(三、四本)》、《白蛇传》、《偶人记》。曾创作编写过多部戏剧作品,并著有《李六乙纯粹戏剧集》、《导演心理学》等。

1986年,李六乙当初考大学的时候原本是想报考哈工大学理科,当物理学家。可是后来因为几分之差高考落榜了,在面临重新选择的时候,因为父亲是四川省川剧院的,有这方面的熏陶,后来他就报考了中央戏剧学院导演系。在中央戏剧学院导演系读四年级时,经一位朋友介绍去乐山文工团实习,帮文工团排演了《少年郭沫若》。排完那出戏后,1987年,大学五年级他又回四川排了川剧《四川好人》,《四川好人》算是李六乙的成名作,这部由布莱希特名著移植成川剧的名著给了李六乙一展才华的机会。当时这部大胆改革的剧目风靡全国,红透半边天,女主角因此剧而获得梅花奖。

1987年李六乙大学毕业,就接到了美国加州大学的录取通知书,连出国手续都办了,可最后还是放弃了。然后就是毕业分配,李六乙选择了艺术研究院戏曲研究所去研究中国戏曲,当时选择艺术研究院,他也是经过慎重思考的。一方面跟从小在家看的川剧有关(李六乙的父亲是位优秀戏曲表演家),另一方面他认为中国戏曲里有许多值得研究的东西,中国的话剧导演,前面已经有两个大师了,焦菊隐和黄佐临。焦菊隐的话剧民族化和黄佐临的写意戏剧观,把中国戏曲和话剧相结合,“让我觉得,好像这才是中国戏剧真正的出路”,所以就选择了艺术研究院,做了八年的中国戏曲研究。

进了戏研所,李六乙有机会对中国戏曲全面梳理,汲取了戏曲的营养,对今后的帮助极大,他许多戏中的手段形式都源于戏曲。在研究院,李六乙有机会看大量的戏,各地的剧团请戏

曲研究所的人去看,李六乙自然也在其中。还有就是80年代初,戏曲研究所抢救录了上百出戏曲名家经典段子的录像带,近水楼台先得月,李六乙在研究院内就可以看。另外的时间便是做研究、做课题,写论文写书。同时李六乙也在外面排戏,在全国各地排了很多剧种的戏,如吕剧《海祭》、眉户戏《喜狗娃烂漫曲》、柳琴戏《山乡锣鼓》、评剧《亘古一王》、《贫嘴张大民的幸福生活》、京剧《宰相刘罗锅》等。

在戏剧之外,李六乙也开始了话剧的导演工作,《雨过天晴》高举实验话剧大旗,以荒诞、前卫使其跨入先锋导演之列,而该剧主演何冰因此剧获得梅花奖,成为该奖开设以来首位因小剧场话剧而获奖的演员。《非常麻将》则是李六乙自编自导自由组合的作品,以四十余万票房成为小剧场话剧的盈利大户;《原野》又因其对原著的极大“改头换面”和过多符号的加入,造成观众不甚了了,而遭遇极大争议。李六乙作为导演同时也是一名剧作家,他排戏非常挑剔剧本,总觉得这个不好那个不适合,所以干脆自己写;二是因为他写剧本比较快,与其改别人的或是催别人改还不如自己动手。他创作的剧本大概已有二十多个。

从《雨过天晴》、《非常麻将》、《原野》到《偶人记》,李六乙的舞台作品人物很少,舞台形式却琳琅满目。各种艺术样式都会在舞台上出现。《原野》是他争议极大的一部戏,十几台电视机挂在墙上、悬在空中、斜在地上播放美国大片,大兴在角落里守着一大堆布娃娃,塑料草地上摆着白色大床,身着红色长裙的金子正昏昏欲睡。话剧《原野》开场了,不明白的还以为李在玩装置艺术。“10点了”“10点了”“10点了”……“黑,好黑啊”“好黑啊”“好黑啊”……这是话剧开场后所有剧中人物念叨的两句台词。李六乙说他在《原野》中采取的是“无时空概念,表现人在可能存在的空间里没有时间概念的生存状态与意识过程”。观众们看到的是这样一些荒诞的场景:剧中的大兴、仇虎、常五、傻子从马桶里捞出几听可乐,围坐成一圈,突然说起了与剧情毫无干系的话,几个旧时代的剧中人说着说着,就侃起了足球。金子发疯似地搂着大兴诉说衷肠,而对话的对象却是立在一边的仇虎;演员把摄像机对准了自己和观众,十几台电视机中的画面一下子切换到了场内;还有刘晓庆主演的电影《原野》中“淹死你妈”和“仇虎杀大兴”的片段也被多次重复播放,让人感到压抑甚至窒息。

对此,许多观众的反映是看不懂。话剧《原野》虽然花了几十万元购置电视机、摄像机,但对于观众理解剧情并没有什么帮助,而李六乙的回答也很干脆:“我想应该不需要(观众看懂)吧!”李六乙认为他的《原野》最成功之处在于其反传统、反戏剧的特性,无论从文本、演员的表演、舞台、音乐上都很完整,尤其在展演意识方面提供了一种可能性,丰富了表演手段。谈到这部实验版的《原野》中曹禺的灵魂在何处时,李六乙认为虽然以前有多种艺术形式排演《原野》,可他觉得过去有些戏在理解曹禺这

部作品上都错了,说得狂妄一点,都没有读懂曹禺的原作,因为他们几乎都是从阶级性上去挖掘它的主题。一部经典作品不应该只在社会学的层面上具有经典的价值和意义,它必须还在艺术的哲学和美学的意义上具备经典性。“我觉得我在曹禺的作品中找到几种人特别本质的存在状态,人的尴尬、困境,物质对人的占有等。比如第三幕中,他们在黑森林跑的过程中出现的一些幻觉,跑了三十里怎么又回来了,人永远在原地踏步走不出原野,其实,人可以逃脱物质的空间,而真正逃脱不了的是心理空间”。

汇集京昆传统戏曲精髓,融入诸多现代戏剧元素的小剧场戏曲《偶人记》,是在《马前泼水》的成功基础上悉心打造的。《偶人记》的故事改编自陈建秋先生的同名戏曲剧本,它讲述了这样一个故事:遍访人间追寻真情的紫霞仙姑,在看了一出木偶戏《牡丹亭》之后,便以为杜丽娘生生死死的爱恨情仇便是人间的真相,于是,她将木偶小生梦官及其同伴螺姑、阿苦点化成人,并希望能与梦官百年好合。然而,谁知冷冰冰的木偶,一旦变成有血有肉的人后,便也随即有了种种世俗难以把握的无奈,紫霞在以人的力量无法点悟人的愚顽之际,便衍生出一场神、人、偶之间的残酷游戏……该剧也在人、神、偶三者的相互冲突、转换中达到高潮,突现出其深蕴的警世哲理与思想内涵。在舞台调度上,《偶人记》对于程式上的表现,比传统戏曲中的演员在展现唱、念、做、打上更加夸张和变形,在音乐和唱腔设计上,将西洋古典音乐与传统戏曲民乐巧妙融会,除保留了昆曲中的主乐器笛子和鼓外,还加入了钢琴和西洋弦乐四重奏。《偶人记》的最大亮点要算是真人与木偶同台表演,为了增强该剧的视觉冲击力和趣味性,该剧除了要求演员要惟妙惟肖地模仿木偶的动作之外,还邀请了中国木偶剧团的木偶制作大师刘霖登台演出。

《偶人记》中昆曲和木偶的运用,会让人想到李六乙是个地道的戏曲导演。他给演员讲书法的留白、篆刻的破边、文字的闲笔,是希望这些传统文化的意趣境界都能在舞台上展现出来。“戏太严整规矩了,就得有东西给破一下。那些看似败笔、看似没用的构成,丰富了艺术最后的完整性。”为什么需要闲笔、破边,李六乙用《偶人记》举例:“前面演员在表演《牡丹亭》,后面木偶则是在爬上又掉下,与前面工整规矩的表演构成反差,就是让你从单纯的《牡丹亭》欣赏中产生更多的视觉对位和联想。简单说就是要追求 $1+1=3$ 的蒙太奇复合效果。”

1995年,李六乙给中央实验话剧院排了一个《庄周试妻》,这是中国第一部英语话剧,开了中国话剧英文对白的先河,并赴国外演出多场。院长赵有亮很满意,一度想把李六乙调过去。但是一个偶然的的机会,林兆华把李六乙调到了北京人艺。林兆华希望这个熟悉中西戏剧文化的年轻人能为北京人艺的戏剧殿堂添新砖加新瓦,但一厢情愿

上:李六乙《穆桂英》 摄影 李晏

下:李六乙《非常麻将》(北京人民艺术剧院) 摄影 李晏



的热情如火往往会遭到严酷现实的冰封。先锋戏剧的曲高和寡以及票房的惨淡局面让李六乙吃尽了苦头。在北京人艺的前些年里,李六乙只独立执导过三部戏,而李六乙在人艺体制之外排的戏数量则更多。

在2003年的《穆桂英》中,李六乙让穆桂英褪下战袍和花翎,长发轻挽,泡进一口现代浴盆,而且在梦幻中还跟她的亡夫杨宗保表演了一场鸳鸯戏水。很多人批评他在恶搞经典,但他的思想资源不是后现代的,还停留在现代。李六乙对待文本的态度不是“作者死了”式的颠覆,他仅仅是想与作者共同完成一部作品。

2005年是李六乙调入北京人民艺术剧院做导演的第十个年头,十周年是一个需要纪念的时间长度,李六乙选择徐伟的长诗《口供》作为他对逝去了的十年最重要的贡品。朝阳文化馆“九个剧场”幽暗的一隅,舞台四周撒下错落帷幔,拿着马扎或棉垫的观众陆续进场,他们毫无秩序地散坐在场中央的四周,或坐在马扎上,或坐在棉垫上。这是一个没有观众席的剧场,剧场对观众的限制很宽松,除了剧场中央拼在一起的四个水床垫以及演员的表演区域不能坐外,观众可以随意坐,视线不好还可以换到其他地方。

作为老舍逝世四十周年的纪念剧目,李六乙为北京人艺执导了话剧《我这一辈子》。《我这一辈子》是老舍创作于1937年抗战前夕的一部著名的散文体中篇小说,它记录的是一个老北京巡警在临饿死前的追忆与反思,整个文本全是自述,没有对话,没有情节,没有戏剧冲突,没有叙述的高潮点。由于不具备戏剧性的描写和戏剧冲突的展现,因此半个多世纪以来,没有话剧编剧问津(李龙云曾根据这部小说改编了《正红旗下》,由上海话剧艺术中心创作演出)。老舍先生的《我这一辈子》充满了命运的沧桑感和人世的凄凉,而李六乙的《我这一辈子》毫不留情地放弃那些我们所熟悉的东西,把熟悉的东西陌生化了。李六乙的这次改编,保留了原著两万文字,又新撰写了两万字的台词。该剧和北京人艺以往任何一部作品都不同,没有严格的戏剧冲突、结构,因此人物对过去的回忆、对未来的想象、有意识无意识的心理状态都会在舞台上展现。

李六乙对形式的探索和表现常有突发奇想,而且热衷于使用象征性的符号,来表达自己的思考和意念。比如《我这一辈子》的舞台造型,就很有味道,漫坡式的舞台,层层堆积的灰白色的土坡,一条多年踩踏出来的土路,散落在土路两侧的破旧的屋顶,在象征中又有一点写实的感觉,算是找到了老北京的神韵。在戏剧舞台上,三个移动着的掌灯人,游魂似地在舞台上穿行,有时也和主人公攀谈和争执。李六乙喜欢借助日常生活用品表现他的想法,以前用过马桶、电视,这一次是警察脚下穿的皮鞋。突如其来、从天而降的皮鞋在瞬间铺满了大街小巷,确实给人耳目一新的感觉,细想起来却又

感到惶惑,不知所云。常常是这样,李六乙拿出一些特有创意的想法,但不能说服观众,或者说,没有很好地引导观众,所以会使观众感到隔膜和困惑,难以沟通和交流,也就谈不上相互理解了。

解玺璋在看完《我这一辈子》时有感而言:“李六乙是个有追求的导演。他的话剧基本上不是给我们看的,而是让我们想的……当我走出剧场的时候,我忽然发现,剧中人物已经离我远去,留给我的,只有一大堆疑惑。”

在李六乙的戏剧创作中,一直有相当一部分元素来源于戏曲,包括《北京人》这部戏,许许多多手段都是戏曲的,场景上就是典型的中国戏曲式的一桌二椅,院里院外空间上的感觉是通过演员的表演来营造的,而用表演来创造空间这正是戏曲的特点。对此,李六乙自己的评价是“我过去谈不上先锋,这次也谈不上回归,我只是把一些传统的美学元素和我们当代的思想结合在了一起”。

也有戏迷评价说,“不知道为什么,看李六乙的戏,老想起布莱希特”。或许他是对的。自从20世纪80年代把布莱希特的《四川好人》改编成川剧开始,李六乙似乎再没能走出布氏的阴影。无论他怎么宣扬“纯粹戏剧”概念的原创性,观众还是能从里面看到布莱希特“新观念”概念的影子:陌生化效果,对戏曲的化用,对形式、技巧的刻意追求以及史诗的结构。

(作者为著名戏剧评论家)

注释

- ① 田本相,《现当代戏剧论》,江西高校出版社,2006年6月版。
- ② 《中国新文学大系导论集·小说三集导论》,上海良友复兴图书公司,1940年10版。
- ③ 宋春舫,“未来派戏剧四种·篇末附言”,《东方杂志》,第18卷,第13号。
- ④ “从中国的新戏说到话剧”,《现代戏剧》,第1卷,第1期。
- ⑤ “1979,[星星]点火——重返中国当代艺术的‘原点’”,受访者:陈丹青,《南方周末》,2007年11月21日。
- ⑥ 赵毅衡,伦敦大学东方与非洲学院教学,文学视界(<http://www.white-collar.net>)编辑整理。
- ⑦ “关于‘实验’与‘主流’的漫谈”,王晓鹰在北京北兵马司剧场组织的“社会与戏剧”系列讲座上发言,由其个人整理并发表于个人博客。
- ⑧ 田沁鑫,“人类的摧毁与挣扎(答《中国戏剧》记者张璐问)”,收入田沁鑫的《我做戏,因为我悲伤》,作家出版社,2003年版。
- ⑨ 袁鸿,2004年9月5日,SOHO小报。
- ⑩ <http://santuoqi.spaces.live.com/blog/2006年12月25日>,“‘三拓旗’十年庆”,采写:吕彦妮、明慧、丁孟飞。

- ⑪ http://jkyuhui521.spaces.live.com/blog/cns!832AF15AAF0222C9!139.entry?_c=BlogPart.
- ⑫ 麻文琦,中国艺术研究院戏剧硕士,“水月镜花——后现代主义与当代戏剧”。
- ⑬ 张映光采写,“牟森:做戏剧的并没有什么特别”,《新京报》,2005年1月6日。
- ⑭ 汪继芳,“20世纪最后的浪漫——北京自由艺术家生活实录”,<http://book.myrice.com/books/123/12259/1/3.html>。
- ⑮⑯ 吴文光,“阅读到舞台”;叶滢,“每个人心中都有一个 Pina Bausch”。http://www.eeo.com.cn/Business_lifes/Art/2007/09/25/84048.html。
- ⑰ 2005年1月,徐强《高行健前期实验戏剧刍议》,Powered by Discuz! Archiver 5.0.0 © 2001—2006 Comsenz Inc.
- ⑱ 《谈剧场性》,载《随笔》1983年第2期。
- ⑲ 参见高行健、林兆华《关于绝对信号艺术构思的对话》,收入《探索戏剧集》,上海文艺出版社1986年版。
- ⑳ 《谈多声部戏剧试验》,载《戏剧电影报》1983年6月19日第2版。
- ㉑ 《野人导演提纲》,载《探索戏剧集》。
- ㉒ 曹喜娃,“黄纪苏家事一二三——黄氏家族,近代中国‘书香门第’的活化石”。
- ㉓ 陕西师范大学新闻与传播学院,牛鸿英,“孟京辉与中国当代先锋戏剧”。
- ㉔ 溯石,“舞台梦寻者的探险与迷失——关于孟京辉的实验戏剧”。

在上海当代话剧发展史上,20世纪80年代兴起的实验戏剧是一个崭新的戏剧现象,充分体现了海派话剧的创造性和强大生命力,对上海话剧艺术在新的历史条件下继续发展,产生了重要的推动作用。实验戏剧,作为一种戏剧现象,其主要特点在“对陈旧、无生命力的戏剧观念,演出模式的反叛上,力主艺术的革新,强调探索与创造,以充分发挥舞台艺术本体的魅力”。^①本文拟对上海实验戏剧发展的历史进程,代表剧作家的主要成就,以及上海实验戏剧的艺术特点与存在问题,作一初步的论述,以引起人们关注、研讨这一崭新的戏剧现象,推动戏剧事业的健康发展。

一、上海实验戏剧的历史进程

上海实验戏剧的兴起根源于我国的改革开放。20世纪80年代的中国,进入了一个伟大转折的历史新时期。党的十一届三中全会将中国的历史掀开了新的一页,思想解放的浪潮如滚滚洪流,深入到经济文化领域。文学艺术的各个部门,显得生机盎然。上海的戏剧改革创新,比起小说、电影等其他艺术门类,要迟缓沉重得多,但在时代潮流的推动下,在一批勇于革新的戏剧艺术家的努力下,终于艰难地踏上了历史的台阶,开始了曲折而又辉煌的旅程。

从20世纪80年代初起至21世纪初,二十五年来,上海的实验戏剧经历了初期萌芽、活跃兴盛、社会转型三个历史阶段:

(一) 初期萌芽阶段(1980—1985年)

1976年10月,粉碎“四人帮”之后,上海话剧迎来了又一个春天。70年代末80年代初,上海话剧突破了许多禁区,话剧剧目的路子越走越宽,很快恢复了生机,出现了创作和演出上令人振奋的景象。但这一阶段,上海的话剧创作大都以社会问题剧为中心,实验戏剧的兴起主要是由工人业余戏剧和校园戏剧开始的。

1980年4月,上海市工人文化宫话剧团首演的独幕话剧《屋外有热流》,一鸣惊人。此剧由马中骏、贾鸿源、瞿新华编剧,苏乐慈导演。剧本内容写“文革”时期一个孤儿家庭里,一对弟妹得知在黑龙江农场研究所当勤杂工的大哥,可能要病退回城的消息而各怀心计。当他们意外收到农场寄来的1000元,弟妹俩为谁先取钱而发生争执。后他们得知这钱是大哥在冰天雪地的北疆因公殉职的抚恤金时,弟妹俩才发现他们不仅失去了崇高可敬的大哥,还失去了……这个戏虽然是一个独幕剧,在艺术上却有不少创新之处。全剧象征主义色彩颇浓。剧名就是一个象征,冷与热,在剧中已衍化成一象征,它寓意着屋外是广阔的社会,沸腾的生活;屋内是个狭小的天地。只有热爱生活,投身到社会热流中去的人,才能永葆生命之树常青,为个人私利活着的人永远感到寒冷。

在结构上,此剧改变了话剧舞台上长期形成的传统格局——完整的情节,起承转合的戏剧冲突,凝固呆滞的时间空间。剧本采取的是一种以人物心理活动流程和外在冲突相交融的灵活自由的方式,通过时空的灵活转换扩大了舞台的表现力,更深入地揭示了人物的内心世界。

《屋》剧的创新引起了社会的热烈反响,除上海外,短短时间内赴北京、天津、济南等地巡回演出达四十场,一些外省市的剧团也纷纷将此剧搬上舞台,得到广大观众尤其是青年观众的欢迎。当年获首届全国优秀剧本奖,中华全国总工会和文化部授予的“勇于探索、敢于创新”奖状。

此后,上海市工人文化宫剧团又于1981年演出了实验性很强的无场次话剧《路》(贾鸿源、马中骏编剧,苏乐慈导演),马中骏与秦培春于1985年又创作了另一部实验性很强的四场话剧《红房间·白房间·黑房间》,均获好评。

上海市工人文化宫话剧团的另一位编剧宗福先,1980年与市宫编剧贺国甫创作的多场次话剧《血,总是热的》,也是一个实验性颇强的创作。剧中场景变化达十七处,出场人物众多,舞台装置采用多层次多块面平台,打破了话剧舞台分幕分场的传统形式,突破了时空的限制,使舞台表现力更趋丰富灵活。

《血,总是热的》是一部反映经济体制必须改革的社会问题剧,它尖锐地提出了“中国的经济体制像架庞大的机器,有些齿轮锈化了,咬死了”。但剧作家在剧中大胆地尝试了运用象征主义,抨击麻木不仁、因循守旧的官僚主义者。罗心刚为了调进一个急需的花样设计师,报告交上去两个月还无下文。剧中第五个段落中,他接连接待了招工局、税务局、质量管理局、计划生育委员会派来的四个干部,他们服装一样、表情一样、动作一样,不从实际出发,只会死扣条文,将厂长罗心刚搞得焦头烂额、哭笑不得。四个人如同一个模子里刻出来的,他们是僵化的、保守的、官僚主义者的象征,别开生

面的艺术处理让人耳目一新。

上海的校园戏剧对上海实验戏剧的诞生也起了开路先锋的作用。

1980年7月,上海复旦大学创作演出的独幕多场次话剧《女神在行动》(周惟波编剧,刘桐标导演)在青年观众中受到了热烈欢迎。这也是一个象征主义意味颇浓的话剧。剧中写“光明女神”、“复仇女神”对主人公清影的争夺,象征了人们头脑中向上和向下两种思想的斗争。最后正义战胜了邪恶,将主人公引上了充满艰辛而又无限光明的人生之路。它用虚拟、荒诞的形象,极富象征意义的情节现实地告诉观众:一个人如果丧失了理想,生活就会变得多么荒唐可怕;只有不畏艰险,努力向上,追求光明,才能获得生活的意义和真正的幸福。导演的艺术处理,在舞美、灯光、音乐、造型、表演等各方面都大胆借鉴了中国戏曲和外国现代戏剧的表现,进行了有益的尝试。演出在大学生中产生了强烈的反响,观众时而发笑,时而叹息,时而惊呼,但更多的是鸦雀无声屏息思索,许多学生在看完戏后主动展开了关于人生意义的讨论。这出实验性话剧的成功探索也引起了社会的重视。1980年7月13日的《解放日报》在评论员文章中称赞该剧是“生活的热流”、“艺术的清风”,肯定作者“勇于探索,敢于创新,并取得了可喜的成就”。该剧获得1980年上海市大中学生文艺会演创作、演出、舞美三个一等奖,获全国大学生文艺会演一等奖,并两次随上海市大学生艺术团赴江西九江、广西桂林等地巡回演出。

1985年4月,上海又一所著名大学上海师范大学学生创作了一部中型话剧《魔方》,轰动浦江。这是一出标准的实验戏剧。该剧首演分为七个板块:黑洞、流行色、女大学生独白、秋日的私语、广告、绕道而行、京剧迪斯科。它的内容涉及面非常广泛,并紧扣当时社会热点,不忌讳一些敏感话题。在艺术形式上更有重大的突破,完全打破了传统戏剧的结构方式。剧中通过主持人将七个板块拼合起来,台上台下融成一片。这七个板块也寓示着这台戏就如同一个七彩魔方,折射出七彩的生活。此剧的主创人员编剧执笔陶骏、王哲东,导演陶骏、陈亮以及主演全部是当时上海师大的在校学生,剧本是上海师大学生话剧团为参加全市大学生文艺会演而创作排演的。首演地点就在上海师大东部礼堂,之后又在上海师大和上海青年宫演出数场。

《魔方》的演出获得极大的反响,它在形式上和内容上的创新意识以及在表演上的真实感,获得观众和专家的一致赞誉,获当年上海市大学生文艺会演一等奖。北京中国青年艺术剧院迅即将它搬上首都舞台,导演王晓鹰,主演丁嘉丽。这次演出增加了“雨中曲”、“宇宙对话”两个板块。1985年10月起在上海等地巡回演出。丁嘉丽以此剧获得当年全国戏剧梅花奖。剧本被收录在上海文艺出版社1987年出版的《探索戏剧集》中,成为新时期上海实验戏剧的一面色彩鲜艳的旗帜。

综上所述,这一阶段上海实验戏剧打先锋的是工人业余戏剧和校园戏剧,主要以中小型戏剧为主,虽然稚嫩、简朴,但却以清新的风格、独创的精神推动了上海实验戏剧的进一步开展。

(二) 活跃兴盛阶段(1986—1989年)

这一阶段时间不长,但却使上海的实验戏剧蓬蓬勃勃地开展了起来。

实验戏剧在上海的兴起并非一帆风顺的。它遇到的阻力相当大。例如宗福先等人创作的《血,总是热的》,在剧中有一些实验性的因素,尖锐地批判了官僚主义,强调改革的紧迫感,主人公在剧中结尾说:“中国没有退路了,只有把四化搞上去。万一搞不上去,我们国家还是那么穷,人民还是那么苦,将来我们这些人再被人家打倒,永远不会有人再为我们平反了。”根据此剧改编的电影剧本改了一年多,几上几下,几次被否定。有一次甚至下了结论:“这个剧本表明作者对社会主义完全丧失信心。”作者气愤地说:“这已经不是对一个剧本的评价了,而是对我要刑事起诉了。”否定者责难说:“什么叫中国没有退路了?难道我们的形势那么糟吗?”认为此剧“改成电影上映影响不好,将对社会产生消极作用”,不予通过。后来经中央领导审看才予以公开放映。

一个稍有实验性的剧本命运尚如此坎坷,实验性更强一些的剧本问世就更难。

宗福先曾想写一个全新的三幕哲理剧,写一群人在原始大森林里迷路,三幕一景,绕来绕去都是回到一个地方。最后,他们自以为找到了路,但究竟是不是路,现在还不知道。此剧的构思来自作者的切身感受:作者曾面临几次困惑,正在不断地找路。其实一个人也好,一个团体也好,一个社会也好,也是在不停地摸索、在找路,而在找路当中,迷路是常见之事,迷路的时候怎么办?然而,“一拿出去以后,人家马上问,你是不是影射我们‘文化大革命’啊,影射我们党啊?”曾经有同志读完剧本之后对作者说:“我告诉你两句话:‘我们国家不是这样的,我们的党不是这样的。’一下子我就没话可说了。我并不是写国家、写党的,但迷路是个比较敏感的问题,就一下子被提了出来,所以,很难。”^②

实验戏剧在艺术探索方面是走在前面的,由于长期被极“左”思潮统治,戏剧界,特别是某些领导头脑中的保守观念相当严重,一些实验戏剧常常遭遇曲折,开始没能得到承认和鼓励,有的甚至夭折。例如前面提到的马中骏等人创作的《屋外有热流》、《路》、《街上流行红裙子》等,在打响之前都曾遭到过不应有的冷淡。

然而,时代前进的洪流不可阻挡。新时期伊始,上海话剧在经历了一度的复兴之后,同全国一样出现了“观众退场,演员转向,队伍流失”的危机。

在改革开放的推动下,在世界现代文学潮流的影响下,我国的文学艺术(包括文学、戏剧、电视、电影)都相继出现了一个探索热潮。

外国戏剧作品,戏剧理论的介绍,新思潮的不断出现,更新戏剧观念的问题,越来越为戏剧界所关注。

1962年黄佐临在《漫谈戏剧观》一文中首创写意戏剧观,为戏剧观的讨论起了开创性的作用。1983年上海戏剧学院院刊《戏剧艺术》纪念此文发表20周年,发起戏剧观问题的讨论。这次大讨论时间持续两三年之久,是戏剧界的一次思想大解放运动。

这次讨论涉及戏剧的内部本质、外部功能等诸多问题,通过广泛的争鸣和探讨,打破了长期以来禁锢着中国话剧界的许多狭隘、陈旧观念,造就了话剧舞台上艺术样式和艺术风格空前的开放化、多元化的格局,可以说,这次讨论为上海实验戏剧的进一步活跃和兴盛,作了强有力的理论准备,直至出现1986—1989年上海实验戏剧蓬勃的兴旺局面。

在工人业余剧团和校园剧团实验戏剧的有力推动下,上海专业剧团、专业话剧工作者以更加积极、更加昂扬的态度投身到实验戏剧的创造之中。

这一时期,沙叶新创作了《寻找男子汉》、《耶稣·孔子·披头士列侬》两部大型实验戏剧。

1986年,一位青年剧作家赵耀民以一部十场荒诞喜剧《天才与疯子》(导演胡伟民)这一实验性更强的剧作,在上海剧坛上崭露头角。这个戏以80年代大学生的思想风貌为题材,大胆而独特地展示了一个内心世界颇为复杂的大学生任渺的心灵轨迹。全剧采用了现代派的荒诞手法,反映了现实生活中大学生寻找人生位置、自我设计、实现自我、走向成功的心路探索过程,也暗喻了任渺是一个和你、我、他似曾相识的人。1986年7月,此剧由上海青年话剧团首演之后,引起社会和青年观众的极大反响,连续四个月,演满一百场。获当年第二届上海青年文学奖。1987年美国哈佛大学学生将此剧改编成英语演出。1989年剧本入选德国《格雷高世界戏剧大全》第十四卷。

1987年,上海人艺又推出了一部八场写意话剧《中国梦》(孙惠柱、费春放编剧,黄佐临、陈体江、胡雪桦导演)。此剧写了两个“中国梦”:一个是当代上海姑娘明明,到美国后认识了美国青年律师、汉学家赫志强。但明明梦想回到祖国,寻找失落的记忆,她到了当年在山区插队的地方,发现初恋的男友华志强已牺牲,决定再回美国积累财富,重来开发这里。这是明明的中国梦。而她的男友赫志强则想把庄子的“逍遥游”哲学应用到美国,于是向明明求婚,实行中西结合,互相渗透。这是赫志强做的中国梦。

这个戏是戏剧大师黄佐临“奋力追寻的一个戏剧品种”,是佐临感到较为满意的一次戏剧实验。此剧将斯坦尼斯拉夫斯基内在的移情作用和布莱希特的外部姿态以及



左:谷亦安《寻衣记》01(上海戏剧学院舞蹈学院)

右:谷亦安《寻衣记》02(上海戏剧学院舞蹈学院)

梅兰芳的有规范的自由行动三个原理合而为一,产生了一种有血有肉、流畅和谐、中西合璧的写意艺术。

《中国梦》在上海首演大获成功,后又去无锡、南京巡回演出。1987年9月赴京参加首届中国艺术节。1988年4月,剧组又去开封、洛阳巡回演出。演出期间,各地报刊发表了近四十余篇评论介绍文章,赞扬此剧是写意戏剧的成功探索,是“窗外吹来的清新的风”。1988年8月又应邀赴新加坡演出。1989年4月再次在上海公演。四年间共演出九十二场。多次获奖,轰动海内外,被誉为中国话剧艺术道路上的一块里程碑。《中国梦》可以说是上海在国内外影响最大的一部实验戏剧,是全球两种文化交流的一个优秀成果。

这一阶段,上海实验戏剧的第二支重要力量是学院派的演剧,先后推出了《黑骏马》、《芸香》两部颇有影响的剧作。

《黑骏马》是一出根据张承志同名小说改编的无场次话剧。这是一部由老师扶植和指导,而由大学生们来表现的实验戏剧,从剧本到演出都具有学院派的风格。编剧罗剑凡是戏剧学院戏剧文学系毕业班的学生,演员是上戏1982级来自内蒙古的学生,演出是1986年3月的毕业公演。导演是教师陈明正、龙俊杰。此剧演出既充满了青春的朝气,又充分发挥了导演二度创造的功能,借鉴了大量戏曲的表现,强化和渲染了戏剧场面,并有效利用戏剧多元元素展示生活的哲理。舞台设计是一个巨大的斜坡大平台,台上有蒙古包、大车之类。草原是这个戏的灵魂,这个景雄浑地展示了一望无际、美丽如画的内蒙古大草原。戏剧大师黄佐临观后给剧组写来一信,盛赞“这是个具有



左:中德合作《晚风酋长》(上海戏剧学院)

右:中德合作《晚风酋长》(上海戏剧学院)

高度艺术水平的演出”。该剧进京演出,著名文艺批评家钟艺兵指出“此剧的上演具有爆炸性的意义”。可见其在戏剧实验上的巨大成功。

1989年10月,上海戏剧学院又推出一部学院派实验话剧《芸香》。该剧由当时该院戏文系女教师徐频莉编剧,演员由1986级表演系毕业生担任。导演是带班教师项奇、范益松、张育年。此剧的构思新颖:写一辆公共汽车向前行驶着,不报站名,没有终点。车上的好多人都声称是去看杀人现场的。据说,在那里有一个双目失明的老太太把她的丈夫杀了。车上有几位乘客都说自己认识一个盲老太,但他们又不能断定自己认识的盲老太就是这个轰动全城的新闻人物。于是他们各自描述了自己认识的盲老太,有的说她是幸福的,有的说她是不幸的……

该剧的演出采用了许多非写实的设计,如用只闻其声不见其人表现失明感,有用人表现的树林和情书,婚礼中那加长的红绸,均非故意卖弄,而是有效地将形式上的创新与剧中人物性格的深化密切结合在一起。此剧演出后受到观众的好评,获1989年上海文化艺术节优秀成果奖。

工人业余剧作是这一时期上海实验戏剧的第三支力量,其代表作是宗福先创作的话剧《传呼电话》。

1986年问世的三幕话剧《传呼电话》,在艺术上又出现了新的突破,在这个剧中,作者开始重视和讲究“音响造型”。例如,清晨的音乐烘托出都市的“晨光曲”,传呼电话的音响,强化了当今信息社会的繁忙和快节奏的生活。这种“音响造型”,补充和延伸了全剧人物造型和内涵哲理,起到了精神境界和思想冲突物化的效果。

《传呼电话》在艺术上另一个更为重要的突破是,它通过荒诞的手法,试图表现有文化的人在当今生活面前显得手足无措,而不识字的人相反生活得非常自如。作者力图进一步开掘人的复杂性,更加关注普通人的生活和心灵,并能从普通生活和琐碎的细节中探索艺术魅力。在艺术表现上,作者大胆地采用了荒诞的手法。例如三个家庭在一个房间同时出现,把生活在不同空间的人安排在一个空间里,使不一致变为一致:日常生活中钟应该是同时敲的,然而在这出戏里,各个家庭的钟先后敲响,这是把一致变为不一致。这种时空倒错感是剧作家的艺术营造。此外,让一个人扮演两个角色:既是一个百无聊赖的人,同时又是一个精力过剩的人。这里采用的都是荒诞的手法。

荒诞手法的特点在于把生活中根本不可能的事在作品中写成可能。它既荒诞不经而又不是胡说。这些事在生活中不可能,但在剧中极其真实,观众认为极其可信,因为它反映了生活的本质真实。王安忆说:“剧本所描写的看似荒诞不经的内容,其实都是很真的,有很深的内涵。”

这一阶段,实验戏剧除了以三股力量推出大剧场演出之外,还有一部分剧作开始以小剧场的形式呈现在观众面前。

新时期戏剧的一个突出现象是小剧场运动的兴起。这次运动始于80年代初,兴盛于80年代中叶。兴起的内因来自日益明显的大剧场演出的不景气,旧的演剧模式已无法适应观众个性化的心理需求;外因是改革开放后,外国戏剧新思潮的广泛涌入,激发了剧作家吐故纳新、探索艺术表现新形式的热情,出现《绝对信号》、《火神与秋女》等一批小剧场剧目。在艺术形式上强调演空间的调整,主张演员与观众贴近的情感交流,舞台空间灵动、自由,不再将观众的视点凝注在一个相对独立的舞台焦点上,而是根据表现情境的需要,将演区适当延伸和调整,避免戏剧场面的单一化。

上海的小剧场演出几乎是与北京同步的。1982年秋,北京人艺演出小剧场戏剧《绝对信号》,当年12月,看过此剧的导演胡伟民旋即在上海青年话剧团推出上海第一部小剧场戏剧《母亲的歌》,采用中心舞台形式演出,也是具有实验意义的。但这次演出在上海影响并不大,或许因为当时上海的大剧场演出尚未显出明显的滑坡。到80年代中期以后,话剧危机席卷全国,全国几乎所有的话剧团体都面临生存危机。“多演多赔、少演少赔、不演不赔”。不少剧团几年也推不出一台戏,上海话剧舞台上的演出甚至出现了台上演员超过台下观众的凄凉景象。这一阶段,对话剧演出的低谷,一些实验戏剧便以小剧场形式出现。

1988年10月,上海戏剧学院演出《挂在墙上的老B》,编剧孙惠柱(执笔)、张马力,由上戏表演系1989届学生演出,美国斯坦利·华伦导演。剧情发生在一个剧场里。演员老B从未获得登台机会,这次从挂在墙上多年的画中走下来。剧中导演从老B的

处境中仿佛感到老 B 是自己多年无法发挥才能的经历写照。剧本用荒诞的手法提出了如何给每一个人相等机遇发挥才能,如何才能不浪费人才的问题。该剧通过老 B 这个人物,对人们自身是一种绝妙的反思;透过老 B 表现出人们的恐惧、野心、欲望和需要,耐人寻味、发人深思。在艺术上此剧把现实、幻觉、梦想以及对往事的缅怀,熔于一炉,以讽喻、荒诞的手法,来探讨正存在和发生在人们周围的事情。戏的形式完全打破了写实的镜框舞台的界限,使观众成为全剧的参与者。此剧的实验性质也引起了美国戏剧界的兴趣,1986 年美国《纽约戏剧评论》第四期曾节选介绍。

1989 年,上戏又排出《亲爱的,你是个谜》、《一课》两个小剧场实验剧,参加在南京举办的小剧场戏剧节,编剧都是赵耀民,导演是陈加林。这两个戏都把重心放在新的语汇、新的手法上,主创人员奇思妙想的艺术想象力,无所顾忌的创新精神,均获得与会人员的好评。

这一阶段,上海的小剧场实验戏剧最富有实验性的当推张献的《屋里的猫头鹰》。1989 年 4 月,此剧参加南京小剧场戏剧节演出,表演形式独特。导演谷亦安将“环境戏剧”和“行为艺术”有机融合进去,使观众参与,并享受到独特的戏剧体验。上演之后,被舆论称之为“中国第一部先锋派戏剧”,获第三届上海市青年文学敦煌奖。

总起来说,这一阶段上海的实验戏剧以大剧场演出为主,由专业剧团、业余剧团、学院派演出三部分力量构成。短短三四年间推出十余部实验戏剧,其中《中国梦》、《寻找男子汉》、《天才与疯子》、《屋里的猫头鹰》等都是艺术水平上乘之作。这一阶段的上海实验戏剧不愧为活跃、兴盛阶段。

(三) 社会转型阶段(1990—2004 年)

经过一段低谷之后,90 年代的戏剧界开始以新的视野加以探索和认识,认识到戏剧要生存、要发展,还必须将自己还与观众,与社会保持同构。于是 90 年代的戏剧(包括小剧场戏剧),描绘历史题材和日常生活的戏剧占有相当大比重,如《李白》、《商鞅》、《同船过渡》、《美国来的妻子》、《留守女士》等。在本质上,就是将生命还原于生活的原本意义,显示出剧作家们真切地表现人的生命形态的努力。这类戏剧一经投放市场,便重新显示出戏剧极大的生命力。

这一阶段,上海的实验戏剧只有专业剧团以大剧场形式为主演出和学院派演出的小剧场形式两种,由于市场经济的压力,剧团必须考虑市场因素。这一阶段实验戏剧数量锐减,长达十五年间,只有屈指可数的几个。上海实验戏剧处于明显的低谷之中。

赵耀民是这一阶段坚持实验戏剧创作的为数不多的几位剧作家中的一位。他先后创作了《闹钟》和《歌星与猩猩》。

八场喜剧《闹钟》是一个名副其实的荒诞喜剧。全剧以一只普通闹钟为线索,通过荒诞不经的戏剧构架,展示了当代知识分子所面临的职称评定、住房分配、生活待遇等方面的困窘以及他们微妙复杂的曲折命运,寓意深刻,引人深思。剧中反映的生活和人物性格现象极具现实感,然而剧作家却以荒诞的形式表现,寓庄于谐,喜中有悲。公演后在社会上特别是在大学生和知识分子阶层中引起了强烈的反响。在上海剧协组织的座谈会上,有的知识分子观众谈观剧感受时禁不住痛哭失声。此剧获得第十届田汉戏剧奖剧本一等奖。

《歌星与猩猩》是一出两幕荒诞音乐剧,描写的是一个扑朔迷离、似真似幻的故事,对当代人的现实生存状态进行了揶揄和嘲讽。此剧主题具有深邃、冷峻的思辨色彩。故事表层上似乎展现了金钱、性欲对爱情的亵渎所造成的现代人情感缺乏症,实则是隐喻了现代人在商品经济社会中的人性变异和自我消失,引发人们对当今社会和人生的思考和审视,该剧以全新的风格构造戏剧,被认为是我国首部荒诞音乐话剧,1999年获曹禺戏剧奖剧本奖。

这一阶段的小剧场话剧呈现实验戏剧、非实验戏剧、商业戏剧三种类型,而以非实验的即现实主义的戏剧为主流,甚至一些原先写实验戏剧的剧作家如张献,也创作出了《美国来的妻子》这样的现实主义的小剧场戏剧。

小剧场的实验戏剧以不为赢利得失左右的学院派演出为主,代表剧作家是上海戏剧学院戏剧戏文系毕业的青年剧作家曹路生。曹路生1977年毕业于上戏,1989年获文学硕士、美国纽约大学表演研究系博士资格候选人,现为该院副教授,《戏剧艺术》副主编。主要剧作有话剧《白娘娘》、《九三年》、诗剧《唐璜》、音乐剧《漂泊拉萨》等。曹路生是上海实验戏剧学院派剧作家代表人物之一。他的小剧场实验戏剧作品有《庄周戏妻》、《谁杀死了国王》等,而以《庄周戏妻》影响最大。

《庄周戏妻》,又名《大劈棺》,此剧以现代意识表现传统故事,将庄周化蝶的古老内容赋予现代思想。剧作无论从舞台美术的布置上,还是整体编剧的构思上都具有新意。而其中最让人留下深刻印象的,还是在表现情节展示人物命运的同时,运用大量的象征隐喻等手法,使剧情顿时熠熠生辉,显示出令人不可抗拒的力量。

例如剧中的庄子是“信道”之人,“道”又是崇尚自然之物。因此,导演陈明正力求在各个地方都显示出“自然”来,比如:用一条条简朴的织布垂直挂出一个简单的舞台;而这一片舞台既可以是庄子的卧房,又可以是客厅,甚至可以是墓地和灵堂,人物在场上采用中国戏曲中“移步换景”的方法,更使一切简单的布景充满了不一般的作用。

剧中插在庄子之妻田氏头上的那朵鲜红的玫瑰,也是一种很好的象征,它代表了这个被圣人丈夫冷落十年的女子,心中仍然未泯的那种追求幸福生活的力量。

剧中的屏风,导演采用“拟人化”的手法,让一位演员扮演,不仅屏风会动,而且会说话,会有感情介入剧情,使这个充满哲理的戏剧别有情趣。此剧曾在英、美、日、德、意大利、港、台等七八个国家和地区演出过,1994年参加日本东京艾丽丝小剧场戏剧节,1997年10月应邀赴英国六所大学巡回演出,均获成功,成为上海戏剧学院小剧场实验戏剧的一个保留剧目。

这一阶段,张献除写出了著名的非实验性小剧场戏剧《美国来的妻子》外,仍坚持实验戏剧的创作。小剧场剧本《拥挤》、《母语》1998年参加上海戏剧学院主办的首届国际小剧场戏剧节,《母语》1998年还参加了广州第二届实验艺术节公演,同年参加纽约亚洲协会公演。

这一切说明,实验戏剧在上海剧坛上并未消失,仍有一批对艺术执著的戏剧家以坚韧不拔的毅力,将这种艺术探索义无反顾地进行下去,为海派戏剧的革新创造,为中国戏剧事业的发展作出自己应有的贡献。

二、上海实验戏剧主要剧作家的成就

上海实验戏剧在二十五年的发展历程中,涌现了近二十位富有才华、敢于创新的剧作家,限于篇幅,本文仅就其中影响较大的几位作一简要的评述。鉴于实验戏剧的创造不仅局限于文本,有时舞台演出的创新意义甚至高过文本,因此在论述这些剧作家的同时,也对舞台艺术的创新成就一并作一概略的论述,以便尽可能全面地反映上海实验戏剧的整体风貌。

(一) 马中骏、贾鸿源的实验戏剧

马中骏、贾鸿源是上海剧坛上成就突出的工人剧作家。他们十分热爱工人生活,具有敏锐的洞察力。马中骏,浙江东阳人,1957年生于上海,出身于产业工人家庭。1974年中学毕业后入上海市城建局市政工程管理处当工人。1978年考入上海市工人文化宫创作组学习戏剧创作。1979年以电视剧《祖国的儿子们》(与贾鸿源合作)获全国大学生文艺汇演一等奖。之后又创作了《屋外有热流》(1980)、《路》(1981)、《街上流行红裙子》(1983)、《红房间·白房间·黑房间》(1985)、《老镇风流》(1988)等话剧与电影剧本《尊严不能等待》(与李克威合作)、《海滩》(与秦培春合作)等。1980年马中骏、贾鸿源、瞿新华创作的独幕剧《屋外有热流》,通过普通的勤杂工赵长康和他的弟妹们,在生活态度、道德理想上的鲜明对比,提出了一个“人最可宝贵的是灵魂”这样一个严肃的人生哲理命题。在艺术上既批判地继承了我国民族传统的艺术手法,又借鉴了不

少外国现代派的戏剧。剧中大哥“灵魂”的设计和以虚代实的舞台假定性手法,从古典戏曲的形神结合、注意心理抒写、创造意境等传统手法中得到启发;而剧本在追求理性思考,表现人物意义、情感的感应交流和采用象征、隐喻、直喻等技巧方面,可以看出借鉴了西方表现主义、象征主义、超现实主义创作方法的戏剧技巧。作者巧妙地将两者融为一体。

对于实验戏剧的艺术革新,马中骏、贾鸿源有明确的理论指导。他们认识到:“任何形式的变革,总是从思考生活开始的。生活的前进总是给艺术形式的变革以强有力的推动。”“新形式所包含的深度、力度和厚度,与传统的戏剧相比,不仅创造了独特的表现形式,而且表达了它种方式所不能或不易表达的内容。”^③

对传统戏剧的革新不是马中骏、贾鸿源主观的突发奇想,而是生活的启迪,对生活进行认真思考的结果。这一点,在他们创作第二部实验戏剧《路》时,又感觉到:“正统的编剧手法在这里是无能为力的。日复一日貌似单调的工地生活缺乏一般戏剧所需要的矛盾冲突和事件;采用写实的手法把路边破烂的简易工棚、恶劣的劳动环境搬上舞台又会破坏艺术的美感;而更主要的是,完整的事件发展过程,贯串的人物行为逻辑,会淹没和削弱马路工那种独特而又强烈的情绪:自卑和自尊交织,欢乐和痛苦并存;对职业的厌倦却孕育着对工作的热情,对生活的淡漠里包含着对生活的向往……”

于是,年轻的剧作家想到了诗的意境、电影的定格画面、古典戏曲和西方艺术中的抽象表现手法……他们决定抓住马路工那像海洋一样动荡不平的内在情绪紧紧不放,把他们想要表达的意念扩散开来,渗透到马路工工作、家庭、爱情、友谊的各个方面去,通过描绘他们在建筑道路的过程中,内心感情发生变化的几个横断面,来揭示当代青年的崭新风貌和我们这个时代的特点。

《路》以散文诗式的情绪结构取代了事件的冲突结构;以意境的艺术魅力取代悬念的吸引力;主要通过展示人物内在感情的冲突变化和发展,而不是通过事件的完成、功勋的建树来完成对人物的塑造,这是对传统剧做法的大胆突破和革新。

现代心理学的飞速发展,启迪了他们更加注重运用多种艺术手法揭示人物内心的奥秘。

现代科学,特别是现代心理学、生理学的发展表明,人有物化为灵,生理磁场反应,生理电信息功能等现象,可以从梦的快相运动和生理电波中感觉人的思维,人的意识会在刹那间产生共鸣交流。过去普遍认为唯心主义的迷信,现代科学作了新的阐述,并且日渐其深地侵入了艺术领域。

年轻的剧作家联想到:既然人的意识可以浮想联翩,跨越客观时空界限,纵横驰骋,艺术的语言文字可以和意识并驾齐驱,缩短整个世界的外在距离,那么舞台艺术为

什么不能通过舞台本身的立体感,舞台本身的特点——假定性,通过幻想、梦境、象征、自由联想,使舞台艺术的密度加大,容量加重呢?为什么不可以使剧中人物的思维意识转为视觉、听觉形象,扩大舞台艺术的表现力,从而更丰富地表现现代生活内容呢?

每个时代都有每个时代特定的表现方法。一个现代人如果穿上长袍马褂,嘴里还要之乎者也念念有词,总是有些不伦不类的。只有从生活出发,更和谐地用现代形式表现现代内容,才会使作品具有时代气息。

为此,《路》摒弃了讲故事的传统结构,运用了客观和主观意识对等的双层情绪结构。一方面,剧本为思想哲理找到对等的知觉物体,将“路”从客观自然里加以形象化,人物的心理情绪紧扣住“路”的象征。另一方面,剧作家对客观环境加以纪录风格的描绘,加强细部的可感性和可信性,以客观表现主观,使外部环境转化为内在的情绪生命的外部表现。

注重从对立统一中多侧面地表现人物的性格、情绪,写出一个矛盾复杂的统一体。剧作略去了事件冲突过程,而是重点描写人和环境的冲突中,环境对人物内心的投影和折影所引起的感情波澜,描写事件发生后,对人物心理状态的影响。将事件冲突转为心理冲突,深刻地揭示这个时代青年工人的精神气质。

从表面看,《路》仍旧采用了分幕的形式,但每一幕的内容都大大扩展了,它把为剧情所需要而按传统形式必须分幕展开的内容通过几个演区同时出现在舞台上,它把事件、矛盾、人物、结局不是明白无误地直接诉诸观众,而是让观众去联想、思索,自己去充实剧作者提供给他们们的生活画面,获得生活的启示。另外,剧作者把人物的内心世界,借鉴其他姐妹艺术的形式,形象地展现在观众面前。这是一个新的探索。演出上,去掉了那种结结实实的布景,只有几块平台和必不可少的几件道具。地点、环境随着登场人物的出现而出现,也随着他们的下场而消失。几束灯光,代表着不同的时间、地点、环境,一个舞台上可以出现四五个演区,人物可以自由地说他们的话,干他们的事,有条不紊,互不干扰。这个只有两个多小时的话剧,如果按传统的形式来演,恐怕四五个小时也演不完。为了适合表现马路工的生活,《路》把结构分割成若干个场景单元,有时候一场戏中,由块面大小不一的十五个场面单元组成,或者五个场面同时产生或交替并进。通过人物的情绪联接,丰富多彩的灯光音响手段,讲究形象深刻的造型画面,情绪一气呵成,顺理成章,产生了《路》剧特有的抒情性的节奏感和真实感。

这种结构方式,旧有的“三一律”式的戏剧显然不适用。剧作家继续了从《屋外有热流》开始的探索。有时采取以人物的意识为主导、观众的心理为依据,不同时刻相互交错,客观时空和主观时空相互渗透的方法(其中第一场的场面维系都是周大楚的心理回忆)。有时以想象逻辑为依据,强调人物的意识的自由联想(如:白衣少女在七贵

上:黄佐临、陈体江、胡雪桦《中国梦》(上海人民艺术剧院)

下:黄佐临、陈体江、胡雪桦《中国梦》(上海人民艺术剧院)



上:谷亦安《屋里的猫头鹰》(上海青年话剧团)

下:张献《母语》(上海话剧艺术中心)



脑海里出现),还借用表现主义的两个自我运用。采用变形、潜意识,使人们更深刻地了解真实中的世界,使舞台表现的生活密度加大,容量加重。

马中骏从《屋外有热流》、《路》开始的艺术探索,在他同秦培春合作的四场话剧《红房间·白房间·黑房间》(以下简称《红》剧)中又有了新的发展。

从传统戏剧前因后果的结构模式到复调结构观念的确立,是中国当代话剧舞台叙事形式的重要变革,也是实验话剧创新内容的一个重要表现。

《红》剧是一个较为典型的复调结构,并且这一结构的运用与象征手法的运用是紧密相连的。

“复调”原本是音乐名词,由西方理论家巴赫金运用于叙事艺术,意思指叙事艺术作品中,“不是众多的性格和命运同属于一个统一的客观世界,按照作者的统一意识一一展开,而恰恰是众多地位平等的意识及其各自的世界结合为某种事件的统一体,但又互不融合。”^④

巴赫金的复调理论强调一部作品中有着各自独立的声音和意识,这种独立的声音和意识,作者不强求统一在一个声音之中,而是让其平等地展开。

在《红》剧中,三个房间代表三个声部。这三个声部各自独立,形成三种人生观之间的对话关系,并且在整个剧情发展过程中,始终延续着这三个声部的对位和叠加。

在《红》剧,这种复调结构和象征手法紧密相连。《红》剧的三个房间各有所指,红房间居住着以贺水夫为首的筑路工,这些青年男子旺盛的生命力与社会底层的压抑、粗野的混合交融,使红房间成为一种被扭曲的具有破坏性的力量的象征,又是爱情的象征。白房间的宁娜与画家以艺术为生,呈现出一种单一的固执和优美,是美的象征;黑房间实际上并没有特别的规定,但是,艾老头等整天玩牌消遣,表现出近乎绝望的疯狂,意欲挽回被“文革”耽误的原来可以更潇洒的生活时光,是颓废的象征。这三个房间的人物和故事各自独立,其中红房间的故事贯穿始终。葛藤子,这个来自农村的年轻女子抱着婴儿来红房间找她的爱人李红星。这个女人单纯善良得好像不食人间烟火的仙女,她相信任何人的话,包括那个抛弃她的李红星。贺水夫等人蛮横粗野,他们经常使用的恶作剧可以把宁娜弄得大哭,但在葛藤子身上失效了,因为她什么都相信,对葛藤子这样没有任何防备和坏心的女人,任何伎俩都没用。你只有暴露你自己的本质。是真正的坏人,就利用她的轻信,不是真正的坏人,就会去保护她。贺水夫等人选择了后者,说明他们天良未泯。当红房间的借宿者贺水夫等人获悉葛藤子的情郎早已另有新欢时,一向以揶揄别人为娱乐的马路工,动了恻隐之心,开始认真思索生活。他们掩盖真相,策划一个善意的骗局,来安慰依然憧憬着幸福、沉浸在幻想中的葛藤子,以“绑架”新郎的行动,为葛藤子举行婚礼。当骗局被“戳穿”时,贺水夫假代新郎挽起

了葛藤子。为了要保护葛藤子,他们只能采取葛藤子的方法,善良和单纯。于是,故事从原来的“骗局”开始,经“游戏”、“惯性”最后到“童话”。第四场“假婚礼”,形式优美、庄重、动人而又令人心酸,表现了一群马路工美好的心灵世界。

此剧具有融现实与荒诞于一体的风味,舞台表演借鉴了表现主义和象征主义的艺术语汇,导演胡伟民强调尾声的处理更加别具一格,别开生面。

这个戏的演出奇趣,在于创造了一个流程,一次蜕变,是具象化了的抽象,又是抽象化了的具象。最后一幕,红房间白房间黑房间被拆墙掀顶,剧终时,舞台上空无一物,不留任何房间的痕迹,但是,红白黑的色彩依存,他们在人物的服装上体现,成为流动的色块。极度纯净的空间,取代了第一幕古老结实又封闭得严严实实的房间,房屋周围的树木,房间里的各种家具陈设,或者演化成线条,或者干脆消失了。人呢?人不再计较于年龄、身份、文化素养、性格的逼真与差异,他们也都抽象化为男人、女人、纯良的人或妒恨的人了。在流程中展现人与环境、人与自然、人与社会、人与文化、人与人之间的震荡与变迁,大大丰富了剧作的内涵意蕴。

(二) 沙叶新的实验戏剧

沙叶新是新时期上海戏剧家中在国内外颇有影响的剧作家,1939年生,江苏南京人,回族,1961年毕业于华东师范大学中文系。1963年毕业于上海戏剧学院戏曲创作研究班。是年进上海人民艺术剧院从事剧本创作,1985年任人艺院长,1991年任上海剧协副主席。创作的话剧作品有《假如我是真的》(1980)、《大幕已经拉开》(1982)、《马克思“秘史”》(1983)、《陈毅市长》(1980)、《寻找男子汉》(1986)、《耶稣·孔子·披头士列侬》(1988)、《江青和她的丈夫们》、《太阳·雪·人》(1991)、《总统套房》、《东京的月亮》(1993)、《尊严》(1997)等。美国、加拿大、澳大利亚、德国、新加坡以及我国的港台地区都曾演过他的戏。

沙叶新十分重视观众,具有鲜明的观众意识。他说:“我始终不认为看不懂是好作品。我从不迷信《尤利西斯》,从不崇拜波德莱尔。我喜欢平易的作家,喜欢平易的作品。对契诃夫,我情有独钟,不只是喜欢,是挚爱!爱的就是他的人品和文品。我不喜欢故弄玄虚,故作高深。看到一些评论先锋作品的论文,比它所评论的作品还要艰深奇崛,难以会意。这无疑是个灾难,不但对读者,而且对作家和评论家本人也绝对是个灾难!”^⑤

因此,沙叶新的剧作大部分是现实主义作品,但他是一个敢于超越自己,不重复自己的剧作家,他偶尔也尝试用非现实主义的创作方法反映生活。《寻找男子汉》和《耶稣·孔子·披头士列侬》就是实验性颇浓的剧作。即使实验性很强,但在《寻找男子

汉》、《耶稣·孔子·披头士列侬》中,他同样塑造了一批具有平民色调的人物。他们和普通百姓一样有着寻常的悲欢离合,以便让观众在感情上认同他们的时候,能够细细品味普通中的不平凡,重新审视周围的世界。

沙叶新试图对普遍的社会心理的研究从社会背景提升到文化背景上,从民族的心理领域拓展到人类的心理领域。《耶稣·孔子·披头士列侬》借不同时代、不同国度、不同信仰的亡故名人下凡考察人类的金人国和紫人国的故事,冷峻地讽喻人类自己被扭曲了的心理。这出戏采取了极为巧妙、简练的构思。虽然剧中出现了众多的著名人物的英灵,他们在天堂可以超越时空地相聚在一起,耶稣、孔子、列侬的形象也不用去拿《圣经》、历史来对照,剧作家在剧中保留着他们各自的文化性格,在极为“自由”的天堂去作东西方观念、传统与现代文化的碰撞,在碰撞的火花中让观众去领悟于今还有价值的文化。月球是个中间地带,耶稣、列侬和孔子,各以自己的文化发生争吵,结果还是孔子的中庸文化缓解耶稣、列侬的对立,让人妙趣横生,发人深思。但当遇上地球的使者达玲时,他们的曾经辉煌一世的文化却陷入了困顿。在金人国的拜金主义和紫人国的极权主义的极端文化心理的包围中,他们处于尴尬之中,狼狈不堪,最后不得不借神力逃离这该死的、万恶的“陷阱”。

在这个剧作中,剧作家在整体意义上运用了象征,构筑了属于意识形态被极度扭曲的社会心理和文化心理的怪圈王国,人类文明出现了悖论,从反面以荒诞的情节说明了陷入困顿的不是耶稣、孔子、列侬,而是人类自己。《耶稣·孔子·披头士列侬》整个故事不但荒诞,而且具有明显的隐喻性:天堂人满为患,人间世风日下,上帝因此派了三个使者去考察人间。耶稣、孔子、披头士列侬考察两个国家。在金人国里,金钱就是法律。一对父子,为了古钱币而刺刀见红,隐喻拜金主义使人类异化。在紫人国里,只有国王一个人有思想,他的思想就是全国人民的理想,这是法律。隐喻专制主义将人类引向倒退。不仅如此,沙叶新在剧本中还采用了一些后现代戏剧惯用的戏仿(滑稽模仿)的手法,如爱因斯坦、牛顿、贝多芬、孔子、耶稣、上帝等人物,都失去在文化史上的庄严性,变成滑稽人物。隐喻性方法对意蕴的深刻表现,使该剧的叙事策略更接近迪伦马特的《物理学家》。导演熊源伟在构思这个剧本的舞台叙事形式时,大胆地运用了戏仿手法,扮演紫人国的思想部长只有一个手可以自由活动。通过这些西方现代派戏剧手法的借鉴,生动形象地启示人们:人类要摆脱这种困顿和灾难,不能企求神助,而只能依靠自己的力量。众神疲乏了,人类需要自己认识自己。

此剧问世后,受到中外人士的欢迎。1990年10月,在香港国际艺术节上,香港话剧剧团演出了此剧,为了配合演出,主办单位还请作者就此剧作了一个演讲。1992年香港中英剧团又演出了此剧,这两个剧团都是香港最大的剧团。此后,又应邀在德国进

行了公演。

（三）孙惠柱、费春放的实验戏剧

孙惠柱,1951年生于上海。著名的“海归派”剧作家。1981年获上海戏剧学院戏剧文学系硕士学位,留校任教。1984年赴美国留学。1990年为纽约大学人类表演研究博士。后留美国任教,任博士生导师七年。1990年回国,现任上海戏剧学院戏剧文学系教授,兼纽约《戏剧评论》特约编辑、英国《戏剧与表演研究》编委。创作的剧作有话剧《挂在墙上的老B》、《中国梦》、《中国孤儿汉雷》、音乐剧《香格里拉传真》(后三剧与费春放合写)、《明日就要出山》等,导演的剧作有《明日就要出山》、《美狄亚》、《老妇还乡》等。

孙惠柱、费春放影响最大的实验戏剧是1987年首演的《中国梦》。

导演黄佐临认为,《中国梦》一剧实际上是由三个梦组成的:

第一个梦讲的是热爱家乡、颇有才华的表演艺术家、上海姑娘明明。她最终去了美国,成为一个富有的中国餐馆老板。

第二个是一位年轻的美国律师赫志强的梦,他是研究中国哲学的博士,信奉中国古代哲学家——庄子。

第三个是中国山区一位年轻的放排人华志强的梦,他的愿望是建好水坝和水库,用轮船替代原始的竹筏。

剧中充满了一系列的对比:其中有一位活跃能干,富于进取心的中国人和一位沉默寡言的美国汉学家之间的对比;有中国山区年轻放排人华志强与美国汉学家约翰·霍奇斯的对比;有东西方之间的对比;有经济落后的中国和工业化了的美国的对比;有追随杜威实用主义的中国姑娘明明和追随庄子的逃避现实哲学的美国律师赫志强之间的对比。为了这些对比,导演黄佐临将他1988年在联邦德国关于“本土戏剧与异域戏剧”研讨会上的发言稿命名为:“《中国梦》——全球两种文化交流的成果”。

这出话剧是以诗的方式写的,全剧充满了诗情画意。剧作家在短短的“楔子”中,就用“自报家门”的方法简洁地交代了明明曾是“杰出的中国女明星”。经常运用诗的转折手法,一两句话就交代了时间、地点的转换。大幅度的跳跃,裹着火一般的激情宣泄,构成了《中国梦》诗的特征。在抒写主人公主观情意的“中国梦”梦境时,升华为与实际生活相去甚远的、随着明明心意流落的强烈情态意境,渗透出浓郁的浪漫主义气息。

《中国梦》在结构上完全摒弃了从矛盾开端、发展、高潮到结局层层推进的线性因果范式。整个戏不过是由一些提炼过的生活片断连缀的一场场戏的并列组合。几乎

是一场戏表现一个生活片断或一件事。全剧缺乏总的悬念而带有明显的叙述倾向。

这种结构上的叙述性还表现在,剧作家不惜舍弃“戏剧是生活中惟一可能的停顿”的直观性优势,把戏剧动作的时态,从现在进行式改为叙述性的过去完成式。在剧本的首尾,女主人公明明担任叙述人的角色,自己介绍身世、追述事件的缘由;在剧场休息后的第五场开场前,以让明明从剧情中游离出来,站在幕前直接向观众叙述自己的心态,拉开剧情与观众的距离,产生“陌生化”的间离效果。

但在《中国梦》中,这种叙述因素主要存在于剧作的总体构架上,而在它的每一场戏中,基本上都还是用戏剧性场面来反映生活的。这种总体结构上的叙述性与具体场面上的戏剧性相结合的审美方式,明显地借鉴了布莱希特的叙述体戏剧——叙事剧。

《中国梦》剧作上对传统话剧的革新在于,它的审美效应,引起了由结构上的叙述性取代了结构上的戏剧性;由间离效果取代了突转手法,由引导观众自觉地领悟人生哲理的乐趣,替代了人们从不自觉的情绪反应产生的欣赏乐趣等一系列的改变。看《中国梦》演出,观众不会被迷醉于情节之中,而能对人物命运作出冷静的判断。看完演出,观众会像主创人员预期的那样,情不自禁地思考:在物质文明高度发达的美国,约翰为什么还要迷醉于庄子哲学?而明明这个才华横溢的歌舞演员,在美国既然并非万事如意,为什么她不回祖国?从而进一步去领悟剧本所隐含的当今世界东西方文化撞击而互利的哲理意蕴。

在演出上,导演黄佐临探索的是:“斯坦尼斯拉夫斯基—布莱希特—梅兰芳戏剧艺术原理的结合,而《中国梦》正是这种探索实践的具体例子,我期望把斯坦尼斯拉夫斯基内在的移情作用和布莱希特的外部姿态(gestus)以及梅兰芳的有规范的自由行动(斯坦尼语)合而为一。”^⑥

在表现剧中人物激情和复杂感情时,演出求助于斯坦尼:在处理人物内心世界“外化”时,又特向布莱希特的间离效果,以使观众能沉着冷静地去理解舞台上发生的一切,同时又借鉴中国戏曲的一些表演技巧。

除此之外,黄佐临还要求演员从生活出发,运用另一种表演技巧——优动学(动作优雅,片段美丽动人)。例如《中国梦》第二场“放排”,有许多外部动作,既非古典芭蕾,也非传统的中国戏曲片段,而是来自生活的经过提炼的动作。明明与志强纯朴的恋爱方式如何表演?导演启发演员从生活出发设计一套动作:先是小伙子用食指从明明的鼻子指向她的心窝,然后明明以同样的方式指向志强,于是他们亲密拥抱在一起。用这样非常独特的方式表现一对年轻恋人微妙的感情,既洋溢着青春的朝气,又带有东方民族特有的情趣。

《中国梦》的舞台景观也别开生面,简单到了极点。舞台几乎是空的。是舞台叙事

空间删繁就简的典型。《中国梦》布景占据舞台中心的是一个由里向外略为倾斜的、里高外低的由斜“平台”搭成的大圆面。另有一个大小相同的圆型作为天幕。除第二、七场中国山村与第八场美国独木俱乐部那三个场次的天幕上,有个大小大致相同的满月状的虚圆面与斜圆面外,其余各场天幕都是黑背景。其次,在舞台深处的大圆面两侧,各有个附加平台。在它们上方,以及有些场次的台口两侧,悬挂着若干条主要用作装饰的线条。此外就别无所。然而如此简朴的布景却有二十个以上的活动地点。

这对于看惯了“制造生活幻觉”的写实话剧的观众来说,简直不可思议:

这怎么能成为体现一个演出近两小时的大戏的各个舞台场景的载体呢?看过之后方才明白:在舞台中央的斜圆面上下,可以让演员做景随情移的表演(借鉴戏曲表演),这个载体可以不断灵活地替换成中国或美国、放竹排或划船、电影院或餐馆等各种戏剧场景。

《中国梦》的演出使观众认识到:舞台的存在形态已经起了质的变化,从对戏中规定情境的再现和复制,还原为非幻觉化的表演场所。这种充分发挥戏剧舞台假定性魅力的时空意识的拓展,与我国古典戏曲的舞台形态相仿佛,使写意戏剧能在话剧舞台上灵活自如地表现写实戏剧所无法再现的刹那间即可转换的众多生活场景。

《中国梦》全剧角色由男女两位演员担任,舞台上没有实物,天幕也没有层层景色。佐临在导演手法上努力摆脱繁琐累赘的舞台物质环境上的依赖,舞台靠幻光的变化来分割场景,演员依托虚拟性舞台化的表演,在时空流动中采用“优动学”的表演原理,在一组组形体动作节律中去表现人物的内心情感;同时,又让演员的表演来启迪观众发挥自己的艺术想象力。佐临的实验使得过去不同的戏剧特征与观念融合在一起,以产生一种有血有肉、流畅和谐、中西合璧的写意艺术。《中国梦》是佐临当年较完美地体现他的写意戏剧观的一部作品。此剧在国内外公演后引起了热烈反响。

1988年在上戏演出的无场次话剧《挂在墙上的老B》中,孙惠柱等人又一次成功地借鉴了布莱希特叙述体戏剧的表现手法,并将它同中国戏曲的假定性表演融为一体。剧中的老B头发变白的过程,演员只需戴上一个假头套,几秒钟之内便完成。这在传统的写实主义舞台上不通过换幕是绝不可能的。

《挂在墙上的老B》,在转喻的叙事手法运用上也堪称佳作。剧中主人公老B从墙上走下来,不是演屈原,就是演范进,演员用面具来表演。老B演屈原,没有功利性的时候,演得十分出色,一有功利性便演得一塌糊涂。然而,演范进,无论老B、小A都演得得心应手。屈原是伟大人物,难演。范进有悲喜剧色彩,更为生活化,无论老B、小A均能心领神会。老B挂在墙上的时候,屈原和范进这两个角色都潜伏在他的内心深处,只是逆境中的屈原,更成为他愤世嫉俗、保持气节的精神支柱。一走上舞台,接近

了A的位置,范进的形象便浮上心头。这些转喻性场面,深刻地揭示了生活中一些知识分子失意时怨天尤人灰心丧气,得意时趾高气扬、不可一世的复杂心态。

(四) 赵耀民的实验戏剧

赵耀民,1956年生于上海。1982年毕业于上海戏剧学院戏文系。1985年于南京大学中文系研究生毕业,师从著名喜剧作家陈白尘,获文学硕士。1985年起在上戏任教,1990年调回上海青年话剧团任一级编剧。1999年被聘为上海市艺术创作中心签约编剧。兼任中国话剧文学学会、上海作家协会理事。主要剧作有《天才与疯子》(1986)、《原罪》(1986)、《闹钟》(1990)、《本世纪最后的梦想》(1990)、《午夜心情》(1994,获1994年曹禺戏剧文学奖)、《歌星与猩猩》(1997,获1999年曹禺戏剧剧本奖)、《良辰美景》(1997)、《长恨歌》(2003)等。曾获中国话剧金狮奖。剧作曾多次被介绍到德国、美国、澳大利亚和日本。

赵耀民是位典型的学院派剧作家,他不仅有丰富的创作成果,而且有高度的理论素养,有敏锐的社会洞察力和理性的反思精神,在上海的实验戏剧中独树一帜。

从1979年发表和公演第一个剧作、独幕喜剧《寻死觅活》开始,到2004年,赵耀民共写过大小剧本二十个。20世纪80年代初,赵耀民还在上海戏剧学院戏剧文学系当学生的时候,就被西方现代派戏剧深邃的哲理性和新奇的形式感所吸引。他为大学生会演创作的独幕剧《红马》(1981年),就是一个象征主义戏剧。剧中运用了一系列象征性的意象:雪原、远方的草地、掘土者、烤火者、滑雪少女……舞台上充满着瑰丽的色彩和内在隐含的诗意。实际上剧中丢失红马的骑士既是作者的自况,也是当时许多大学生心理状态的艺术概括。面对实际生活中纷纭复杂的现象,他们感到无所适从,就像一个飘忽不定的风标,让人迷失方向。尽管如此,赵耀民仍然执著地追求着人生的美好理想、人的精神归宿,红马就是这一理想的象征。《红马》生动地表现了当时大学生普遍存在的对人生的迷茫情绪和对理想的执著追求。这虽然是一出独幕剧,但在浓厚的思辨色彩、敏锐的生活感受、丰富的艺术想象、巧妙的象征运用等方面,奠定了赵耀民以后实验戏剧创作道路的基石。

在赵耀民二十部戏剧创作中,有的是现实主义剧作,也有不少是明显的实验戏剧,影响较大的是《天才与疯子》、《闹钟》与《歌星与猩猩》,它们全部是喜剧。在艺术上,这些实验喜剧有两个显著的特色。

其一是世俗化与哲理化的结合。

赵耀民的艺术爱好是西方前卫艺术,但他在创作时明确意识到他剧作的观众应是广大市民,在追求艺术的哲理化时不能忘记世俗化。所谓“世俗化”,即指在题材与艺

术趣味上追求现实生活的真实性,尽量开掘戏剧艺术对广大观众的切实可感性,追求与观众的密切沟通关系。

赵耀民的喜剧与他的导师陈白尘的讽刺喜剧不同,他反映社会生活不停留在针砭时事、鞭挞社会丑恶这一层面上,而是进一步将目光投向“人”的本身,关注现代人的生存状态,及其在环境挤压下的精神世界,因此具有很强的现代意识和哲理意蕴。

然而,在具体构思时,赵耀民又十分注意将这种哲理性的追求同世俗化的体现融为一体。于是他的喜剧作品几乎都取材于小人物的平凡生活,如《天才与疯子》写的是一个普通大学生令人啼笑皆非的“灰色浪漫史”;《闹钟》表现了一个大学老讲师“赖活不如好死”的尴尬遭遇;《歌星与猩猩》则虚构了一个发生在外国平民阶层的荒诞故事。这些作品的情节滑稽、夸张,语言机智、朴实,整体风格接近于辛辣、酣畅的法国和意大利式的通俗喜剧。但世俗化并非目的,习惯于对生活作深沉思考的赵耀民往往通过平凡的题材和形式,表达一种隐藏在生活背后的哲理。而从世俗上升到哲理的最有力的手段,就是他所喜爱和惯用的艺术象征。

在《红马》中,震撼人心的红马是人生理想的象征,草原是永久乐园的象征。在《闹钟》这部更为夸张和荒诞的戏剧中,那只“该闹时不闹,不该闹时胡闹”的破闹钟,也是一个绝妙的象征——人与环境的冲突。主人公何人杰一辈子做老实人,做学问也是老实,可他选择的人生方式在现实环境中却找不到立足之地,就像“不识相”的破闹钟一样被人扔到一边,因为现实的生存环境只承认物质价值。大学讲师又怎么样?如今知识只有转化成看得见、摸得着的物质形式(如职称、工资、房子等等)才“货真价实”,否则等于没有知识,偌大一个世界,居然没有何人杰生存的位置。从生命本体意义上说,这个世界难道是健全的吗?于是,“破闹钟”又引申出另一层象征意义——为了恢复人之所以为人的真正价值,这歪扭颠倒的世界该“修理”一番了。因此,该剧的导演黄佐临在写给观众的“题词”中特地引用了《哈姆雷特》一剧中,哈姆雷特的一句台词:“嗨,倒塌的厄运啊,时代脱节,却偏偏生了我去修理它!”以帮助观众理解《闹钟》这出可笑的闹剧所蕴含的哲理性的内涵。

赵耀民实验喜剧的第二个特色是喜剧因素与悲剧因素的结合。

在南京大学毕业前写的硕士论文《我所理解的喜剧世界》中,赵耀民论及自己的喜剧理想时认为,现代喜剧应当区别于传统的否定型喜剧和肯定型喜剧,而把二者加以综合,应当“既肯定个人的价值,又肯定社会的价值;既肯定理想的美,又肯定现实的美,而在证实了它们之间的相互脱节的事实之后,实际上又都否定了它们各自的片面性。”^⑦这里所说的综合型的喜剧,实际上就是指喜剧因素与悲剧因素结合的现代悲喜剧。

现代悲喜剧不是传统意义上的悲喜因素的简单混合,它在结构上呈现出双层反向性:表层是喜剧,深层是悲剧,样式上“以喜写悲”,主人公都是具有双重人格的既令人发笑、又值得同情的小人物。

赵耀民将“荒诞喜剧”作为自己追求的新喜剧的理想,悲喜剧有种种不同的艺术呈现,“荒诞喜剧”则以极度夸张、变形的喜剧样式来揭示生活的荒诞性,用赵耀民的话来说:“这种荒诞性表现在生活应有的样子与实有的样子之间的不协调,既乖讹又自然,既难以置信又是事实,既无法容忍又无可奈何——既滑稽又痛苦的状态。”^⑧

《天才与疯子》是赵耀民第一部荒诞喜剧。剧中一个雅号称之为“灰老鼠”的大学生任渺天资聪颖,但好奇思异想,由于他的个人“自由意志”的表现和社会的群体观念;思想上追求崇高的精神境界和行为的卑劣;强烈的欲望和低微的才能之间,存在着天然的脱节,加之青年期的“性苦闷”和自我扩张的心理,驱使他在实际生活中上下滑行,左右冲撞,一言一行尽在滑稽幽默之中。他想做学者,研究“太空语”颇有见地,却找不到“伯乐”先生;想搞政治,勇敢地去参加演讲比赛,却落得个滑稽的下场;想当作家,出生入死地体验生活,却差点进入焚尸炉;想要发财,企图利用抽水马桶的重要配件做滑头生意。不料锒铛入狱,险些被开除学籍。他有过浪漫的艳遇,也有失恋的惆怅,心灰意冷时,看破了“红尘”,欲入“净土”做和尚,但一想起佛门中的清规戒律,还不如跳下河去淹死爽快。哪知,又恰巧被他的“意中人”救上岸而无地自容。

这样一个独特的人物形象,有学者认为这不是一个“典型”,“因而不必用诸如‘80年代的大学生是这样的吗’之类的问题加以非难”。^⑨笔者认为,任渺实际上是大学生中的一种典型。当然大学生也不是只有这一种典型。任渺实际上是那种好高骛远、个性躁动不安,不切实际的大学生典型。同时,他又不仅仅是某一类的大学生的典型。他的典型意义还在于超越年龄,超越社会身份的更为广泛的针对性,如同作者谈到此剧的创作动机时所说的:“与其说任渺是现实生活中具体的个人,不如说他是我们这些凡夫俗子某些共同心态的人格化。我们嘲笑任渺,就是嘲笑我们自己。”^⑩经过一段历程的“精神流浪”,任渺面对神秘的星空,发出的一连串的疑问:“我是谁?我在哪里?我要干什么?”他渴望成功,可不知什么才是成功,更不知如何通向成功之路。一种理想价值在苦苦求索中反而自我失落了的悲剧,更是折射了当今时代许多人(不仅是一些大学生)共同的迷茫和惶惑。

这就如同《钦差大臣》中的赫列斯塔科夫这一艺术典型,既是特指,也是泛指。特指是这一形象是19世纪俄国典型的花花公子,他的性格气质反映了贵族阶级的腐朽堕落;同时又是泛指,具有十分广泛的社会意义,成为一切空虚庸俗,吹牛炫耀,逢场作戏者的代名词。



左:赵耀民《天才与疯子》(上海青年话剧团)

右:张献《拥挤》(上海话剧艺术中心)

《天才与疯子》一剧对任渺的嘲笑批判有余,对造成这一人物个性不健康发展的社会环境揭示不足,因而减少了观众对这一人物痛苦遭遇的同情,悲剧因素欠缺。

在《闹钟》和《歌星与猩猩》中,剧作家则将主人公何人杰、马当那都放置在真正荒诞的戏剧情境之中,他们的无奈和可笑同时显出了喜剧性和悲剧性。

年届半百的大学老讲师何人杰年轻时多才多艺,成绩出众,然而上了年纪之后越活越没光彩,像一件还没来得及流行就已经过时的旧衣服那样被人扔到一边。虽然平时兢兢业业,但生活依然清寒,职称提升、分配住房似乎永远与他无缘,他总是与环境格格不入。这里有他性格迂拙、清高的一面,但剧作家同时提示家庭和社会环境中全然颠倒的价值取向,更是逼他选择提前病故的原因。在家里老婆刘兰奚落嘲讽瞧不起他,心爱的女儿倩倩又不尊敬他;在单位里,庸俗的同事赵、钱、孙、李轮番取笑他,调皮的学生戏弄他,就连家中的一只破闹钟也时常胡闹。这一切,弄得他成天敏感多虑,提心吊胆,神经紧张。为了摆脱内外交困的尴尬境地,为了得到校方追赠的高级讲师,何人杰才主动请求提前病故,活着为自己开追悼会。

当观众看到舞台上为活人开“追悼会”的荒唐场面时,都会情不自禁地和作者一起在心中腾起一股酸楚和悲愤之情,自然而然地体味到导演佐临在说明书上的特意题词:“这不是喜剧,可令人发笑。这不是悲剧,令人含泪,实际上它是正剧,‘含泪的喜剧更加发人深思’……”

在音乐喜剧《歌星与猩猩》中,赵耀民又一次显示了善于构思匪夷所思、悲喜交织奇诡境界的才情和非凡艺术想象力,“他站在人类的高度,将我们生存困境中遭遇的一切事物、符号、信息,以及惟有我们被变形后才能看到的变形的世界,信手拈来,移花接木。在‘换脑’的喜剧情节设置中,体现了人兽关系和人兽选择无法逾越的悖论,使世界和人性异化的图景,因而放大而清晰呈现出现代人千百次体验过的窘迫荒谬和被世界抛弃的孤独”。^①

(五) 张献的实验戏剧

张献,1955年7月生于上海,15岁辍学进针织厂当“童工”。1978年考入上海戏剧学院戏文系,学业中途遭牢狱之罪,被勒令退学回昆明家中。从此一直以文化流亡者身份疯狂地进行创作。已演出的话剧有《时装街》(1989)、《屋里的猫头鹰》(1989)、《楼上的玛金》(1994)、《拥挤》(1995)、《美国来的妻子》(1995)、《母语》(1998)、《星期天早上》(1999)、《还有福雷和李香蓝》(1999)、《等待戈多/女性》(2001),以及已拍摄的电影《地狱,天堂》(1989)、《挑战》(1990,合作)、《我很丑可是我很温柔》(1991)、《留守女士》(1991,合作)、《谈情说爱》(1995)、《横竖横》(1999)等。此外,还有《阉歌》、《等待明年疯狂的我》、《玩坛者说》、《米其林指南》、《痒兮兮》、《红颜》、《被奸污的安提戈涅》等一批大大小小未及或未能演出的“抽屉戏剧”。

张献不但是上海剧坛上的一位多产作家,而且是一位典型的“先锋派剧作家”。他的挚友赵耀民曾经这样论述张献的戏剧观念:“尽管他也是一把写实的好手,但因为厌恶披着‘现实主义’外衣粉刷现实的伪现实主义戏剧,所以在很长一段时间里,他‘恨屋及乌’地排斥写实的手法和技巧。他轻视那些着力于描绘外部事件并给予是非、道德评判的作家的作品,推崇表现内心世界并消解一切既定的价值评判的作家的作品。他的戏剧观念,从美学思想到形式技巧都直接来源于西方现代主义戏剧。”^②形成这一特点,就张献这位剧作家来说,更多的是个性和生命体验的本能呼应。

张献是上海剧作家中实验戏剧作品最多的一位作家。由于种种原因,他的不少实验戏剧作品未能搬上舞台。在上海舞台上搬演、比较有影响的张献实验戏剧剧作有《屋里的猫头鹰》、《时装街》和《母语》、《拥挤》,其中影响最大的是《屋里的猫头鹰》。

张献的实验戏剧以风格犀利、思想前卫为基本特征。他的剧作直面人生,不仅从不回避现实中的恶,而且发掘现实中的恶。他的实验戏剧的实验性质在表达出令人沮丧的现实生活中的整体深度感受。他认为“恶”也是一种真实,有时比“美”更有力量,只有正视它、揭示它,才能引起人们对生活的深思。然而表达“恶”的现实,需要剧作家有“直面人生”的勇气和洞察人生的思想深度。

1988年,由于电视的冲击等多种原因,话剧危机不仅没有缓解,反而更加加剧,当

时上海的话剧上座率是 53.8%，为 1981 年以来的最低点。于是小剧场运作又升温。上海青年话剧团选中了张献的实验性很强的小剧场话剧《时装街》，在剧团经费窘迫的状况下，投资两千元，以青话简陋的排练厅作为实验剧场进行演出。主持者还吃不准此剧的演出效果如何，演出以内部上演名义进行，以半公开的方式招待观众。在发给观众的观剧请柬上，写着这样两句话：“如何发挥话剧特有的而电影与电视又无法达到的艺术魅力，通过小剧场艺术的实践，或许是能找到答案的。”反映了当时话剧人希望通过小剧场戏剧的实验演出寻求话剧出路的急切期待心理。

《时装街》通过在时装街上的艺术家和商人这两个人物，表现金钱与艺术的矛盾，用剧中的台词来说即显示“我们靠顾客生存”与“顾客靠我们生存”之间的对立。艺术家为了坚守“身体艺术家”的灵魂，拒绝穿任何衣服，企图以骇世惊俗的“身体艺人”的方式夺回市场份额，但最后发现自己赤裸的身体也变成一种时装商品时，他崩溃了。寓意艺术在商品经济冲击下，艺术家种种生存的困惑。剧中的艺术家拒穿衣服，在演出中需要男演员脱光衣服，这种“脱”、“裸”的形体意识在当时戏剧舞台上是没有过的，反映了现代剧人追求开放与变革的下意识欲望。显露身体通常是国外 60 年代以来“小剧场运动”先锋叛逆的一种基本表达手段。所以，该剧以重视身体的表现隐喻了自我的存在。由于经费窘迫，此剧被迫缩短了排练时间，配角也由业余戏剧爱好者志愿担任，显示了实验戏剧的非主流色彩。

由于这个戏结构较散漫，人物有些概念化等，《时装街》的演出反响平平。然而，第二年，张献再度推出的一部实验戏剧《屋里的猫头鹰》，同样在青话排练厅演出时，以其神秘而新奇的表现方式，令人耳目一新，在戏剧界激起了强烈的反响。4 月，参加南京小剧场戏剧节，又一次引起轰动，被誉为“中国第一部先锋派戏剧”。

《屋里的猫头鹰》描写年轻女子沙沙一直把丈夫空空看成曾带她初涉肉体之门的森林恋人、青春力量的延续，结果在漫长的等待中一无所获。沙沙渴望爱情，却被洞察世事又丧失性能力的丈夫空空欺蒙，常常在梦境中与潜意识的梦中恋人，一个生机勃勃、性欲旺盛而没有“目标”的森林恋人康康相见。意念中的森林恋人康康从幻觉中走出，来到沙沙家里，向她揭穿了空空性无能的真相，并和空空进行一场灵与肉的较量。空空失败了，康康以救世主的姿态要带沙沙走。出乎意料，沙沙宁愿弃森林恋人不顾而与性无能的丈夫厮守终身。她试图给予空空正常人的信念而使他恢复能力。没想到空空更为世故老到。原来空空曾是林中好猎手，如火痴情使他过于忙乱地将林中猎物一一消灭，他只得弃枪熄火，以催眠的方式销蚀他生命的本能。妻子对他性能力的呼唤，使他面临困境，逃之夭夭。内在的神秘力量最终把沙沙从明媚的森林记忆中拉回黑暗的灵魂空间，直接面对作为内心图腾的猫头鹰。空空和康康这两个男人结果出乎意料地都败在了沙沙

手下,而沙沙的焦虑终于达到了疯狂,与满屋子闯进来的猫头鹰们翩然共舞。

《屋》剧充分显示了作者的戏剧天赋和表现微妙复杂的内心生活的创作才华,淋漓尽致地展现了剧作家个人生命体验中的一幅噩梦般的画面。剧中的空空和康康其实是一个人内心的两面,沙沙这个女人以及她所代表的这座城市的一切,是作者所面临的人生困惑和他欲战而胜之的对象,是他刻骨铭心的复杂的人生经验的一段经过提炼的折磨。

《屋》剧借鉴了西方现代主义戏剧象征、幻觉、潜意识等多种表现手法,比较晦涩难懂。他的好友赵耀民对此剧的含义作了概括的论述:

“作者借性来隐喻一种朦胧的力量,它支配着人们荒谬乖戾的存在状态和不可理喻的内心生活,黑屋子代表着环境,猫头鹰象征着欲望,森林、猎人意指原始的力量,而城市、性无能则是文明的符号。作者用现实与梦幻相交织的叙事结构,以冷酷的笔触和奇特的抒情方式,淋漓尽致地展现了他个人生命体验中的一幅噩梦般的画面。”^⑬

《屋》剧导演谷亦安的二度创作和舞台体现为文本增光添彩,产生了更加浓烈的舞台魅力。《屋》剧的演出处理充分强化观众的“参与意识”,生动地体现了欣赏者(观众)与演出者(演员、舞台艺术工作人员、导演)共同完成创作的戏剧本质特征。导演使观众与演员一起参加演出,让观众直接介入戏剧活动。观众一进青年话剧团院子的大门,就由守门人发给每一位观众一副绘有猫头鹰图案的面具和一件黑色披风,并被领入边上一间屋子。在这间屋子里,由剧作者(或有关人员)向大家讲解有关事项,请大家穿好披风,戴好面具。然后分成若干小组,每组由一位猫头鹰组长带领着来到演出场所——“黑匣子”。“黑匣子”里几乎黑得伸手不见五指。观众只能借着微弱的灯光看见各人面具上眼圈部位涂抹的荧光粉在黑暗中闪闪发光,犹如黑夜中猫头鹰的一双双眼睛。戏开始了,舞台上表现的是被关在“屋里的猫头鹰”的故事……在演出过程中,一部分观众还被要求作为从外面世界飞到屋子里的猫头鹰,上去“殴打”女主角沙沙。就这样,观众不知不觉地改变了以往只是简单地观看的职责,具有双重性质:一重是观看者,观看着被关在黑屋子里的“猫头鹰”(即剧中的人物)的生活、命运;另一重则是自己也似乎成了被关在这黑屋子里的“猫头鹰”的同类,成了从外面的世界“飞”进来的一群“猫头鹰”中的一个成员,并且参与到了原先就在这黑屋子里关着的“猫头鹰”的生活之中,观众在瞅着剧中的“猫头鹰”时,同时也不自觉地观照着自身。

导演的再创造还表现在剧本神秘气氛和阴郁诗意的渲染和强调。演出摒弃了日常生活环境,着重营造出远离日常生活的神秘环境或异常环境。如戴眼罩、穿披风、进入黑屋子的处理,都让观众在心理上和生理上隔离日常生活,进入幻想世界,而当观众借着微弱的灯光看见各人面具上眼圈部位涂抹的荧光粉在黑暗中闪闪发光,犹如黑夜中猫头鹰的一双双眼睛时,他们在心理上自然会产生与平时看戏不同的感觉。一种神

秘的气氛和阴郁的诗意便会油然而生。

让观众穿戴起猫头鹰面具和黑披风,黑暗中观众眼睛里闪着幽幽的荧光,众多猫头鹰似的在窥视黑屋子主人的私人生活,通过这种独特的演出形式,导演把“环境戏剧”和“行为艺术”有机融合进去,使观众参与和介入,并享受到独特的戏剧体验。舞台美术运用上,《屋》剧也有许多独到之处,将一块普通的“红绸布”用得神入化,以极富象征意味的造型和动感,一会儿成了主人公的床榻,一会儿成为浴池,一会儿成为情欲的波涛,像是生命的流淌、躁动、创造和欲望。剧终红绸覆盖在沙沙身上,宛如一个埋葬生命与情欲的祭坛,透射出全剧对人性的异化和生命悲剧的深深刻意蕴。

这种深刻的内涵与崭新的演出形式,被评论界誉为“堪称是这一时期小剧场话剧的优秀之作”。^⑭

进入90年代之后,上海迎来了开发浦东的大好形势,在开发开放浦东的带动下,上海的改革以前所未有的速度全方位地展开,上海成为全国改革开放的龙头,社会迅速进入了市场经济转型期,上海的戏剧发展也揭开了新的一页。

回顾自己的创作道路,张献觉得面对新的经济环境和文化环境,有必要调整自己的创作内容和创作方法。小剧场话剧《留守女士》连演四百场的巨大成功,引起了他的关注和深思,使他认识到新的话剧不能无视市民生活,他决定将话剧创作的方向从个人化的精神生活转向世俗化的新市民生活,同时尝试现实主义创作方法的写作。于是,他不仅在1992年与人合作将《留守女士》改编成电影(获开罗国际电影节最佳影片奖),而且于1993年创作了轰动剧场的小剧场话剧《美国来的妻子》,话剧演出后,场场爆满,舆论界普遍认为这是一出高品位的小剧场戏剧。1993年,获上海新剧目展演优秀剧目奖。是年应文化部邀请赴京展演,首都各大报纸称誉这是一出“海派话剧的精品”。^⑮这也充分显示了张献具有多方面的艺术才华和广泛的艺术修养。

但是,《美国来的妻子》的巨大成功并不意味着张献终止了实验戏剧的探索。1990—1998年,上海的小剧场戏剧侧重于向非实验戏剧发展,先锋性实验戏剧几乎在上海舞台上销声匿迹。然而,张献却从未放弃对实验戏剧的创作热情。

自1994年起,他创作了一系列的实验短剧。在这些创作实践中,他不仅是编剧,而且还是导演或演员。他的实验重心已经从文本探索进一步深入到舞台和表演的形式上,主要探索现代戏剧元素中演员的肢体语言。如《拥挤》(1994,广州国际小剧场戏剧节首演,自任导演)。在实验短剧《母语》(1997年在香港现代艺术中心首演,自任导演),索性取消一切有意义的台词,进行将肢体语言发挥到极致的尝试。

《拥挤》和《母语》在叙事结构方面更加简洁、明晰,更加注重于表演造型艺术上的开拓。《拥挤》十分讲究演员的动作造型,环境的前卫设计;《母语》熔杂技、太空舞、体

操、哑剧于一炉,接近游戏、舞蹈的状态。两出戏都渗透了即兴表演的成分,讲究哑剧造型的魅力,基本取消传统戏剧情节叙事的层面。

比较起来,《母语》显得有些晦涩难懂,《拥挤》由于少量语言的介入,观众不难从剧中人一些牢骚中获得共鸣。“公共汽车,这本是惩罚和改造罪犯最合适的地方呀,这该死的日子,过着过着,慢慢失去了它的意义,只剩下一样东西——拥挤,连拥挤也失去了,只剩这么一个座位。”创作用富有视觉冲击力的形式,揭示了隐藏在社会现实层面背后的深意,激发观众的理性思考。

综上所述,张献的实验话剧,无论是内容的探索还是形式的革新,都贯串了他对人生、对社会的思考,对现实的热情关注。他是一位以人为本,对艺术充满激情,对人类充满终极关怀的人文主义者。

(六) 徐频莉的实验戏剧

徐频莉是上海实验戏剧创作中颇有影响的女剧作家。1953年生于上海。“文革”中是云南插队知识青年,后入云南省话剧团当演员、编剧。1982年毕业于上海戏剧学院戏剧文学系,1986年调上海戏剧学院戏文系任教。现为上海红象文化传播有限公司董事长。迄今为止,已发表、演出、拍摄戏剧、电视剧作品近四十部。代表作有话剧《芸香》(1989)、《老林》(1991)、《昨天的桂圆树》(1993)、《白色幽灵》(1994)和《血亲》(1996,由上海青年话剧团演出)、滑稽戏《谢谢一家门》(由上海话剧艺术中心和上海滑稽剧团联合演出),此外还发表有电视连续剧《血亲》(16集)、《做人》(20集)、《爱情女侦探》、《爱是一个美丽的错》、《在补丁般的屋顶下》等。

徐频莉也是一位多产剧作家,她写过一些现实主义的剧作,影响较大的是她的实验话剧《芸香》、《昨天的桂圆树》、《老林》,其中最著名的是《芸香》。

《芸香》在美国上演时,被美国报纸誉为“诡异”、“浪漫”,是一出令人“极其激动”的戏。其实,它的剧情并不复杂,描绘的是一个凄艳的爱情故事:一对相恋情侣——叶子和阿果结婚了。新婚之夜,叶子突然双目失明,惟一能感觉到的是一点烛光,于是阿果为妻子点上了象征人生之路的“之”字形蜡烛,越点越远,阿果出走了。从此叶子开始了漫长的等待。好心的表哥周立夫“创作”了一封封“阿果的情书”,叶子为那些“情书”做了一只漂亮的箱子,放上防虫的芸香,甚至屋前屋后都种上了芸香。几十年过去了,叶子凭着这箱情书支撑着生命。当阿果回来时,她已认不出了。阿果背着年老的叶子和别的女子做爱,但叶子仍珍爱着那些情书。有一天,当叶子得知这满满一箱的情书都是空无一字的白纸时,她的精神崩溃了,在巨大的失望中,她举起斧子砍死了丈夫。

就是这个凄艳的爱情故事,1989年首演后荣获上海文化艺术节剧目奖。第二年

被翻译成英文本,并收入1990年的德国戏剧年鉴。1992年在美国上演时,“圣路易十分畅销的《河畔报》用整版报道了张艺谋的《大红灯笼高高挂》之后,又用整版报道了她的《叶子》(即《芸香》)”。^⑥美国人冒着瓢泼大雨,从几十公里远的地方来看英语版《叶子》,紧接着《圣路易报》、《中国自由报》也都对演出成功发表了热情洋溢的评论。

《芸香》的成功同它独特的艺术成就密不可分。实验戏剧的艺术形态是多姿多彩的。从观众接受角度来说,大体上有两类,一类是艺术上富有特色,但较晦涩难懂;一类是既有独特创造,又易为观众所接受。对于晦涩难懂,而且又是无法充分发挥演员创造的实验戏剧,一些话剧艺术家不无微词。

例如,中央实验话剧院(今已并入中国国家话剧院)院长赵有亮就认为:“实验戏剧一般都是以导演为主体,体现导演的思想,演员在演实验戏剧时塑造人物都很难塑造,所以有些演员并不喜欢实验戏剧,除非年轻的演员。像林兆华的《故事新编》,用了很多我们院的年轻演员。我对我们院的年轻演员评价很高,为什么呢?他们的敬业精神太好了。在戏里他们简直就是符号,没有人物,你演什么呀?演员整体就是一个符号。对演员来讲实验戏剧没有什么了不起的,因为它主要是看导演的东西。当然演员也要适应这种排练方式,这种体现方式。我认为有些国外的实验戏剧非常好,它有故事,有人物。中国有些实验戏剧没有故事、没有人物,演员在戏里几乎就是符号。”^⑦

演员作为完整的人被分解为多种叙述媒介,导演的叙事话语变革可能性大大增加,演员在表演上的丰富资源却被悬置甚至被浪费,表演创造才能无法得到充分发挥,这确实是我国某些实验戏剧中存在的一个值得探讨的问题,一个值得深思的问题。

但徐频莉的《芸香》不同,它既是一个虚构的荒诞剧,但有悬念、有故事、有人物。一开始,在一辆行驶的公共汽车里,人们七嘴八舌在议论本地瞎老太太用祖传的斧子砍死了老丈夫。各人的叙述互有出入、扑朔迷离,形成悬念,一下子便将观众吸引住了。叙述体的结构方式又不同于传统的线型戏剧性结构,表现的是爱与爱人并非是一致的等值符号,阐释了一种更为深层次的理性:爱是永恒的,哪怕爱的对象已不复存在。爱是人的一种天性,对爱的礼赞,本身即是对人的礼赞。剧中女主人公叶子对爱人的苦守和期盼,可以看到剧作家对荒诞派名剧《等待戈多》的借鉴,但它揭示的是当代中国女性对爱的希冀和理解,也潜在了女剧作家本人对誓言、对爱的刻骨铭心的人生体验,因此才会写得那样执著,那样惊心动魄。

徐频莉在《芸香》中,将写意、夸张、象征等艺术表现方法交织在一起,加上导演的二度创造,产生了动人心魄的艺术力量。对“结婚”一场,剧本写道:“婚礼的音乐声中阿果牵着一根红绸上台,红绸很长很长,阿果拉着拉着,千拉万拉不见人出来,红绸横贯整个舞台。”演出时,红光耀眼,红绸缎铺满整个舞台,这里的红绸成了幸福的象征,

叶子多么希望自己的幸福像这横贯舞台的红绸绵绵久长。又如,“点蜡烛”一场,阿果点燃蜡烛,发现叶子能够辨别光。阿果高举蜡烛,问:“叶子,好好看看,这是什么?”叶子激动地说:“是……你,是光,是你!”叶子关照说:“阿果,窗和门都关严了吗?不要让风吹灭了它。”这时传出画外音:“此刻,叶子真怕,她预感到,只要那点光亮熄灭,她的世界就永远是漆黑的了。”阿果说:“叶子,那光不会熄灭,真的,永远不会熄灭。”于是阿果一支又一支地点蜡烛,“台上出现了一条由烛光组成的‘之’字形的路,通向遥远。”舞台上闪闪烁烁的一片烛光。点着,点着,阿果不知所向,他终于点不下去了。在这里“烛光”成了爱情的象征,阿果不知所向的描绘,写意地揭示了他对爱情的背叛。

与上海其他实验戏剧作家一个明显的不同是,徐频莉是一位演员出身的剧作家,丰富的舞台实践经验使她的戏剧构思具有强烈的舞台感,她能够充分地运用灯光、道具、音响等多种舞台艺术手段,揭示人物深藏不露的内心世界。在《芸香》中,尤其是灯光的构思十分出色,灯光的设计进一步强化了戏剧的舞台效果,将人物心灵的揭示达到了震撼人心的境界。

正如剧作家沙叶新评《芸香》时所指出的:“那一炷黄光和一炷红光,时分时合,一会儿滚动一会儿重叠,令人动心,撩人情思。这哪里是光,这纯然是两个有血有肉的生命,是一对色彩耀眼的灵魂。”^⑬

《芸香》的故事是完全隐喻性的。这一隐喻性的故事为导演的舞台叙事提供了极好的发挥余地,提供了写意戏剧又一次成功尝试的机会。导演舞台处理,尤其是“开箱读信”那一场,具有强烈的舞台视觉冲击力。在这一场,导演在场面处理上采用将“实”的某一元素大幅度地、单一化地进行视觉夸张,以量的绝对性优势强化隐喻的意义。葛老太(老年叶子)发现她珍藏半世的一箱信是一堆白纸,作为精神支撑的爱情世界顿时灰飞烟灭。但是,从舞台叙事来说,一箱信,无论如何也不具备视觉渲染的力量。于是,导演创造性地让演员和白绸来替代“信”,这样,开箱读信在舞台视觉调度上就获得了仪式化的强调和渲染:许多演员身穿白衣白裙,跟随葛老太一步步走下平台,灯光迷离中,只见大片“白色”吞没了舞台,当葛老太哭喊着说:“我藏了一箱子白纸,上面没有一个字!”她绝望地将白纸撒向空中时,伴随着撕心裂肺的惨叫声,整个舞台上飘舞的是许许多多的白布,葛老太凄惨的哭声回旋在黑色的舞台上,那白布是白色的绝望之舞!铺天盖地、纷纷扬扬的白色所造成的巨大视觉效果,最大限度地渲染了老人的悲剧情绪。从隐喻的角度来分析,抛撒“信”,是对“生”的绝望,导演把喻体进行单色调的无限夸大,其隐喻的效果便获得了撼人心魄的强大艺术力量。

另一个同徐频莉在云南插队生活有关的,具有实验性的寓言性话剧是《昨天的桂圆树》:一个男孩到了二十岁,不知生父是谁,母亲临终前告诉他,她当知青时在原始森

林里迷了路,喝了山泉生下了他。他自然不信这个美丽的童话,并由此开始了艰难寻找,他从云南找到上海,最后终于找到了那个残酷与壮丽共存,野蛮与温馨同在的过去了的时代,及其与那个时代休戚与共的一群当年的老知青。尽管没人肯告诉他,他是母亲被本地连长强暴后生下的,但他突然发现当年知青连里所有的男人都是他威严的父亲,所有的女人都是他深爱的母亲。于是,他以他二十岁的生日作黑色的挽歌来祭奠他的母亲和父辈们的青春,巨大的横幅从天而降,上面歪歪扭扭地用知青的血写着四个大字“青春不朽”。这是在向当代青年讲述一个昨天的故事,更是对十年动乱期间中国知青史的一种追忆和价值认同。时间可以淡化一切,但辛酸的历史依旧不会被岁月的长河所冲尽。扑朔迷离的寻找的谜底,正是人们要去思索人生,承担责任,超越历史。

徐频莉1991年创作的《老林》,则又是风格独具的一出实验戏剧。一个骁勇的身影,他将要走进莽莽的原始森林,那是复仇者黑子,他带着与他一样劫后余生的小狗“响箭”,开始了灭尽所有恶狼的复仇行动。舞台上,狗性与人性交织起来,平行地作尖锐的对照。剧作家巧思在于,不仅赋予舞台剧以一种悲怆的氛围,而且将叙述者旁白的声音与演员传神的“狗形”和谐地统一起来。黑子的人性复归和真情流露,又是以一位行将衰朽的老人付出毕生的代价来得到体现的。此剧借鉴了布莱希特叙述剧和存在主义戏剧的表现方法,具有较高的文化品位。它把生命意识和生存空间联系起来作寓言式的反诘,从而步步紧逼地拷问人的灵魂和良知。1997年牛津大学出版社出版的《当代中国戏剧(牛津选本)》收入了此剧,而且澳大利亚的舞美专家戈登先生给予此剧高度评价:“《老林》的创作令我激动,它既不是西方的,也不是中国传统的,是一股自然力量。我不知道,也许这就是精华所在。”^⑩

在短短四分之一世纪中,上海实验戏剧中影响较大的剧作家除了上述八位之外,还有宗福先、曹路生、陶骏等人。限于篇幅,其他剧作家我们只能在“上海实验戏剧发展的历史进程”中加以简要的论述。由于这些剧作家勇于革新的创造,加上黄佐临、陈明正、胡伟民、苏乐慈、雷国华、谷亦安等老中青导演艺术家卓越的二度创造和其他舞台艺术工作者的通力协作,上海的实验戏剧获得了世人瞩目的艺术成就,为中国话剧艺术事业在新时期的迅猛发展,作出了重要的贡献。

三、上海实验戏剧的艺术特色

中国话剧发展的历史证明:一个外来的戏剧类型或戏剧形式传入中国,由于中国的独特国情,独特的政治、经济、文化背景的影响,必会发生变异。比如什么是小剧场

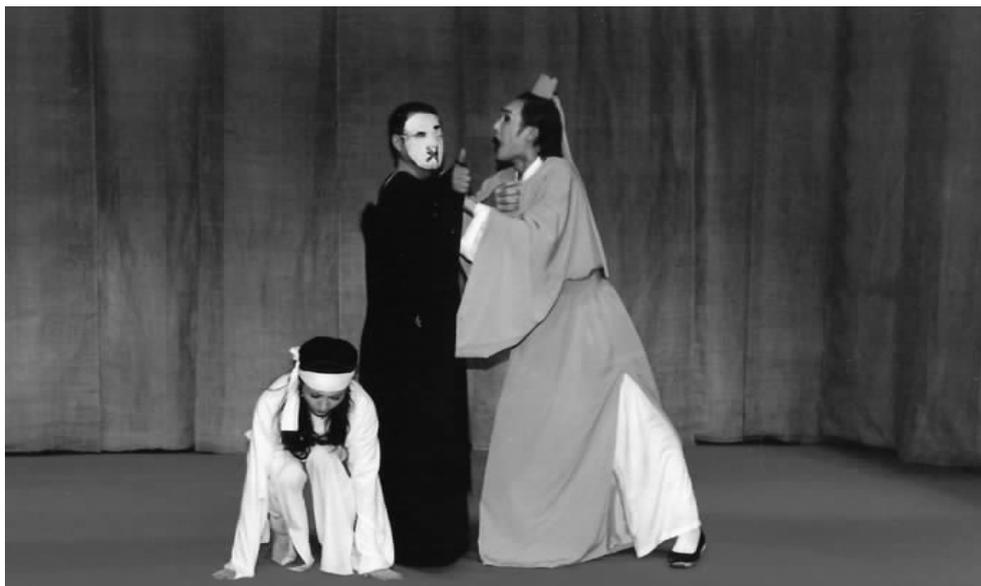
上:徐频莉《老林》(上海人民艺术剧院)

下:谷亦安,曹路生《谁杀了国王》(上海戏剧学院)



上:陈明正、曹路生、谷亦安《庄周戏妻》(上海戏剧学院) 摄影 张仲年

下:陈明正、曹路生、谷亦安《庄周戏妻》(上海戏剧学院) 摄影 张仲年



戏剧,一些学者坚持认为:“小剧场作为一种新的演出形式,它是与一定的审美要求相联系的。从这个意义上说,它是一种美学的反叛,是对大剧场戏的超越,而不是戏剧从大剧场的空间规模向小的剧场的退却和龟缩,这是戏的重建,而不是固有结构的修补。”^②按照这一观点,小剧场剧目必须是实验戏剧或者是带有很强实验性的剧目。因此,‘89年南京小剧场戏剧节和‘93年中国小剧场戏剧节的很多作品都被这些人认为根本不是小剧场戏剧,甚至连备受观众欢迎的《留守女士》也“不能算是小剧场戏剧”,而是“通俗剧”,甚至说是“正式的肥皂剧”。^③

经过十余年中国小剧场戏剧的实践与沉积,许许多多的人认识到:“‘实验戏剧’与‘主流戏剧’,‘小剧场戏剧’与‘大剧场戏剧’这两组概念是相互交叉的。”^④导演熊源伟更是明确指出:“‘小剧场戏剧’就是‘小剧场戏剧’,‘实验戏剧’就是‘实验戏剧’?不必再以‘小剧场戏剧’去涵盖、替代‘实验戏剧’。还回‘小剧场戏剧’的原本概念——仅仅是一个空间的概念,但凡有关‘实验性’的概念,一概由‘实验戏剧’去表述。”^⑤实验性是小剧场的重要特征之一,但实验性并不是小剧场戏剧惟一的特征。根据中国的国情,小剧场戏剧既可以是实验戏剧,也可以是非实验戏剧,甚至于可以包括商业戏剧。

小剧场戏剧的含义是如此,“实验戏剧”的含义确定也应该根据中国国情、中国戏剧创作的 actual 状况而加以界定。

西方戏剧界认为,实验戏剧是指与传统决裂的剧场演出,主要指演出者在舞台上依据某种理论进行的戏剧实验。美国《世界戏剧百科》认为:“20世纪新导演的崛起,突破了占统治地位的传统导演方法,新发展起来的戏剧理论和导演方式必得经受考验,于是实验这个概念的介绍便从科学界引进戏剧界。首先利用新理论和方法进行实验戏剧的重要导演有斯坦尼斯拉夫斯基、梅耶荷德,后继者有塔伊洛夫、阿尔托和布莱希特。”^⑥依此定义,实验戏剧应有两个基本特点:一是有理论的支持。二是实验戏剧与剧场大小无关,可以在小剧场,也可以在大剧场演出。

联系到中国话剧的具体剧目,什么戏算实验戏剧,什么戏不是实验戏剧,人们的看法也不尽相同。笔者认为,戏剧艺术家自觉不自觉地依据某种新的戏剧理论或受某种新的戏剧理论指导或影响,在戏剧内容或舞台形式对现存戏剧模式有所破坏,有所革新的戏剧均属于实验戏剧。

而且,“实验戏剧”也是一个历史的、发展的概念,在某一历史时期算“实验戏剧”的演出,在另一个历史时期就可能算不上“实验戏剧”,因为所谓对现存戏剧模式的“破坏”或“革新”,实际上都是一个相对的、流动的概念。

不仅如此,不同地域的“实验戏剧”还必然会带有地域文化的色彩。比如,上海的实验戏剧就必然会带有海派戏剧的特点,带有上海这一地域文化的烙印。

下面,笔者就上海实验戏剧的艺术特色,略陈数端,作一初步的探讨。

笔者以为,上海的实验戏剧有三大特色:

(一)先锋性、前卫性,敢为天下先,敢于冲破旧的规律的束缚,在人物内心世界的开掘上进行艺术的突破和创新,是第一个特色

先锋性、前卫性,应该是实验戏剧的一个特质。但上海的实验戏剧在这方面尤为突出,这与上海的地域文化、地理历史条件密不可分。

在中国话剧发展历史上,上海地处“五口通商”的重要口岸之一,受外来经济、外来文化影响既快又深。“得风气之先”,是上海的一大特色。在早期话剧时期,紧接上海留日学生1907年7月在东京公演《黑奴吁天录》之后,于1907年9月在上海上演了另一版本的《黑奴吁天录》,标志着中国话剧的诞生。“五四”之后,中国的文化精英在海外留学归来,纷纷在上海安营扎寨。上海在近现代发生的中西文化的交流是立体的、全方位的。西方文明在上海比中国其他地方得到更快的传播。1923年,洪深从美国学成回国,首先在上海戏剧协社实施戏剧改革,促成现代话剧在中国的正式诞生。

“四人帮”文化专制时期,“四人帮”对上海的控制十分严酷。但禁锢越深,反弹愈强烈。“四人帮”一打倒,上海戏剧工作者的创造力便蓬蓬勃勃地释放出来。戏剧工作者通过各种渠道吸收西方文化的营养,向僵化的戏剧创作模式发起了猛烈的冲击。

1980年公演的独幕剧《屋外有热流》虽不是经典之作,但却是新时期全国实验戏剧的开山之作。正是它,为今后实验戏剧的蓬勃发展的洪流打开了闸门,使它喷涌而出。

为了摒弃旧的图解政策的创作模式,着重揭示无产阶级革命家的精神风貌,沙叶新在实验性颇强的《陈毅市长》中创造了“冰糖葫芦式”这一独特的结构形式,用十个小故事贯串全剧,突破了传统戏剧的结构形式。戏剧表面看来矛盾并不连贯,围绕着怎样当好上海市长这样一个大情节结构全剧。从并不连贯的情节中,写出了前后连贯的上海市长。全剧结构潇洒、大度,具有一种自然美,如同作家丁玲所说,此剧的创作“勇敢地打破了旧框框,根本没有故事,也不谈情说爱,更不制造虚假的矛盾……它用十个片断,十件事,把他(指陈毅——笔者注)写得活灵活现。”^⑤

《陈毅市长》全剧中无中心事件、无曲折情节、无强烈悬念,人物相互之间也无关联,但形散而神不散,用诗情贯串全剧。全剧是一曲颂歌,总的是一篇叙事诗,每一场是短小的叙事诗。首场“丹阳动员”是序曲,“调任”是别离曲(终曲),中间是一首首短的叙事诗,洋溢着剧作家对陈毅真挚的敬爱之情,使此剧成为一部感人至深的优秀

剧作。

新时期上海实验话剧的先锋性集中表现在采用新的艺术方法努力探索人物深层心理活动和现实世界的关系。社会的发展使当代戏剧家们对人的本质,人的深层心理发生了更大的兴趣。对人的本质的执著探索,使上海实验戏剧在戏剧美学语言上,具有实质性的突破。早在1981年,贾鸿源、马中骏就在无场次话剧《路》中展开了这样的探索。此剧有现实生活冲突线与人物心理冲突线两条线。前者表现的是讲究现代管理模式的电子管厂厂长眼看生产天天受阻,心急如焚,与以传统方式作业的马路施工队队长周大楚之间发生了一场尖锐的冲突,后者展现的是周大楚另一个的“内心自我”和妻子,也对周大楚的人生价值和婚姻情感,提出了不容忽视的挑战。在筑路的同时,大楚同时也使自己的心灵和情感经历了一次“修复”与升华。该剧揭示了在建设现代化物质文明过程中,面对未来,无论是谁都需要不断更新自身的深刻主题。演出时,主人公周大楚的内心自我与现实自我分别由两个演员来扮演。于是,舞台上出现了一个物化为两个分裂的形象,两个形象不断地争辩,而现实层面的故事仍在正常延续。这种通过两个自我的冲突直接表现人物内心矛盾的新颖构思方法,一时被一部分看惯传统写实话剧的观众所不理解,但却受到戏剧家曹禺大加称赞,认为这是上海首届戏剧节涌现的一个最好的剧目。

上海戏剧节评委评奖的时候,几个评委都把它评为第一或第二。但报上去之后,有些领导同志表示反对,在全国评奖时也没有得奖。反对的理由是因为里面有个正面人物(指周大楚)写了两个“自我”,这不是人的两重性吗?其实人是具有两重性的,他们反对的正是此剧富有创造性的地方。

因为先锋、因为前卫,这些实验戏剧被一些观念保守、陈旧的同志所排斥。但是上海的实验戏剧剧作家们并没有退却,他们不断学习,不断创新,对业余的话剧爱好者又产生了很大的影响。1985年诞生的《魔方》,由上师大的大学生们创造,全剧由九个小品或片断组成,每个片断含义也是多向的。例如,“黑洞”可能在揭露人类的虚伪;“流行色”可能在批评盲从;“女大学生”可能在肯定人性的复杂;“广告”可能在嘲讽庸俗,“绕道而行”可能在表现民族的某种心态;“雨中曲”可能在告诉人们什么是真正的幸福;“无声的幸福”可能在呼唤人与人之间沟通;“和解”可能在劝告人们要善于宽容;“宇宙对话”可能在表现一代青年人的追求。但这也可能是魔方的一种注解,九个片断也完全可能有另外的许多注解,如“流行色”也可能在张扬个性;“女大学生”也可能在肯定真诚;“和解”也可能在说明代沟是客观存在。《魔方》的这种主题的多义并非主题的模糊,而是揭示了当代大学生对社会、对人生多角度、多层次的思考和他们为世界独特的见解。全剧的主旨却在于“与青年朋友共同探究:人应该怎样理解社会?人应该怎

样理解自己？人应该怎样成为一个人？”^{②⑥}在于探讨当代大学生的深层心理世界。如同当时中国纺织大学研究生刘擎所说：“《魔方》在表现当代青年的心理沉淀、精神氛围、理解探求和文化背景方面，作了勇敢的探索。”^{②⑦}

（二）洒脱自由、不拘一格的兼容性，是上海实验话剧的第二个特色

上海实验戏剧家的天职在于发现创造，为了创造出思想深刻、形式新颖的，洒脱自由、不拘一格的开放的戏剧观念。胡伟民的“东张西望”论，就是这种开放的戏剧观念的生动写照。

1982年春，中国剧协在北京召开了“京沪导演会议”，胡伟民在发言中用三句形象的成语概括了他的全新的美学追求：“东张西望”、“无法无天”、“得意忘形”。

“无法无天”就是不拘成法，戛戛独创。万涛也说：“无法无天，乃为至法。”

“得意忘形”就是不囿形似、贵在得意。我国戏曲历来讲究“景虚情实”。

“东张西望”是什么意思呢？胡伟民解释说：“就是说，向东看——从东方戏剧，尤其是祖国古典戏剧遗产中吸收养料，向西望——对世界各国的戏剧流派进行研究分析，从中择取自己有用的东西。”^{②⑧}

胡伟民的“东张西望”论在戏剧界获得了轰动效应。一手伸向东方戏剧（尤其是戏曲），一手伸向世界各国戏剧精华，这一开放的戏剧观念自始至终渗透在上海实验戏剧的艺术创造之中。

早在1980年《屋外有热流》在排练的时候，二度创作人员就感到这个剧本“对我们每一个人来说都是陌生的新课题，有些同志初读剧本后不知所以然，想象不出这个戏在舞台上如何体现。我们以往熟悉的、常用的表现不够用了，也不合适了”。^{②⑨}于是主创人员一手伸向戏曲。剧中需要两个房间中有一堵墙存在，而且大哥的灵魂还会穿墙而过。他们便借用中国传统戏曲的表现形式，舞台上并不真的竖起一堵墙，而是通过舞台调度与演员的虚拟表演，让这堵无形的墙在观众心目中竖立起来。另一手伸向外国戏剧。剧本采取的是一种以人物心理活动流程和外在冲突相交融的较为灵活自由的结构方式，二度创作便也借鉴西方表现主义、象征主义和超现实主义戏剧技巧，通过时间顺序的颠倒和空间的灵活转换来扩大舞台的表现力。由于这种新形式的探索与时代、观众的要求相合拍，因此立即获得社会的承认和观众的肯定。

20世纪80年代中叶，著名的实验戏剧《中国梦》实践了黄佐临梦寐以求的写意戏剧的样式，是佐临主张将斯坦尼、布莱希特、梅兰芳三种戏剧观结合的出色实践。这出优美的戏剧震动了中国话剧界。《中国梦》这个剧本按照西方观众欣赏习惯，最初是一部用英语写成的戏，是用淡化的情节，从主人公心灵感受的表述来反映现实的，具有

相当多的表现主义因素。此剧排练时,导演借鉴布莱希特叙述体的表现方法,充分发挥中国戏曲舞台假定性的魅力,使写意戏剧能在话剧舞台上灵活自如地表现写实戏剧所无法再现的刹那间即可转换的众多生活场景。

1989年,为了确定实验戏剧《芸香》的演出形式,项奇、范益松、张育年三位导演,选择写意舞台的风格,充分发挥舞台灯光作用,创造了一个空灵多变的巨大舞台空间,整个舞台是一组参差不齐的平台,剧中出现的诸如芸香、树木、时钟、信件之类景物,均由演员担任,有时还与人物进行直接对话,以揭示人物的某些内心隐秘;在人物情感的转换处,则通过一些独特的舞台处理,将人物的情感强化、外化。例如,“婚礼”那场戏中人物情感的起落,就通过那幅又宽又长的红绸的起落、进退;瞎老太给陈然看信那场戏中,人物情感的突转,就通过扮信演员身上那幅白绸(象征信件)的上下舞动得以体现。由于它揭示的是人物的正常情感,因此,尽管采用了夸张、写意的处理,观众还是感到亲切,而且由于舞台体现的鲜明、独特的风格,更使观众产生了一种巨大的心灵震撼,剧场气氛也每每在这种场合下显得特别活跃。

《芸香》在导演手法上,广泛吸收、融化了大量中国戏曲的东西,也吸收、借鉴了布莱希特象征主义、表现主义的某些东西,而且融化有机、贴切,因而使全剧具有清新、流畅,而又气势恢宏的特色。在“1989上海文化艺术节”上,该剧的演出受到了观众们普遍的好评。

在传统话剧的演出中,演员只是扮演剧中的角色。而在许多上海小剧场实验戏剧演出中,创造性地借鉴了戏曲的表演,演员不仅可以扮演剧中的角色,甚至可以表演无生命的道具,如在陈明正导演的实验戏剧《庄周戏妻》中,演员既可以扮演有生命的牛,又可以扮演无生命的坟堆、屏风等,通过演员的表演可以使无生命的物件“活”起来,这是上海实验戏剧的一个别开生面的艺术特色。如《庄周戏妻》中,一个演员戴着面具扮演“屏风”,隔在回氏和楚公子之间,“屏风”看着两人彼此靠近,却依旧受着无形的羁绊。最后回氏在楚公子的引诱下,终于冲破内心的束缚,两人欢欣地走到了一起,“屏风”居然也拍着手高兴地离去,不仅增加了喜剧情趣,而且巧妙地传达了主创人员的思想倾向。这些艺术创造扩大了演员表演的天地,拓展了演员表演的对象。它要求演员在演出中不必与角色完全合一,甚至可以从角色中“跳回去”,允许演员在剧情范围内任意做即兴表演。这样的舞台表演观念,完全突破了斯坦尼体系写实主义舞台原则的束缚。导演有意识地打破舞台上的生活幻觉,努力追求与生活幻觉完全不同的美学原则。这里既借鉴了布莱希特的表演原理,更吸收了我国戏曲的许多表演方法,大大开拓了话剧导表演艺术的新路。

上海原是我国人口密集的第一大都市。从20世纪初至30年代,上海一直是我国

的文化中心,话剧运动的中心。抗战开始后,由于上海有发达的经济基础,文化也随之发达。“这样,上海在八年抗战期间,仍旧是一个经济文化中心”。^③

由于上海是一个移民城市,长期又是我国的经济文化的中心,因此海派文化历来就有海纳百川、兼收并蓄的特色。上海实验话剧的兼容性也有着地域和历史背景的深刻原因。长期活动在上海的戏剧家黄佐临、熊佛西等都是学贯中西,对中国戏曲和外国戏剧两边都很熟悉的大家。

上海实验戏剧的许多主要编剧、导演,如沙叶新、赵耀民、徐频莉、陈明正、胡伟民、苏乐慈、谷亦安等都毕业于上海戏剧学院,而上海戏剧学院的主要创办人熊佛西、朱端钧、顾仲彝等都是外国戏剧、中国戏曲方面具有深厚修养的戏剧教育家,他们的教育思想就是主张外国戏剧、中国戏曲兼收并蓄的。

我国杰出的戏剧教育家熊佛西一贯十分重视向梅兰芳、周信芳为代表的戏曲艺术学习。解放初期,戏剧院校开始全面系统地展开对苏联戏剧教育经验的学习。熊佛西认为斯坦尼表演体系是总结了欧洲各国特别是俄罗斯优秀表演传统而形成的现实主义表演体系,应该认真学习。但同时,他不赞成教条主义的照搬照抄。他认为中国的戏曲艺术是世界文化中的宝库,它非常巧妙地把诗、舞蹈、音乐、戏剧熔于一炉。“如何使我们的话剧有十足的中国气派,那么我们就不能不严肃认真地向我们优秀的戏曲传统学习。”^④在熊佛西的大力提倡下,上海戏剧学院各系都开始认真重视向戏曲学习的工作。表演系系主任、导演艺术家朱端钧向全系教师强调“表演系的教师首先要看中国表演大师们的文集”。他认为以梅、周为代表的戏曲艺术在许多方面都值得话剧教育工作者认真学习。为了深入地学习戏曲艺术,在表演教学中,他还选择了一批优秀的戏曲折子戏和片断,将它们移植为话剧进行表演训练,对学生表演技巧的提高产生了很好的作用。这种做法一直沿袭到今天的表演教学之中。

熊佛西作为一代宗师,他具有海纳百川的胸襟。他经常勉励学生向古今中外一切优秀的戏剧家学习。记得1959年上海戏剧学院戏剧文学系招收首届本科生时,他曾亲临59级班上讲话(笔者当时是戏文系59级班的学生之一)。他说:“你们进入上戏,要向古今中外的戏剧大师学习,你们要读古希腊三大悲剧家、莎士比亚、莫里哀、易卜生、奥尼尔的作品,你们也要读我们中国的关汉卿、王实甫、汤显祖、洪昇、孔尚任的作品,还要读当代的田汉、曹禺、郭沫若、夏衍等大家的代表作,这样你们学习写剧本,就有了一个广阔的视野,就有了一个扎实的基础。”气魄宏大、胸襟之开阔,给59级学生留下了终生难忘的印象。

正是熊佛西这样的戏剧大家,在1962年广州创作会议之后,就立即邀请黄佐临先生到戏剧学院作布莱希特演剧体系的报告,并组织学生观看《胆大妈妈和她的孩子们》

和布莱希特拍摄的电影《母亲》。

因此,上海实验戏剧的艺术家的戏剧创造之所以能有自由洒脱、不拘一格的兼容性,一方面是由于他们具有一往无前的革新精神,另外一方面是同上海这块海派文化的土壤,同熊佛西等前辈艺术家博大宽广的艺术胸襟、艺术思想的熏陶分不开的。在这方面,艺术的历史继承性是显而易见的。

(三) 将哲理性与世俗性融为一体,是上海实验戏剧的又一特色

哲理性是实验戏剧的一个必备特性。现代戏剧期待哲学光芒的照射,时代要求当代戏剧家应该具有哲学思维,只有这样,戏剧艺术家从总体上把握人生才具有现实的可能性。正如余秋雨所指出的:“艺术进入哲理的领域,不是艺术的自我沦丧,而是艺术的自我超越。实际上,这也是人类在审美领域的一种整体性超越。这种超越驱使艺术家与无数读者和观众一起,在更清醒的理智水平和最深沉的情感层次上观照人类整体,从而提高人为之人的精神自觉。艺术的整体性哲理,从一个侧面骄傲地炫示着人类现代文明。”^③

上海实验戏剧的大部分作品能为大多数观众理解,是一种有可能取得世俗形态的哲理。这是符合艺术的本质特征的。诚如美学家黑格尔所指出的:“在艺术里,感性的东西是经过心灵化了,而心灵的东西也感性化而显现出来了。”(《美学》第一卷)在戏剧作品中(实验戏剧也不应例外),哲理、思想总是应该孕育在情感之中,思想哲理的表达、交流也是通过感性的形式进行的,因为思想也是情感化的。

上海实验戏剧的哲理性是与世俗性融为一体的,是一种世俗性的哲理。这种哲理性具有两个显著特征:

(1) 这种哲理是依附在情节中自然体现出来的,具有“可看性”。

(2) 这种哲理是艺术创造者自己动了感情的,是感性化、感情化呈现出来的哲理,甚至与主创员的自身经历有关。是一种情感化的哲理,或者说哲理化的情感。

这是一种深入浅出的“雅中之俗”,这一特点渗透在每一部上海实验戏剧的创作和演出之中。

例如,在马中骏的实验戏剧中,他的哲理性思考是与诗意追求紧紧相连的,这使他的哲理思考不仅感情饱满,而且立意深刻而新奇。《路》是正面描写马路工生活和劳动的剧作。剧作家不仅从沥青和石子中发掘出诗意,通过马路工艰苦劳动和日常生活的生动描写,显示了一条生活的哲理:要通向未来的文明,必须扫除愚昧,铲除旧习,铺成一条纯洁、高尚的心灵之路;而且这条路是漫长而又没有尽头的。

校园戏剧《魔方》的思考和看法,具有鲜明的时代精神和当代意识:不稳定性。

它从当代青年的视角揭示了某些生活哲理：人生就像一个魔方，多面体、多色彩、多层次、多变化，但仔细观察也可以看到规律性，生活在不断地运动，不断地进行创造性的排列组合，充满渴望、充满热情，克服盲目，克服失败，去接近真理，但这一生活哲理是以生动的形式展现的。全剧九个小戏，就像拼凑起来的几个风格迥异的小品，各自独立，互不相连，或话剧、或哑剧、或时装表演、或单口相声、或舞蹈、或演讲，体裁风格各具特色。这样的表现形式，不仅在中国当代话剧史上绝无仅有，就是在整个中国话剧史上也无先例。评论界对这个戏难以命名，只能称其为“马戏团晚会节目式”的戏剧，它的多义的主题就在这多样的艺术表现形式中获得了较完美的体现。

戏剧大师黄佐临十分关注剧本创作的“哲理性”。他在谈戏剧观的发言中特别指出：一个理想剧本的要求之一是“哲理性深高”，并特别注明他所说的哲理性“不仅指一般的思想性，而是指时代的世界观、人生观，透过作家的心灵，挖到一定的深度”，并说，“关于哲理性，我认为这是我们戏剧创作中最缺乏的一面”。^③

但黄佐临所要求的剧作深度的哲理性，体现在戏中则要求“‘人情化’，在探讨一个剧本的哲理成分时，导演的任务是看看其中的基本概念是否人情化。因为干涩的哲理，不论它怎样高妙，只合适写论文的资料。”^④这就是说，他追求的哲理性不是在剧作中挥发空洞的哲理，而是将这种哲理溶化在可感觉的、具有感情色彩的具体描绘之中。

为了达到这一目的，黄佐临在导演《中国梦》时调动了众多的艺术手段。如明明到了美国，被外公介绍给客人们时的握手动作，既是哑剧表演，又是优美握手舞，明明应邀去电影院看电影《人猿泰山》，片中泰山在赴宴的客人要求下学各种动物叫，尔后又“忘乎所以，竟爬在桌上大演起来”。这一切全由演员表演，既有京剧的武功，又有杂耍的口技。明明在她开的餐馆中接待顾客，报菜单时，一口气报了十八种饮料及五种分类，这又采用了我国曲艺艺术中绕口令的语言技巧；第七场的一段内容，志强上台时只做说话的口型和动作，台词全由明明说出来，用的则是双簧表演。

总之，在《中国梦》中，为了表现剧中的内容，采用了五花八门的表演方法。众多的艺术手段是如此协调、和谐地融汇在一起，增加了演出的可看性，极大地丰富了话剧的表现手段，而目的则是一个：将剧中的哲理性以人情化的形式生动地体现出来，用黑格尔的话来说，就是“将心灵的东西也感性化地显现出来”，而不是以一种枯燥乏味的说教、抽象的概念、思想的硬块强塞给观众。这样的实验戏剧方可能获得观众的认同，成为一种艺术享受。

“实验戏剧”作为一种戏剧形态，既然称之为“实验”，就必然既有成功，也会有失

败,既会有成就也会有不足。上海的实验戏剧在二十五年的发展过程中,除了上述的辉煌之外,也存在着一些明显的不足和问题:

(1) 剧本文学地位下降,编制队伍断层

强调戏剧的剧场性,过度强调导演的作用,反抗剧本的舞台统治,这是20世纪世界性的戏剧现象,是一种“非文学性”的思想,这种思想也影响到了中国的实验戏剧,剧本的基础地位被削弱,剧本只看成了一堆用文字组成的素材,导演对剧本具有更大的解释权与修改权,甚至出现了导演自己没有生活积累、感情积累,乱删乱改剧本的现象,这种状况理所当然地引起编剧和演员的强烈不满,影响了“实验戏剧”的健康发展。

中国话剧、戏曲发展的长期历史证明:戏剧文学剧本,是演出思想质量和艺术质量得以保证的基础。中国早期话剧(文明戏)走向衰亡,没有剧本只有提纲的幕表制就是它的催化剂。对于国外的戏剧思想不能盲从,必须“以我为主”,冷静思考,具体加以分析。

'98南京小剧场戏剧节和'93北京小剧场戏剧节,许多人都对实验戏剧剧本的缺少感到遗憾。其实在当前的中国,不仅实验戏剧剧本缺少,非实验戏剧的剧本同样也十分缺少。

由于话剧剧本酬劳的微薄、话剧演出的不景气,诸多编剧人才流向电视;由于编剧队伍的老化,编剧人才培养的复杂,编剧队伍的严重断裂已经是十分紧迫的危机。不切实解决这一问题,“实验戏剧”剧本匮乏的现象在相当长时间内便不可能获得有效的解决。

(2) 横的铺陈有余,纵的开掘不足

上海实验戏剧在发展过程中,某些剧人将“创新”看成了与“继承”势不两立的冤家,有的人感叹戏剧界热爱优秀的传统是一种“悲哀”;有的人对现在还提倡学习中外戏剧史上的名剧(包括莎士比亚、曹禺、老舍的名剧)感到不可思议,将创新与继承人为地对立了起来。其实,继承与创新,原是不可分割的两个方面,继承为了创新,任何创新离不开继承。马克思指出:“人们自己创造自己的历史,但是他们不是随心所欲地创造,并不是在他们自己选定的条件创造,而是在直接碰到的,既定的,从过去继承下来的条件下创造。”^⑤上海实验话剧创作中存在的这种、那种不足,能够留存下来的精品不多,除了剧作家的生活积累,感情积累不足之外,另一个重要原因是艺术功力的欠缺,而这方面的提高就需要剧作家更多地向人类艺术史上大师们创造的许多不朽的艺术范本学习。只有这样,才能使上海实验戏剧的作品更加深刻地反映生活,在艺术上更上一层楼。

一位北京的话剧研究学者向黄佐临问及沙叶新剧作的主要缺点时,佐临用一个字概括,就是“浅”。这一评价包含了老一辈艺术家对沙叶新热切的期望和严格的要求,也确是一针见血的批评。造成这一弱点的原因之一,便是剧作家在创作时注意了面的铺陈,而忽略纵的开掘。

沙叶新是我国当代颇负盛名的剧作家,也是一位多产剧作家。但他往往由于种种原因,注意了作品的数量,忽略了质量的提高。1993年他一年之中完成了三部作品,应该说是一位十分勤奋的剧作家。但优秀的剧作需要对生活作深入的观察和较长时间的感情积累,浅尝辄止,便会缺乏深度。沙叶新的这一弱点,在上海实验戏剧的剧作家中是有代表性的。

西方“实验戏剧”往往以“反传统”、“反叛性”作为他们的旗号。“实验戏剧”主张艺术革新,艺术超越,主张艺术的独创,这些都是无可厚非的,是艺术家最可宝贵的艺术品格。然而艺术发展的全部历史都证明了这一真理:继承和创作是一对辩证关系,真理向前跨一步便成了谬误。即以西方戏剧发展而言,许多卓有成效的戏剧大师如布莱希特、奥尼尔,他们在20世纪20年代都是著名的实验戏剧剧作家,他们也从未将艺术的革新和创造同对人类历史创造的优秀戏剧遗产截然对立起来。真正富于创新精神的大师,同时也是最善于创造性地继承人类几千年所创造的戏剧遗产的。

(3) 学生演剧、校园戏剧未能获得足够的关注与支持

上海的实验戏剧在最初阶段,校园戏剧是开展得比较好的,出现了一批令人瞩目的剧目,如《女神在行动》、《魔方》等。但是90年代之后,上海校园戏剧的发展未能获得足够的关注与支持,这与台湾、与北京校园戏剧的开展情况恰成鲜明的对比。

20世纪80年代,台湾出现了如火如荼的“实验戏剧”新潮,主力军便是台湾大学的学生和老师。

新世纪开始,北京学生的“实验戏剧”是一股不可忽视的力量,他们推出了一批剧目,尽管“创作上的稚嫩,资金的缺乏,设备的不齐全,都使他们的演出无法做到完美”。^⑤他们演出一个戏投入最多的只有一千元,有的只有几百元,连一个固定的排练场都没有。然而他们创作充满了青春律动与激情的戏,会让台下年轻的观众兴奋不已。

然而,上海的校园戏剧自20世纪90年代就显得相当冷清,这也是上海实验戏剧逐步滑坡的又一个重要原因。

青年学生中蕴藏着巨大的戏剧潜力,他们的演出最有可能争取观众,也是实验戏剧创作最有创造力的后备军,是中国戏剧的希望。如何开发这一巨大的戏剧潜力,对

于推动上海实验戏剧的发展具有至关重要的意义。

(作者为上海戏剧学院教授)

注释

- ① 徐晓钟,“欢呼‘小剧场戏剧精神’”,《中国戏剧》,2001年第11期。
- ② 宗福先,“我的两次困惑”,1985年5月15日在上海戏剧学院编剧班讲演。
- ③ 马中骏、贾鸿源,“我们在探索道路”,《戏剧艺术》,1981年张3期。
- ④ 巴赫金,《巴赫金文论选》,中国戏剧出版社,1996年9月版。
- ⑤ 黄佐临,“《中国梦》——全球两种文化交流的成果”,收入《佐临研究》,中国戏剧出版社,1990年3月版。
- ⑥ 转引自赵家捷,“谈《街头小夜曲》的探索”,《戏剧报》,1986年3月。
- ⑦ 赵耀民,“答观众朋友问——写在《红马》、《街头小夜曲》演出之后”,《剧影月报》,1986年2月号。
- ⑧ 丁罗男,“解读赵耀民”,收入《上海50年文学批评丛书·作家论卷》,华东师大出版社,1999年11月版。
- ⑨ 赵耀民,“《天才与疯子》断想”,《上海戏剧》,1985年第6期。
- ⑩ 毛时安,“序·守夜人的声音机”,收入《赵耀民剧作选》,上海社科出版社,2002年6月版。
- ⑪⑫ 赵耀民,“张献其人其作”,载《作家论卷》。
- ⑬ 邹平,“上海戏剧十五年”,《上海戏剧》,1992年第1期。
- ⑭ 李晓主编,《上海话剧志》,百家出版社,2002年版。
- ⑮⑯⑰ 《徐频莉剧作选》序,中国戏剧出版社,2001年6月版。
- ⑱ 魏立新,《做戏——戏剧人说》,文化艺术出版社,2003年版。
- ⑲ 沙叶新,《精神家园》,上海人民出版社1995年1月版。
- ⑳ 叶廷芳,“小剧场:戏剧的重建”,《中国话剧研究·9》。
- ㉑ 回本相,《小剧场戏剧论集》,中国戏剧出版社,2002年版。
- ㉒ 王晓鹰,“小剧场,大空间”,《中国戏剧》,2001年2期。
- ㉓ 熊源伟,“深圳实验戏剧定位”,收入《小剧场戏剧论集》。
- ㉔ 佳木·张雪译,《实验戏剧》,《外国戏剧》,1984年第2期。
- ㉕ 丁玲,“赞《陈毅市长》”,《丁玲戏剧集》,中国戏剧出版社,1983年4月版。
- ㉖ 王晓鹰,“关于《魔方》的组合”,《剧本》,1986年4月。
- ㉗ 胡伟民、刘擎,“《魔方》的探索”,《文汇报》,1985年6月3日。
- ㉘ 许国荣、童道明,“胡伟民,舞台革新的闯将”,收入《胡伟民研究》,中国戏剧出版社,1999年6月版。
- ㉙ 苏乐慈,“《屋外有热流》导演阐述”,收入《探索戏剧剧集》,上海文艺出版社,1986年12月版。
- ㉚ 姜椿芳,“我和梅、周的交往”,收入《上海文史资料选辑》,上海人民出版社,1985年12月版。
- ㉛ 熊佛西研究小组,“熊佛西传略”,收入《现代戏剧家熊佛西》,中国戏剧出版社,1985年12月版。
- ㉜ 引自胡伟民,“当代导演的超越意识”,《胡伟民研究》,中国戏剧出版社,1996年6月版。
- ㉝⑳ 黄佐临,《导演的话》,上海文艺出版社,1979年9月版。
- ㉞ 马克思,《路易·波拿巴的雾月十八》。
- ㉟ 刘平,“不研‘朱墨’,如何作‘春山’”,《中国戏剧》,2002年2月。

深圳实验戏剧

熊源伟

就在台湾兰陵剧坊上演《荷珠新配》，开启了台湾实验戏剧的 1980 年，中国人刚刚知道一个新的地名：深圳。那时的深圳到处是开发荒滩、平整土地的爆破声，1982 年，与深圳一河之隔的香港出现了第一个实验戏剧团体：“进念·二十面体”，此时的深圳还是一个“大工地”，马达与压路机齐鸣，吊车与脚手架林立，圈地盖楼，热火朝天；当 20 世纪 80 年代初上海、北京出现了以《屋外有热流》与《绝对信号》为标志的实验戏剧时，深圳作为中国改革开放的试验田，正埋头于经济建设，并在经济体制改革的起跑线上蓄势待发，对于当时的深圳来说，戏剧是个无人顾及、无暇顾及的话题，更遑论实验戏剧。

深圳的前身是中国广东省毗邻香港的边陲小镇宝安。与广东全省其他地区一样，这里的通用语言是粤语（白话、潮汕话、客家话），由于广东省特殊的语言文化背景，广东的话剧始终处于边缘地位，时至今日，广东戏剧的主流还是粤剧和潮剧，即使是话剧院团，也是粤语演出胜于普通话演出。在 20 世纪 80 年代以前，深圳（宝安）惟一的戏剧团体自然只是粤剧团一脉单传、一枝独秀。

深圳特区建立以后，社会发生了天翻地覆的变化。深圳由一个边陲小镇一跃而为繁华都市，操粤语的原住居民仅占这个繁华都市总人口的百分之五，城市人口的绝大部分是外来移民，而且深圳和中国其他任何一个城市所不同的是，其他城市虽然通行普通话，但在居民的日常生活中，乃至他们的思维活动中，该地的方言仍然占据着话语主导权，这就为当地地方戏曲的生存提供一定保障。深圳居民却来自五湖四海，没有任何一种方言（包括粤语）可以在深圳取得话语主导权，在移民占多的深圳，普通话成为全体居民的主导话语。粤曲的绮词丽音日渐在移民的深圳陌生起来，日渐远离深圳都市文化的中心位置，由于在都市圈失却了呼应和合的群落，粤剧在深圳呈现出放弃城区、覆盖周边的态势，深圳粤剧团的演出场地也出现了战略转移，从深圳转向深圳的

周边地区以及珠江三角洲乃至粤北山区的中小城镇。

全国各地大批移民的涌入,不仅改变了深圳的人口结构,也改变了深圳的戏剧结构,为话剧进入深圳作了铺垫,为深圳话剧的产生提供了土壤。

深圳作为一个新兴城市,大批移民带来了京、沪等内地大城市以及诸多省会城市、中等城市的文化准备与文化期待,同时,深圳毗邻港、澳的地域特点,使得深圳在与港、澳、台胞的密切往来中又吸纳了与内地不尽相同的文化观念。深圳的移民还有两个重要的特征:深圳是个年轻的城市,人口的平均年龄不到三十岁;深圳是个国民教育层次较高的城市,曾经一度全国六分之一的博士在深圳,高学历者占城市人口的比例在全国名列前茅。当一个城市居民拥有年轻人的主体,又拥有知识阶层的主体,这个城市的戏剧选择就有迹可循了。深圳的戏剧必然既是青春的、艳丽的、愉悦的(青年主体),又是信息含量高的、思辨容量大的、具有现代品格的(知识层主体)。一句话,这个城市的戏剧选择将是那些以现代文明与都市文明为依归的戏剧门类,话剧由此应运而生。

1986年初,深圳上演了由“粤海门实验剧社”制作的多场次话剧《魔方》,标志着深圳话剧的开始,而《魔方》正是20世纪80年代中期风靡京沪的一部实验戏剧。深圳的戏剧活动始于《魔方》,始于实验戏剧,这似乎是一个先兆,预示着深圳这座城市与实验戏剧要结下不解之缘。究其原因,是深圳这座城市的品格使然。

深圳作为中国第一个经济特区,作为中国改革开放的窗口,深圳的敢闯、敢为天下先是闻名于世的。据不完全统计,到2000年,深圳特区建立二十年来,闯出了五十二项全国“第一”,如新中国第一张股票、第一家证券交易所、第一次国有土地使用权拍卖、第一次公开转让国有企业、率先实行住宅商品化、率先对外商实行国民待遇,等等。深圳名副其实地成为中国当代社会改革开放的一方试验田。就这个意义来说,深圳是一个“实验”城市。在这座实验城市里,创新,是使用频率最高的词汇;走前人没有走过的路,是深圳最为突出的、不可替代的城市品格。

正因为如此,当20世纪80、90年代,实验戏剧在上海、北京、香港、台湾蓬勃开展起来的时候,当一个个作品、一批批创作者在京、沪、港、台等地纷纷涌现的时候,深圳,这个在艺术圈内几乎不为人知的新兴城市里,实验戏剧作为这个城市戏剧创作的主流形态悄然生成,成为这座新兴城市的都市文化中一道靓丽的风景线。

如前所述,深圳最早的实验戏剧演出是在1986年初。1985年底,由内地移民到深圳的一群戏剧工作者依傍深圳大学,结合青年学生,组建“粤海门实验剧社”,选择了当时红极京沪的校园实验戏剧《魔方》作为首演剧目,于1986年春节前后在深圳试演,《魔方》的演出受到了从未接触过话剧的深圳青年观众的青睐,现场气氛热烈,演后座谈好评如潮,当时前往深圳考察的美学大家王朝闻看后也大加赞扬,此后《魔方》又赴

广州和海南等地巡回演出,引起了广东戏剧界与大学生的关注与好评。然而,随着世事变迁,剧社人员流散,人心日渐浮躁,“粤海门剧社”只是昙花一现就不复存在了。此后的六七年间,深圳不要说实验戏剧了,几乎连戏剧演出都没有(这里的戏剧专指话剧,不包括戏曲,也不包括小品),当时深圳的热点是发展经济,深圳人的心思是赚钱,深圳还顾不上文化建设。十年生聚,十年教训,经过十余年的经济飞速发展,深圳这个“经济巨人”城市终于有了审视自己的需求与准备,“文化建市”的战略思想提上了议事日程。20世纪90年代初,深圳第一次召开了文化工作会议,1992年,深圳市戏剧家协会成立,深圳重新开始有了深圳人自己的戏剧,1995年,深圳大学设立艺术系,开办戏剧表演本科专业,从全国聚集师资、招徕学生,深圳戏剧有了专业的队伍与基地,深圳的实验戏剧也开始再度发展起来。

诚然,时至20世纪末21世纪初,深圳只是一座“二十岁”刚出头的年轻城市,话剧在深圳也还是个蹒跚学步的孩童,相对众多的文化艺术活动,深圳的话剧演出还只是凤毛麟角。然而就在屈指可数的话剧演出中,深圳的实验戏剧却时有新作,在整个深圳话剧演出的比例中占有绝对的优势,使深圳地区的实验戏剧成为能够和京沪港台等地抗衡的惟一的话剧种类。

截至世纪之交的2001年,除了《魔方》的演出以外,深圳有案可查的实验戏剧(包括带有实验性质的戏剧)演出有:

(1) 1992年,成立伊始的深圳市戏剧家协会演出的小剧场话剧《泥巴人》(编剧:熊早,导演:熊源伟),这是第一部深圳人自编、自导、自演的戏剧。1993年该剧参加了在北京举办的“'93中国小剧场戏剧展演”,获得优秀编剧奖、优秀导演奖等六个奖项,剧本还被全国十余个省、市剧团搬演。

(2) 1995年,“深圳戏剧制作体”创作演出的无场次话剧《我爱莫扎特》(编剧:熊早,导演:熊源伟),该剧以心理分析为线索,打破时空界限,融剧中人的现实时空、主人公的心理时空与武侠小说的虚拟时空于一体。该剧参加第五届广东省国际艺术节,获优秀导演奖、编剧奖、演员奖。

(3) 1996年,深圳南山区上演的原创荒诞戏剧《希望》(编剧:杨旸,导演:杨学军),该剧参加深圳市鹏城金秋文艺汇演,获戏剧类优秀奖。

(4) 1997年,一群戏剧发烧友以“零日月剧社”的名义,在南山文体中心广场上演的行为戏剧《历史与雕塑(又名:永久的回归)》(创意/策划:杨旸),这是深圳的第一次行为戏剧,也是迄今为止惟一的一次。

(5) 1998年,深圳大学艺术学院根据鲁迅小说《故事新编》中的《铸剑》改编上演的实验戏剧《故事新编之铸剑篇》(艺术指导/创意策划:熊源伟,改编:吴熙,导演:吴熙、

宋洁、王冰),该剧同年参加了上海国际小剧场戏剧节,1999年又应邀赴香港参加了小亚细亚戏剧展演,这是深圳话剧首次赴境外演出。

(6) 1999年岁末,深圳大学艺术学院表演系推出的诺贝尔文学奖获得者、意大利著名喜剧家达里奥·福的讽刺喜剧《喇叭、小号与口哨》(导演:王冰),成功地在深圳上演了承继意大利即兴喜剧传统的世界名剧。

(7) 2000年上半年,深港合作排演的实验性舞台表演《一桌两椅:九与六·上家下家》(导演:熊源伟[深]、邓树荣[港]),参加在香港举办的“旅程2000”(国际文化交流)演出。

(8) 2000年上半年,由六位深圳艺术家合作的媒体艺术与表演艺术结合的《录像圈》(录像:熊源伟、钟曦、吴熙、熊早、杨旰、陈熙,演出导演:熊源伟)亦在香港“旅程2000”参加展览与演出。

(9) 2000年下半年,深圳大学艺术学院继实验戏剧《故事新编之铸剑篇》之后,创作排演的《故事新编》系列之二《故事新编之出关篇》(艺术指导/创意策划:熊源伟,改编:吴熙,导演:吴熙、宋洁、邹磊),该剧除在深圳演出外,应邀赴香港、台北、澳门参加小亚细亚戏剧巡演及澳门艺穗节演出,并参加在广州举办的广东国际小剧场戏剧展演。

(10) 2000年,还有深圳大学艺术学院上演的台湾戏剧家赖声川的名剧《暗恋桃花源》(导演:吴熙、宋洁),这是深圳第一次介绍台湾戏剧家的作品。

(11) 2000年11月,深圳大学艺术学院表演系毕业班学生在闹市区的“本色酒吧”,上演了根据王小波作品改编的《东宫西宫》(导演/演员:胡炜、程骏),票房甚丰,被媒体称为深圳第一个酒吧戏剧。

(12) 2000年年末的圣诞节前后,深圳大学艺术学院表演系又有两位女学生在市内的“物质生活书吧”轮流用英语和汉语上演了美国短剧《ANY THING FOR YOU(一切都为你)》(编剧:美国凯西·西里西亚,导演:宋洁),又一次引起媒体的关注,并引出对咖啡戏剧的讨论。

(13) 2001年3月,深圳大学艺术学院表演系师生五十余人联袂演出,上演了现代世界经典名剧、瑞典著名剧作家彼德·魏斯的代表作《马拉/萨德》(导演:熊源伟,副导演:宋洁,演出总监:吴熙,文学阐释:杨旰),这是该剧首次搬上中国舞台。

(14) 2001年下半年,深圳大学艺术学院创作排演的《故事新编》系列之三《故事新编之奔月篇》在深圳推出(艺术指导/创意策划:熊源伟,改编:吴熙,导演:吴熙、宋洁、巫伟平),并在10月应邀参加第二届上海国际小剧场戏剧节演出以及赴香港、澳门演出。

(15) 2001年深圳大学艺术学院表演系教师演出的南非戏剧大师阿索尔·弗加德编剧的话剧《岛》(导演:宋洁,主演:吴熙、杨阡),这是国内见之不多的非洲戏剧的一次实验演出。

包括《魔方》在内的上述十六台演出,是深圳从开埠至2001年间发生过的全部实验戏剧活动。而在这二十年中,深圳的话剧演出总共只有十九台,另外三台非实验戏剧的演出分别是深圳大学表演系教师艺术团排演的前苏联喜剧《命运的拨弄》,深圳戏剧家协会排演的主旋律话剧《贺方军》,以及深圳福田区文化局与深圳大学艺术学院联合制作的多场次话剧《窗外有片红树林》。就在深圳市的这十九台演出中,实验戏剧与带有实验性的戏剧占有十六台。其中原创作品有《泥巴人》、《我爱莫扎特》、《希望》、《历史与雕塑》、《一桌两椅:九与六·上家下家》、《录像圈》、《东宫西宫》、《故事新编之铸剑篇》、《故事新编之出关篇》、《故事新编之奔月篇》十台;非原创剧目有中国的《魔方》、《暗恋桃花源》二台和国外经典剧目《马拉/萨德》、《喇叭、小号与口哨》、《岛》、《ANY THING FOR YOU》四台。实验戏剧与带有实验性的戏剧占深圳全部戏剧演出的比例高达百分之八十四,严格意义上的实验戏剧也有十二台,占演出总数的百分之六十三。这样高的比例,是全国任何一个城市无法企及的。数字本身说明了问题:深圳的实验戏剧总量不多,但在深圳的戏剧活动中占有举足轻重的、不可替代的位置。

二

深圳这一时期(1986年—2001年)的十六台实验戏剧或带实验性的戏剧,前后相隔十五年。其中,《魔方》是深圳戏剧的开山之作,《泥巴人》是深圳戏剧家协会成立后的第一部作品,也是深圳第一部原创戏剧,这两部作品在深圳戏剧的发展历程上有着特殊的意义;《我爱莫扎特》与《故事新编》系列(“铸剑篇”、“出关篇”、“奔月篇”)是这一时期深圳原创实验戏剧的扛鼎之作,具有不可忽视的影响力。深圳实验戏剧在上演原创作品的同时,也注重上演世界经典名剧,《马拉/萨德》便是其中的代表作;《一桌两椅:九与六·上家下家》是由深圳和香港两地艺术家联袂打造的,“深港互动”是深圳经济的重要特征,也是深圳文化的重要特征,是一个值得关注的地域文化现象。上述这几台演出具有一定的阶段性与代表性,基本可以勾勒出深圳实验戏剧的总体风貌。

(一) 深圳第一个实验戏剧《魔方》

《魔方》作为深圳开埠以来的第一个话剧,也是第一个实验戏剧,它的历史意义毋庸置疑。《魔方》一剧是20世纪1984年前后由上海师范大学创作演出的,此后,北京

的中国青年艺术剧院又将其搬上了首都舞台,相对于上海和北京的演出,深圳的《魔方》具有自己的特色。当时深圳大学创办了国内第一个大众传播系公共关系专业,创办者是《绝对信号》的作者之一的刘会远和来自中央戏剧学院的导演教师熊源伟,他们以公共关系与节目主持专业的名义招收了一批学生(大专),这些学生中有很多是在剧团有过工作经验的演员(比如广州市话剧团、郑州市话剧团、陕西人艺、中国铁路文工团等),并以此为基础,吸收青年学生成立了“粤海门实验剧社”。他们二人沿袭着自己在北京实践实验戏剧的思路,希望深圳的戏剧从一开始就有一个崭新的面貌,突破原有的传统表演,接受新的戏剧观念,于是,他们选择了《魔方》,由熊源伟导演。深圳“粤海门实验剧社”演出的《魔方》,既有专业演员的成熟表演,也拥有一份从无舞台经验的青年学生的赤诚,质朴的舞台、精准的处理、青春的气息,使这出依托校园诞生的实验戏剧,呈现为一部地道的青春校园实验剧。

《魔方》的魔力不仅感染了深圳人,也在广州掀起了一股戏剧热潮。《魔方》在广州话剧团的剧场为戏剧界人士演出了一场,到中山大学为莘莘学子演出了一场,就是这两场演出,整个广州为之轰动。因为在此前,广东的实验戏剧无迹可循。这次《魔方》的演出拓展了广东戏剧界的艺术视野,形成了实验戏剧对广东戏剧真正意义上的第一次冲击。此后,《魔方》还在海南岛、深圳多次演出,为日后实验戏剧在深圳的发展播下了种子,也对深圳周边地区,乃至整个广东省的实验戏剧的萌动产生了不可估量的影响。

(二) 深圳戏剧家协会成立与小剧场话剧《泥巴人》

1992年,深圳市戏剧家协会成立。经过十来年的发展,深圳的移民人口中陆续积累了一批来自京沪以及全国各地戏剧团体的戏剧人,戏剧家协会应运而生。协会成立后的第一个动作就是排演小剧场话剧《泥巴人》。从严格意义上来说,《泥巴人》算不上真正的实验戏剧。由于中国在实验戏剧这一领域里无论是理论研究还是演出实践较之国外都相对滞后,从宽泛的意义上,人们把一些具有一定实验价值,具有某种实验精神的戏剧,也纳入实验戏剧的视野。《泥巴人》就是这样的一个戏。

《泥巴人》讲述了80年代末、90年代初,四个二十几岁的年轻人之间发生的有关爱情和友情的故事,展现了那个时代年轻人的美好生活愿望和现实生活之间的矛盾与冲突。从剧情上看,这个戏似乎没有什么实验之处,有点像今天的青春偶像剧。但是该剧颠覆了以往写年轻人惯用的励志手法,全剧不言大志、不立深意,旨在描写年轻人的内心情感与生存状态,用忧伤戏谑的笔触带出了青年一代面对人生的矛盾与挣扎。就探索年轻人的心态而言,这样的创作立意,在90年代初的戏剧作品中并不多见。

该剧的实验性探索还体现在演出形式的追求上。在深圳,《泥巴人》借用环境戏剧的概念,整个戏就放在深圳大剧院的咖啡沙龙里演出,舞台设计完全按照咖啡沙龙的具体环境来布置,这恐怕是中国第一个咖啡戏剧。翌年《泥巴人》赴北京参加中国小剧场戏剧节,深圳的制作方又先到北京选看演出场地,然后根据选定的演出场地来制订观演方案与舞美方案。他们为了制造非幻觉的舞台效果,把观众席的坐椅用绳子一个个横七竖八地绑起来,破除观众心目中习惯的剧场认知,舞台前区也尽量写意而抽象;而在舞台后区,则继续贯彻环境戏剧的概念,利用原建筑门窗延伸演区空间,在门窗外搭景架灯,造成寂寥的街道、飞扬的雪花、霓虹灯闪烁等景象,并用货真价实的大道具,与建筑环境相协调,整个演出形成一种虚实结合的舞台效果。应该说在舞台演出形式上,《泥巴人》在当时是具有一定的实验精神的。

这是深圳第一个自己的原创作品,是深圳第一个自编、自导、自演的剧目,编剧是刚从上海戏剧学院毕业的深圳电视台编导熊早,导演是深圳大学大众传播系主任、深圳戏剧家协会主席熊源伟,演员有深圳语言文字办公室干部、深圳体育馆播音员、深圳某商贸公司经理等,他们来深圳前曾是湖北省话剧团、陕西人艺、江西省话剧团、广州市话剧团等剧团的演员。他们参加排演,没有一分钱报酬,完全出于对戏剧的眷恋,这是一支专业队伍,却是地道的业余排演,颇似中国话剧史上的爱美剧,从这一意义来说,也具有一定的实验性。

《泥巴人》到北京参加小剧场戏剧节演出,是深圳戏剧第一次面向全国的亮相,深圳戏剧以自己的实验性进入了全国戏剧界的视野。此后全国有十多家剧团先后排演了《泥巴人》。可惜的是,深圳《泥巴人》的实验精神在这些剧团的演出中被消解殆尽,全国各地的《泥巴人》都回归到中规中矩的写实主义演出了。

(三) 深圳第一部真正意义上的原创实验戏剧《我爱莫扎特》

深圳第一部真正意义上的原创实验戏剧是《我爱莫扎特》。这出戏的故事大概是:一个心理学女硕士为完成毕业论文来到一所中学实习,发现学校里有个学生被人砍伤,但坚决不说出凶手是谁。女硕士开始想办法接近他,以求得答案。她发现这个学生平日温顺,但是一听莫扎特的音乐就打架成魔;又发现他偷奔驰汽车的车标,不为卖钱,只是随手丢弃泄愤;这个学生总在反复翻阅一本残缺的武侠小说手稿,如痴如醉。经过多次的交手,女硕士才知道,原来这个学生年少时父母一吵架,父亲就以莫扎特的音乐来掩盖;母亲红杏出墙,她和情人偷情的地点便是奔驰车;父亲出走,留下惟一的東西就是这本武侠小说手稿。这所有的一切造成了这个学生现在的种种病态心理。女硕士在和这个学生沟通的时候也发现了存在于自己身上的很多问题,在帮助学生的



左:吴熙《故事新编之铸剑篇》(深圳大学)

右:吴熙《故事新编之出关篇》(深圳大学)

同时也清理了自己的内心……

这出戏呈现出三个叙事空间,第一是女硕士调查访问的现实空间,第二是学生叙述的心理空间,第三则是武侠小说里的虚拟空间。一个现实空间,一个心理空间,一个虚拟空间,三个空间在舞台上交织在一起,构成一个印象叠加的时空隧道。《我爱莫扎特》虽然是在大剧场镜框式舞台上演出,却是一出实验品格鲜明的戏剧作品。这个戏的编剧也是《泥巴人》的编剧熊早,如果说《泥巴人》还只是带有一点实验精神的话,那么这个戏就属于成熟意义上的实验戏剧了。

《我爱莫扎特》的演出得到深圳官方的资助,这对于深圳戏剧界来说是第一次,表明了深圳文化态度的开放与包容;但官方的资助有限,结果是导演熊源伟自掏腰包垫进了四万元;《我爱莫扎特》还第一次以“深圳戏剧制作体”的名义排练演出,标志着深圳戏剧人在戏剧体制改革上的实验精神;还可一提的是,今日蜚声剧坛、热衷于戏剧实验的新锐导演田沁鑫当年刚从中央戏剧学院毕业暂居深圳,也参与了该剧的创作。《我爱莫扎特》参加了第五届广东省国际艺术节,获优秀导演奖、编剧奖、演员奖,继《魔方》之后,深圳又一次以实验戏剧的原创精神奠定了深圳作为岭南实验戏剧中心地位的艺术版图。

(四)《故事新编》系列的排练和演出 标志着深圳实验戏剧走向成熟

深圳大学表演专业的师生在1998年排演了《故事新编之铸剑篇》,此后又分别在2000年和2001年先后排演了《故事新编之出关篇》与《故事新编之奔月篇》,《故事新



左:吴熙《故事新编之奔月篇》(深圳大学)

右:《仙蛇惊梦》(深圳大学)

编》系列的排练和演出,标志着深圳实验戏剧走向成熟。

《故事新编》系列改编自鲁迅的同名小说中的部分篇目,时任深圳大学艺术系系主任的熊源伟教授凭着艺术直觉认为,鲁迅的小说《故事新编》是可改编为实验戏剧的上乘素材。他认为鲁迅的《故事新编》,是站在20世纪30年代人文思考的前沿对中国的古代神话传说进行解构,重新解读,这些在当时极具前卫性的篇什,为今天我们改编排演实验戏剧提供了极为难得的创作平台。除了《故事新编》的实验性,还因为这部小说的本土性。我国的实验戏剧在初始阶段往往更多借助、模仿国外的东西,缺乏本民族的实验特色。而鲁迅先生的《故事新编》为创作中国气派的实验戏剧提供了契机。铸剑、出关、奔月,这一个个故事,无不带有传统民族文化的印记。若将这样人尽皆知的传统民族文化在鲁迅先生解构、诠释的基础之上再加以解构、诠释,解构之解构,诠释再诠释,我们站在了巨人的肩膀上,我们的实验戏剧无论是形式还是内容都有了自己的定位。

实验戏剧《故事新编》系列沿用“编作剧场”、“工作坊”的创作方法,由刚从中央戏剧学院毕业来深圳大学的年轻教师吴熙担任导演。刚刚步出校门的吴熙挟着学生时期的风发意气 and 初为教师的兴奋紧张投入创作排演,和深圳大学表演专业的师生们一起,演绎实践,切磋摸索,历时四年,日臻成熟,先后完成了“铸剑篇”、“出关篇”、“奔月篇”的编创排演,并且形成了一整套实验戏剧的创作方法和创作流程。

“铸剑篇”是《故事新编》中率先被搬上实验系列的篇章,原小说讲述的是铸剑师之子眉间尺为父复仇的传奇故事。鲁迅在小说中对远古的复仇故事做出独特的诠释,传

说中意气风发的侠士在书中零落颓败,曾经沉重的历史只留下滑稽无聊。舞台演出依循鲁迅的诠释生发开去,讨论“仇恨”的无意义,辨析“使命”的无法承受之“重”,以及由此带来的戏谑与荒谬。全剧的戏剧结构和《我爱莫扎特》异曲同工,也出现了三个时空:“导演”与“演员”排戏的当下时空、鲁迅构思与写作的过去时空、眉间尺复仇故事的远古时空,三者交替,平行讲述,增强了演出意蕴的丰富性。在表现鲁迅的过去时空里,鲁迅不再顶着神圣的光环,还原为平平常常的人,甚至有许多善意的玩笑,以解读鲁迅成书时的处境,比如房东老板娘催收水电房租,卖收音机小贩屡屡无端干扰,还有鲁迅穷追猛打众老鼠引出的名言:我一个都不宽恕。剧中的“后现代”色彩还直接表现在鲁迅将自己的两句不相干的诗句拼贴在一起吟诵:横眉冷对千夫指,相逢一笑泯恩仇。在“剧组排练”的当下时空里,无论是对斯坦尼表演体系与布莱希特间离效果的争论,还是对台湾电影拿腔拿调的揶揄与调侃,乃至一些流传甚广的校园语录的搬弄,都是戏剧学院常见的“学院派”惯常搞笑的手段。这类手段虽不新鲜,但因贴近时尚,颇得青年观众的共鸣,引起青年观众会心的欢笑。在眉间尺传说故事的远古空间里,鲁迅小说的旨意得到再演绎,这是演出的主线,也是立意的所在。在这里,通过各种舞台手段和表演细节进一步凸显眉间尺、黑色人和大王三个主要人物的性格差异,并将整个复仇的过程变得更加荒谬和无意义。

“铸剑篇”的舞台演出样式充满活力。例如演员在整个演出中不停变化角色,时今时古,时人时畜;又如演员人声音响的运用:鼠叫、鸡鸣,甚至日月升降等通常用语言表达的景象也由演员的声音来表达,人声音响参与了整个戏剧进程的推进。最具有冲击力的是鼎中三头颅撕咬相斗的场面。这场戏在原小说中写得诡谲骇人,占据很大的篇幅。演出将这个场面发展到空中,把剧场空间发挥到淋漓尽致:三个主角用绳索吊升至半空,三人在两架梯子间漂浮、晃移、缠绕、格杀,辅之以群众演员以各种形体造型和队列组合形成火苗与沸汤,充盈着无比激情、能量和想象力。

“出关”是《故事新编》中关于老子和孔子的故事,充满禅意和玄机,平铺直叙未免单调而难懂。舞台上的“出关篇”借用了电影《罗生门》的手法,把原小说第三人称叙述变成多角度的叙事方式,从剧中不同人物的视角对同一事件给出不同的阐释,通过老聃、孔丘、庚桑楚、关尹喜各人不同的叙述出现了四个不同诠释的老子。演出的结尾部分,以现场即兴表演的方式引申出当代人各自面临的“关”及如何“出关”:演员每人一把椅子,坐在观众面前讲述,每一天的讲述都是即兴的,每一天都是不一样的,事先绝不排练,只要求真诚、简洁、与“出关”有关。每一天这一段都是最精彩的,演员此时此地真诚地向观众敞开心扉,观众为之动容。有一次,演员中的一对恋人将要分手,男演员面临这个“关”,说出他对这段情感的留恋和遗憾,以及对恋人未来的祝福;另一次,

面对即将毕业的“关”，一个学生表达了他对毕业后生活的忧虑、事业前景的迷茫。恰好广州话剧团的领导就在观众中，这个学生的真挚打动了剧团领导。那年毕业，广州话剧团一下子要了深大表演专业的八名学生。最后这段演员现场即兴表演的方式，融入了演员们的个人情感，形成个体生命与个体生命的对话，赋予“出关”强烈的现代意识。这段即兴戏的安排曾经遇到很大困难，学生演员难以在舞台上打开自我。在一次工作坊作业时，两位老师主动把自己曾经面临的“关”和如何“出关”的种种心迹毫无保留地吐露给学生，终于激活了大家的创作激情，才有了如此动人而精彩的“出关”结局。

“奔月篇”是深圳大学《故事新编》系列的最后一部，它试图将人类生存的意义放在宏观宇宙的背景下去审视，叙事的空间横亘了盘古开天之初到人类登陆月球，古今结合，视野开阔，比前两部在作品深度上又进了一步。

该剧可分为盘古开天、嫦娥奔月和当代登月三个篇章，鲁迅原作中嫦娥吃腻了炸酱面偷服灵药奔月升天的故事只占一个篇章。演出采用讲述者的形式串联三部分故事，讲述者在剧中不停地变换身份，时而是盘古开天时的黎民百姓，时而是嫦娥后羿的邻居，时而又是身份不明的现代人。“奔月篇”创作心态十分轻松，随处可见“无厘头”式的调侃、举重若轻的俏皮、废物利用的道具、民间社火的闹腾。先前“铸剑篇”中演员一人多扮，以及演员发出人声音效的特色保持到了“奔月篇”。演出中还有一个特殊声效，就是观众席中总有一个女“观众”时不时打手机让对方来看戏，可是对方总也找不到剧场，直到剧终也没找到。这种间离效果传递出几许荒谬、几许搞笑、几许遗憾、几许无奈。

远古嫦娥奔月的传说自然会让人联想到当代人类登月的壮举。舞台上，无论是阿姆斯特朗踏上月球时标榜的“人类一大步”，还是竞选登月百万富翁依靠金钱胜出，或是中国农民登上荒芜的月亮看不见嫦娥的失落，都给纷繁芜杂、充满悖论的当今社会画了个大大的问号。全剧的结局被誉为神来之笔。在《听妈妈讲那过去的事情》的悠缓的音乐中，每一个演员从自己的月饼盒中拿出一件小东西，有的说是钥匙，有的说是明信片，有的说是裁纸刀，还有的说是手机、避孕套、口琴、花，等等等等，总之每个人手里的东西都和他们的感情紧密地联结在一起，当他们手中的东西被别人拿走时，这个东西就变成了别人眼里那样东西。这种对于世事万物认知的主观性、不确定性使得整场演出的思辨性凸现出来，也终于把前面三段关于月亮的戏收煞归拢了。从某种意义上来说，这个结尾甚至是《故事新编》三部曲的一次最终总结。

《故事新编》系列的成功上演被视为深圳实验戏剧的标志性事件。《故事新编》系列除在深圳上演以外，分别应邀赴香港、台湾、澳门、广州、上海，参加了各类国际小剧

上:[意]达里奥·福《喇叭·小号与口哨》,导演王冰

下:[南非]阿索尔·弗加德《岛》,导演宋洁



上:[瑞典]彼德·魏斯《马拉/萨德》(深圳大学艺术学院),导演熊源伟

下:[瑞典]彼德·魏斯《马拉/萨德》(深圳大学艺术学院),导演熊源伟



场戏剧节、小亚细亚戏剧节、澳门艺穗节等多种交流演出活动,港澳台戏剧界及媒体给予高度评价,影响遍及整个华文戏剧圈。作为深圳自己的原创的实验戏剧,通过《故事新编》系列的排演,深圳的实验戏剧寻找找到自己的实验风格,自己的美学追求,自己的言说体系,自己的创作方法。深圳的实验戏剧不尚艰涩,崇尚愉悦,幽默为本,谐谑为用;深圳的实验戏剧上溯民族远古文明的源头,下承“五四”新文化运动的批判精神,直逼世纪之交社会价值体系的颓萎,呼唤人类精神家园的重构。深圳的实验戏剧建立起一套成熟完整的工作坊编创程序,并且走进了深圳戏剧教学领域,成为表演专业的训练手段和表演专业教学计划的新的教学模式,从而为深圳实验戏剧的发展培养储备后继人才。

(五)“世界名剧在深圳”系列的代表作品《马拉/萨德》

深圳在编创自己的原创实验戏剧的同时,也注重上演世界经典名剧,深圳从20世纪末开始,便推出“世界名剧在深圳”系列演出,其中绝大部分又都是世界当代经典的实验戏剧,例如,除了这一阶段的《喇叭、小号与口哨》和《马拉/萨德》外,日后还上演过让·日奈的荒诞剧《阳台》、迪伦马特的悲喜剧《物理学家》等现代派名著。世纪之交的2001年,深圳以庞大的阵容上演了《马拉/萨德》。《马拉/萨德》是瑞典著名德语作家彼得·魏斯写作于20世纪60年代的一部惊世骇俗的鸿篇巨作,该剧原名叫《迫害与杀害》让·保罗·马拉编剧,夏尔顿医院病人剧团演出,德·萨德先生导演,但世人都已把它简化为《马拉/萨德》。该剧表现的是1808年在巴黎近郊的夏尔顿精神病院里,一群疯子排练演出的一出戏。这是一出描写1793年法国大革命中的政治谋杀:马拉被刺的戏。担任该剧的导演便是色情文学作家萨德,萨德长期被监禁和隔离在夏尔顿精神病院里渡过他漫长的生涯。于是,戏中的马拉“复活”了,马拉与萨德回顾并争论着这场革命的意义,而夏尔顿的疯子们扮演的这场革命,最后则酿成了一次真正的暴动……

该剧把两种看似对立的戏剧流派融于一炉,既有史诗戏剧的间离效果,又有残酷戏剧的感官刺激,歌舞、哑剧、杂耍、梦呓、意识流……应有尽有,当代著名导演彼德·布鲁克称之为总体戏剧。该剧没有悬念、没有情节发展、没有角色的心理动机、没有叙事观点;该剧“戏中戏”的结构要求演员双重扮演,先扮演疯子,再扮演疯子扮演“马拉遇刺”的各种角色;剧中马拉与萨德的前马克思主义与前弗洛伊德主义的对峙、论争,引发人们对社会、神话、人性、良知的重新审视……这是一出全方位意义的实验戏剧。这样一出具有颠覆性理念的戏剧,在全世界都曾经引起过轩然大波,世界上几乎所有的著名导演都排演过这出戏,比如彼得·布鲁克、英格玛·伯格曼等,该剧曾同时在二

十二个国家、三十多家剧院上演。西方舆论认为,一个城市上演《马拉/萨德》,意味着这个城市具备了现代都市的人文视野。所以当这出戏在深圳被搬上舞台时,国内戏剧界也为之轰动,这是《马拉/萨德》在中国大陆第一次上演(此前只在台湾和香港有过该剧的演出)。《马拉/萨德》的中国内地首演发生在深圳,这一看似偶然的事件,又一次验证了实验戏剧与深圳这座“实验”城市的渊源关系。

为了上演《马拉/萨德》,演出者特地搭建了一座直径三十米的环形露天剧场“石头坞戏剧广场”,三面观众,一面有拱形建筑,设有铁栅栏,关押疯子病员,作为演员的出场口,环形剧场中部有环形水沟分割演出,但不妨碍整个露天剧场都是表演场所,扮演疯子的演员有时甚至就在离观众不到半米的地方。全剧结束时,所有的疯子全部跳进水沟,水花飞溅,散落于观众前后,对演员和观众都经历了一次全新的体验。整个演出动用了深圳大学艺术系表演专业与音乐专业的五十名教师和学生,盛况空前。世界上不少导演在排演《马拉/萨德》的时候,往往自觉不自觉地受到大导演彼得·布鲁克的《马拉/萨德》的影响,但中国大陆版的《马拉/萨德》的一个重要特色就在于从大师的光环下走了出来,呈现出地地道道的“深圳品牌”和“中国制造”。

《马拉/萨德》在深圳实验戏剧的历史上具有又一个里程碑的意义,首轮演出十场,场场爆满。演出结束时,观众和记者们主动留下久久不愿离去,意犹未尽地讨论彼此对这一戏剧的见解和想法,这样的景况在当时的话剧界也是不多见的。演出期间,北京、上海、云南、四川、河南、广东以及港澳等地的戏剧同行专程前来观看、座谈,参加这一“疯子的嘉年华”。媒体以醒目的标题“观众都说出乎意料的好”,盛赞此剧的演出。可以说,《马拉/萨德》使深圳实验戏剧的规模 and 影响都得到了提升,深圳的实验戏剧真正在全国造成了影响,并和北京、上海遥相呼应,成为中国实验戏剧的第三支生力军。

(六) 深港合作的《一桌两椅·九与六·上家下家》

香港举办的“旅程 2000”国际文化交流演出的前身叫做“中国旅程”,在香港已经举办了多届,这是一个国际性实验演出交流的平台。主办者提出了“一桌两椅”的概念(这显然来自中国的传统戏曲),规定舞台上只提供一张桌子两把椅子,出场演员不得超过两人,演出时间不得超过二十分钟。2000年上半年,主办者希望深港合作排演一台实验性舞台作品参加“旅程 2000”的交流演出,有趣的是,深港两地艺术家在各自酝酿构思时,深圳选择了下围棋,命名为“九与六”(爻卦中乾与坤、阳与阴之谓也);香港选择了打麻将,命名为“上家下家”。两地的思路同中有异,异中有同,居然如此接近:围棋与麻将都是博弈的工具,都是地道的中国传统文化;“九与六”和“上家下家”都具备相生相克的互动状态,都含有矛盾统一的中国传统思想。深港两地一河之隔,往来

便利,两地艺术家往来切磋,《一桌两椅:九与六·上家下家》如期在香港演出,演员由深圳提供,最终的排练制作在香港完成,两部分合在一起天衣无缝,像是原本就是一个完整的创作。这次合作的成功可能只是一次偶然的机缘,但它喻示着深圳特殊地理位置带来的便利。就戏剧而言,和海外合作交流最无障碍的是实验戏剧,深圳活跃的实验戏剧使地理位置上的便利转化为戏剧合作交流的机缘。

三

《故事新编》系列赴香港、台湾、澳门演出,深圳实验戏剧的特殊魅力赢得当地媒体和戏剧界人士的关注。台湾的报刊媒体夸奖“(深圳的)演出洋溢着耀眼的令人睁不开眼的青春活力”,认为“该团体的演出积极的(地)实验各种不同风格派系的剧场作品,逐步的(地)实现他们对于艺术理想的追求”,“以实验的手法激荡创意,发展出诙谐逗趣的舞台表演”。香港艺术中心总监赞许深圳的演出为“近年来赴香港在演出的美学形式上最大胆、最有创意的作品”。那么,深圳的实验戏剧有一些什么自己的特点?深圳实验戏剧的“艺术理想追求”又是什么?

先从深圳实验戏剧生成的大背景说起。作为一种艺术主张,人们为了标新立异、除旧布新,往往把事理推向极致,以求泾渭分明,凸显个性。实验戏剧好走极端,正在于此。在现代主义思潮下萌生的实验戏剧,对传统的观念与形式予以消解与解构,这是无可厚非的。只是时至今日,曾是实验戏剧萌生基础的现代主义,已日渐为后现代主义所取代,后现代要“中庸”得多,后现代也讲消解与解构,但它同时又注重多元并蓄与建构,既消解又多元,既解构又建构,是后现代的特征。“世风”既转,“实验”亦趋。中国的实验戏剧发展到今天,理应从一味解构转为更加富有弹性。但是那些文化传统积累太重(昨日的创新也可能变为今日的传统)的城市,惯性过大,转身维艰,“趋”之不及。而深圳开埠之始,现代主义已是昨日“风韵”,后现代的多种“风情”氤氲浸润(例如建筑),深圳的实验戏剧“随行就市”,不事极端,讲究多元并蓄,讲究五色杂陈,讲究实验的可看性,或者说,讲究可看的实验性了。

具体来说,深圳实验戏剧有以下特色。

(1) 深圳的实验戏剧始终秉持着一个最简单的信条,心里装着观众。实验、实验,要把观众实验到剧场里来。要以实验戏剧的可看性,培育实验戏剧的观众群,从而把更多的观众吸引到实验戏剧的实验中来。诚然,实验戏剧张扬独立的主体意识,疏离中心意识形态,崇尚否定和反叛,与传统的戏剧大相径庭。实验戏剧的本质特征就是它的实验性,无论是内容方面的实验还是艺术形式的表现,总是要对现存的艺术秩序

有所颠覆,要对现存的戏剧形态有所破坏,要对现存的社会观念有所跨越,要对现存的生存状态有所挑战。但戏剧又是要演给观众看的,无论是实验戏剧还是非实验戏剧,没有观众,就没有戏剧行为的发生。这是常识性问题。实验戏剧的观众面可众可寡,实验戏剧的观众可多可少,只是不可以没有观众。然则有不少实验戏剧,全然不管观众坐不坐得住,自诩“好就好在看不懂”,从一开始便拒观众于千里之外,把戏剧变为自娱乃至“自慰”的行为。演出者心中没有观众,观众的报复很简单:不看。此类实验戏剧越是演得多,越是把观众吓跑,越是扼杀了戏剧存在的最根本的基础。一看就懂,固然不是实验戏剧;一点也看不懂,则只有实验而没了戏剧。综观内地的一些实验戏剧,在进行个性化探索时,往往陷入两难选择的境地:或在屈指可数的狭小圈子里孤芳自赏,或在争取票房的无奈中失去“贞操”。深圳的实验戏剧不那么艰涩、不那么逼仄,多了一些通畅,多了一些包容,既保持了实验戏剧的个性品格,又赢得了观众。齐白石老人的画论中有“不可欺世”、“不可媚俗”之说,借用白石老人的说法,既不欺世,又不媚俗,是深圳人从事实验戏剧的圭臬。

(2) 深圳实验戏剧既轻松谐谑又富有思辨性。人们在评述深圳实验戏剧时使用频率最多的词汇是:青春,快乐,游戏,轻松,戏谑,谐趣,活力,无厘头……这些词汇勾勒出深圳实验戏剧的审美趣味和审美特征。这首先还是和深圳实验戏剧生成的具体环境有关,深圳是座年轻的城市,它拒绝沉闷;深圳是座充满青春活力的城市,它崇尚生动;深圳是座接纳八面来风的城市,它注重多元;深圳是座没有传统包袱的城市,它习惯轻松;这就决定了深圳这座新兴城市实验戏剧在表现形式上的总体品格。通常人们一提起实验戏剧就会联想到沉闷、晦涩、玄奥等等,毫无疑问,沉闷、晦涩、玄奥都应该是一种审美境界,对此无可厚非,但它们不是实验戏剧惟一的审美取向。有沉闷就可以有活跃,有晦涩就可以有轻松,有玄奥就可以有无厘头,在当代的多元审美格局中,实验戏剧有着多向的选择,深圳选择了趣味,深圳选择了幽默。因而深圳演出的实验戏剧总是伴随着观众的快意与欢笑。幽默,是人类智慧与胸襟高度结合的产物,是现代社会快节奏生活不可或缺的润滑剂,对于习惯于高台教化的中国舞台更是十分有益的审美诉求。正是深圳实验戏剧的这一追求,使得实验的颠覆性与戏剧的可看性融于一炉,形成了深圳实验戏剧轻松谐谑的整体风格,实现了“把观众实验到剧场里来”的美好愿望。

当然,轻松不等于轻飘,谐谑不等于浅薄,人们之所以喜欢深圳的实验戏剧,不仅是因为它的可看性,还因为它的思辨性。深圳的实验戏剧在意蕴和信息的传递上,做到了思辨容量大,文化含量高,具有知性主体的现代品格。首先,深圳的实验戏剧在编创素材上十分偏爱远古传说和坊间野史,喜欢从本民族的原始形态与众生相的草根

生态中去发掘与当下生活有千丝万缕联系的基因。这样做,就浅表层面而言,戏剧事件或戏剧故事富含东方色彩与东方神韵,从深层文化而言,戏剧的实验植根于东方文明,立足于本民族传统文化的源与流去捕捉灵感、去寻求滋养;同时,深圳的实验戏剧在精神诉求上又十分注重以现代文明与都市文明为依归,徜徉于现代人脆弱、敏感、浮躁、叛逆的生存状态与心理空间,以纯粹的、知性的人文追求关注当下人类精神家园的失落、困惑、追寻与重建。正因为如此,深圳的实验戏剧在轻松谐谑的背后,蕴蓄着悲天悯人的情怀,开启着现世思索的门户,留下了往生悠远的叩问,提供了多重解读的空间,满足了当下笃爱实验戏剧观众的理性需求。

(3) 深圳实验戏剧的演出有一套自己的旨在培养观众的运行机制。深圳上演的实验戏剧,大多采用“电话订票,免费观摩”的做法,而且由各大媒体协同宣传,订票电话赫然刊登在各家报纸上。深圳的城市不大,这种做法很见成效,往往一演就是数场爆满,深圳实验戏剧的走红多少也得益于他们的这种演出运行机制。从戏剧理论上来说,深圳无论是人口的年龄结构(年轻)还是人口的知识结构(文化层次较高),都为实验戏剧提供了潜在的观众群落,只是在深圳人的娱乐消费账单上还没有养成看实验戏剧的习惯,因此第一步是要把观众请进实验戏剧的剧场来,他们进来看了,他们觉得好看觉得有意思,他们看得多了,养成习惯了,实验戏剧就会成为这部分人娱乐消费的第一选择,再请他们掏腰包买票看实验戏剧就顺理成章了。从培养未来戏剧观众的目标出发,“电话订票,免费观摩”不失为一个行之有效的模式。天下没有永远免费的晚餐,“电话订票,免费观摩”总会有终止的一天,人们有理由相信,“电话订票,免费观摩”废止之日,正是深圳实验戏剧兴盛之时。

(4) 深圳的原创实验戏剧逐步摸索形成一套“编作剧场”的工作坊创编排演程序。深圳早期的原创实验戏剧还是文本在前、排练在后,沿袭先有文本再投入排练的老路(如《我爱莫扎特》),到了《故事新编》,开始实践工作坊性质的创编方法,港台借用海外的概念译之为“编作剧场”。这种创作方法事先没有文本,由导演和演员一起,围绕一个母题,相互讨论、拓展思路,再从即兴练习、即兴小品入手,创造和筛选出和母题有关联的人物、场面和段落,经过梳理组接,构建出一个完整的框架。在这个框架里,大家再不断以即兴表演的创造活力丰富它、完善它,直到见观众,直到最后一场演出,即兴创作的火花永不熄灭,演出永远呈现为一种运动状态。

诚然,这种创作方法并非深圳独创,港台海外早已有之。值得注意的是它和表演教学的紧密结合。前文已经提到,实验戏剧已经作为教学手段在深大艺术系的表演专业开展。中国目前各大艺术院校的表演教学基本援用的是前苏联的表演教学模式,小改有之,总体思路未变。实验戏剧或即兴表演工作坊作为课外的辅助手段而出现,可

有可无,导致演员在走出校园后,面对各种实验性创作缺乏准备。深圳大学明文将实验戏剧纳入教学计划,作为学生必修的一个教学阶段,运用“编作剧场”工作坊即兴创作的训练手段,使学生适应更为多元的舞台创作。这样做下来,不仅出了实验戏剧的作品,更为实验戏剧的未来培养储备了人才,事实证明,深圳乃至深圳周边地区的实验戏剧能够不断发展,和这项“人才工程”密不可分。

四

深圳这个新兴的经济城市之所以会成为实验戏剧的一方热土,还有一个重要的原因,是深圳有了一批与这座城市精神相契合的戏剧工作者。改革之初,当大量移民涌入深圳时,其中也“涌”来了内地的一些戏剧家和戏剧工作者。这些人中,有国家剧院、省级剧团的主要演员、编剧、导演、舞美设计师,有戏剧学院、戏曲学院、音乐学院、舞蹈学院的历届毕业生,有国家级大奖获得者,有崭露头角的新秀。这些人除少数进入文化行政、文化辅导单位,从事着边缘戏剧工作外,大部分散布在深圳的各种单位,或当官、当公务员,或经商、当企业家、实业家,或任高级职员、文员,或当教师、编辑,搞电视,或个体,或打工……分散在各单位的大部分戏剧人都流失在了深圳商品经济的大潮中,他们在“换一种活法”、“努力积累财富”的鼓动下远离戏剧,了无踪影。留存下来守望戏剧家园的人中,又有一些人,他们沿袭过往在内地早已习惯了的思路,围绕着政策的发生与时世的变化经营戏剧,勤奋耕耘,其中最见成效的是编演小品。小品创作已经成为深圳市民文化的一个热闹的品牌。在这座被称为“试验窗口”的城市里,所幸的是,终究还有那么一些戏剧人,他们以实验戏剧验证实验城市的胸怀、以实验戏剧挑战实验城市的风采、以实验戏剧装点实验城市的未来。深圳的实验戏剧,得益于深圳这座城市的品格,但也得益于深圳有了这样一群与城市品格息息相通的戏剧人。

一般说来,上年岁的保守,年纪轻的激进,深圳实验戏剧的“族群”却是个例外。深圳实验戏剧的中坚力量有老、有中、有青,加之他们教出来的学生,可谓“四世同堂”。老,他们有从70年代末、80年代初便开始在京畿研究西方现代派戏剧、鼓吹戏剧观念更新、排演探索戏剧、至今初衷不改的导演艺术家;中,他们有80至90年代活跃在首都舞台、频频获奖仍却醉心于先锋戏剧的著名演员;青,他们有90年代中期就读于戏剧学院、在各种实验戏剧的熏陶濡染中毕业南下的高材生。他们,都有在文化霸权的中心城市从事戏剧生涯的背景,他们都有一以贯之的探索求新的经验与积习,他们聚集到深圳这一文化边缘城市,与深圳的“敢闯”、“敢吃螃蟹”的创新精神相契相生。其实,不因循守旧、不拾人牙慧、突破现有的艺术秩序、拓展新的戏剧空间,正是深圳这座

被称为“试验窗口”的城市悄悄留给戏剧艺术家的“魔咒箴言”，正是这一群笃信“魔咒”崇尚“箴言”的戏剧人，灵验“魔咒”，正果“箴言”，催生出了深圳特有的实验戏剧的煌煌景观，这才有了深圳实验戏剧在中国大陆和北京、上海三分天下的格局。

值得将来的戏剧史家或深圳文化史家兴叹的是，这些人聚集深圳只因出现了一个小小的、颇具戏剧性的契机。1995年深圳大学筹建以师范教育为主的艺术系（后发展为深圳大学艺术学院），碍于系主任是搞戏剧的，大家给点面子，同意额外申报戏剧表演专业。于是招收学生，延揽教师，乃至门庭渐起，人气聚集，使得深圳的戏剧生态不知不觉中出现了一片休养生息的“湿地”，发生了一个质的飞跃。先前，深圳也有过零星的实验戏剧的上演，而今有了深圳大学艺术学院，有了戏剧表演专业，深圳的实验戏剧有了“水泊梁山”，有了“聚义厅”，也就有了可供今人、后人评论、研究的“煌煌景观”。

深圳实验戏剧的核心人物大多汇聚在深圳大学艺术学院表演专业。值得一提的有熊源伟、吴熙、宋洁以及熊早、杨旸等。

（1）熊源伟，深圳戏剧的拓荒者，深圳实验戏剧的奠基人。

1985年来到深圳，在深圳大学创建了国内第一个大众传播系和公共关系专业，并于同年组建了深圳第一个实验戏剧团体“粤海门实验剧社”；1992年发起成立深圳戏剧家协会，被选为深圳戏剧家协会主席，并以剧协为依托排练演出小剧场话剧；1995年，着眼于戏剧体制改革，创立“深圳戏剧制作体”，作为戏剧制作实体创作排演实验戏剧；1995年，在深圳大学创建艺术系，并开设华南第一家戏剧表演本科专业，逐步建设起深圳实验戏剧的“大本营”；2000年，推动政府成立深圳宣传文化基金专家评审委员会，并被任命为副主任；2001年，出资注册成立深圳第一家民营公助、非牟利专业戏剧团体“深圳城市剧团”，担任该团艺术总监。此外还积极推动深港戏剧交流合作，兼任香港戏剧工程顾问、香港艺术发展局戏剧三年资助评核小组成员。

熊源伟早年毕业于上海戏剧学院表演系，十年动乱结束后，又往中央戏剧学院导演师资研究班学习，毕业后留校任教。在北京期间，熊源伟是最早迎逐西方现代派戏剧的戏剧家之一，撰写并发表了《八十年代的门槛上——评现代派戏剧》等多篇文论；并于1979年在中国第一个导演了西方现代派戏剧：超现实主义戏剧《奥尔菲》，又于1982年初执导上演了由上海青年剧作家贾鸿源、马中骏创作的探索戏剧《路》。

1985年移居深圳后，面对经济大潮的冲击，以对戏剧的虔诚笃行，“精卫填海”，“夸父逐日”，在一片戏剧荒漠中耕耘出一小块戏剧绿洲；十年后，借助深圳大学开设表演专业的契机，以对实验戏剧的身体力行，聚集队伍，延揽人才，开创了深圳实验戏剧的蔚然景观和人才基地。

在深圳，熊源伟先后参与了《魔方》、《泥巴人》、《我爱莫扎特》、《一桌两椅：九与

六·上家下家》、《马拉/萨德》、《故事新编之铸剑篇》、《故事新编之出关篇》、《故事新编之奔月篇》等多部实验戏剧的创作排演；在此期间，他还前往京沪执导了《耶稣·孔子·披头士列侬》（编剧：沙叶新）、《老林》（编剧：徐频莉）、《歌星与猩猩》（编剧：赵耀民）、《太阳港湾》（编剧：王舞）等现代、后现代原创戏剧与东方版莎士比亚戏剧《仲夏夜之梦》；此外，还赴新加坡执导排演了散文戏剧《生仔日记》（编剧：林春兰），往香港执导排演了现代版莎士比亚戏剧《哈姆雷特》等。

（2）吴熙，1997年由中央戏剧学院导演系导、表演混合班毕业，同年分配到深圳大学担任表演教师。深圳实验戏剧的代表作品《故事新编》系列的“铸剑篇”、“出关篇”和“奔月篇”都由他出任导演。

吴熙来到深圳是一次机缘。1997年吴熙中戏毕业时，曾询问深圳大学艺术系是否招聘教师，当时因名额已满，只好作罢。没有想到的是，原先要来的一个上戏毕业生去了广州话剧团，空出了编制，吴熙得以作为替补分配到深圳大学教书。吴熙报到的第一天，系主任熊源伟就交给他一项任务，负责排练教室与黑匣子表演实验室的改建工作，吴熙成天和民工混在一起、光着膀子干了一个暑假，出色地完成了任务。作为一个刚刚毕业的毛头小伙子，在教学上本来只能担当助教一职，但深圳是一个不以资历限制人才发展的城市，系主任看到了吴熙身上的才气和能力，毅然让刚毕业的他担任当年的年级带班老师，主持这个班的表演教学工作。翌年，吴熙在熊老师的指导下带领学生开始了《故事新编》的创作，并在此后的几年间先后创编了“铸剑篇”、“出关篇”和“奔月篇”，成为深圳大学实验戏剧的一员干将。

现今的吴熙，不仅在深圳常年担任教学工作，还经常赴香港、台湾、澳门、新加坡等地进行艺术交流，在表演教学和导演艺术上逐步走向成熟。

（3）宋洁，原中国青年艺术剧院一级演员，中国戏剧梅花奖获得者。1997年起在深圳大学担任表演教师。

宋洁离开舞台走上讲堂、离开北京来到深圳，有其偶然性，也有其必然性。说其必然，是宋洁不满于国家剧院主流舞台清一色现实主义戏剧的排演、不满于领导分配角色、演员被动表演的剧院现状，萌生“换一种活法”的愿望；说其偶然，是宋洁根本不知道深圳有深圳大学这样的戏剧阵地、有正规的表演专业，她到深圳探亲，看到这片戏剧新天地，从此留在了深圳。早在北京期间，宋洁就对实验戏剧情有独钟，来到深圳，她以极大的热情投入深圳大学的表演教学，更以极大的热情参与多部实验戏剧作品的创作排练，多次和港、澳、台、新加坡进行实验戏剧的交流，乐此不疲，无所他求。宋洁同样是深圳大学实验戏剧的一员大将，在深圳的实验戏剧发展上留下身影。

（4）熊早，1992年毕业于上海戏剧学院导演系，分配到深圳电视台任编导。深圳

早期原创实验戏剧作品都出自熊早的手笔。

熊早出生于戏剧之家,父母都是热爱戏剧的导演,5岁时在父亲执导的戏里扮演一名被枪杀孩童的尸体,从此开始他的戏剧生涯。在上戏求学期间,熊早利用暑假的十来天时间一气写出了处女作《泥巴人》,崭露头角、显现出创作才华,时年19岁。《泥巴人》由深圳和广州两地同时搬上舞台,两台《泥巴人》同时参加了1993年在北京举办的小剧场戏剧节,引起不小的轰动,各地剧团纷纷搬演,这部戏剧直到今天还一直被各艺术院校作为教学剧目搬上舞台,可见影响之深。其后的《我爱莫扎特》在戏剧观念和戏剧结构上进一步拓展,实验性更为显著,显示了他在编剧方面的创造力。这一阶段,他还创作了多媒体实验戏剧(当时尚无多媒体戏剧之说)《边缘人》、环境戏剧《红岩魂》等,但因为资金等各方面的原因都未能上演。熊早的实验戏剧创作还延伸到了广州,2000年,他参与创作的行为戏剧《走出地狱——邪教启示录》在广州上演,被视为深圳实验戏剧向周边地区辐射的一个佐证。

(5) 杨旻,1984年毕业于中国人民大学新闻系,毕业后担任过记者、编辑,因为热爱戏剧艺术,曾经在中央戏剧学院附近的胡同里开过花店。20世纪90年代初闯荡深圳,落户深圳南山区电视台,工作之余参与深圳实验戏剧活动,后去美国在罗得岛州的Trinity Repertory Theater Company 剧院做过戏剧人类学研究,回深圳后以自由艺术家的身份开展实验戏剧创作,成立深圳市胖鸟剧团,并出任艺术总监。

杨旻在深圳的实验戏剧活动中身份多样,在《我爱莫扎特》与《岛》中担任演员,在《马拉/萨德》中担任文学阐释;在荒诞戏剧《希望》中担任编剧,在行为戏剧《历史与雕塑》(又名:《永久的回归》)中担任创意策划,在媒体艺术与表演结合的《录像圈》中参与录像制作。此外,他的剧作《故意伤害》1994年被中央实验话剧院搬上首都舞台,他与美国Mary Ann O'Donnell女士合作的剧本《歧路》1999年发表于《剧本》月刊,2001年杨旻还担任了国家话剧院演出的话剧《狂飙》(田沁鑫编导)的文学顾问。

五

深圳实验戏剧的数量虽然不多,但它以自身独有的特点跻身于我国实验戏剧之林。对于深圳来说,深圳实验戏剧的存在使得深圳艺术生态环境的良性发展有了—一个不可替代的“物种”;对于全国来说,深圳实验戏剧的崛起改变了过去中国戏剧全面萎缩、京沪独大的局面,形成了京、沪、深实验戏剧三分天下的新的格局;对于华文戏剧圈来说,还有另一个三分天下的大格局:中国内地、香港、台湾,深圳实验戏剧成为中国内地与港台地区交流的最活跃的一分子。

说到艺术生态环境的良性发展,并不只是深圳一个城市的问题。众所周知,是否具备健全的、均衡发展的文化生态环境,是衡量一个现代化城市的重要标志。所谓健全的、均衡发展的文化生态环境,是指一个城市除了有主流(意识形态)文化,还要有商业文化(大众文化),还要有审美文化(精英文化),三者合理配置,良性互动,各司其职,缺一不可。就戏剧而言,就是要主旋律戏剧(主流文化)、商演戏剧(大众文化)、经典戏剧与实验戏剧(精英文化)“三足鼎立”,多元共存,各有自己的发展空间。在我国现有体制下,主流(意识形态)文化在城市文化中占有不可动摇的位置。曾几何时,中国戏剧舞台是主流戏剧的一统天下。主流戏剧不仅受政府提倡,得到政府资助,大多数戏剧工作者对主流戏剧也习以为常,做起来得心应手,顺理成章。观众也因主流戏剧的耳濡目染,形成强大的、一以贯之的审美教化定势。在那种态势下,人们不可能建立“文化生态”的认识,更无从对文化生态的良性发展有所期待。现如今,就我国的社会体制而言,主流戏剧毋庸置疑地仍是戏剧文化生态中的主要“物种”,在戏剧文化生态中占有最大的比重,但毕竟不是全部了,在主流戏剧之外,商演戏剧方兴未艾,经典与实验戏剧日渐活跃(尤为后者),支持戏剧文化生态良性互动的三类“物种”开始形成。近十年来,深圳的官方不遗余力抓主流文化的创作演出,树立精品意识,重视艺术质量,获奖频仍,成绩斐然。深圳的商家企业兴办的商业演出,投资巨大,艺精质美,风靡海内外。现今,深圳的实验戏剧又蓄势而起,独树一帜,出手不凡。深圳的戏剧文化生态能够发展成为内地许多城市无法做到的“三头并进”的良性态势,深圳的实验戏剧功不可没。

在深圳的艺术生态环境里,深圳的实验戏剧并不显孤独,它拥有许多其他艺术门类的“盟友”,例如城市雕塑、装置艺术、DV一族,乃至前卫摄影、平面设计等,这些艺术门类的现代、后现代作品,在深圳和煦而湿润的艺术生成环境里滋生滋长,多姿多态。与深圳大学毗邻的何香凝美术馆每年要举办一届当代都市国际雕塑展,参展者包括欧洲、美洲、中国内地及香港、台湾等地的艺术家,参展的几乎都是先锋的、前卫的、现代派的、后现代的作品。这些雕塑在户外展出,分散在城市的绿地、街道和居民小区旁,展出结束后,能够留存的作品则被永久地保留在了原地,一届届积累下来,蔚为奇观,给深圳陡添几分现代色彩。这些随处可见的全世界当下的前卫雕塑作品,开阔了市民的艺术视野,训练了民众另类的审美眼光。深圳自己的原创雕塑也极有特色,后现代的创作观念,亲民性的艺术诉求,例如城市雕塑“深圳的一天”就很具有代表性。雕塑家们随机定下某一天,在这一天去深圳街头随机寻找不同职业的深圳市民,男女老少,各色人等,以他们为原型,完全不走样地照这些人做成雕塑放置街头,背景墙上刻有这一天的日历、报纸、大事记,这组作品将瞬间凝固为永恒,永远留在深圳城

市的街头,永远留在深圳市民的身边。深圳的装置艺术为数众多,品类丰富;深圳的前卫摄影起步极早,影响全国;深圳的平面设计力量强大,屡拔头筹。值得一提的是,在深圳还活跃着一帮DV一族,完全是体制外运作,他们思想犀利、视角独特,拍摄的作品从非主流言说体系纪录行进中的深圳。2003年青年DV摄制家蒋志的作品荣获威尼斯双年奖。在这样一个实验艺术齐头并进的艺术大环境下,就不难理解深圳实验戏剧为什么容易生根发芽并且突飞猛进。不论这些艺术门类之间有多大的差异,它们所蕴含的是后现代的理念还有新都市的时尚,实验戏剧浸润其中,它们互通有无,相濡以沫,彼此得到养料和精华,构成了深圳这座青春城市的艺术时尚——实验。恐怕也只有深圳,实验才能作为一个城市的象征存在。

作为中国内地实验戏剧的后起之秀,深圳的实验戏剧不仅扎根深圳,还辐射至广州等周边地区,对推动广东的实验戏剧起到一定的影响。前文说过,广东省艺术研究所在2000年推出了行为戏剧《走出地狱——邪教启示录》,编剧之一便是深圳的熊早。该剧以几间不同的房间为固定的表演场所,观众则是流动着进入各个房间去看戏。此后广州话剧团推出了先锋戏剧《圣人孔子》,该剧组的全部演员都是深圳大学表演专业毕业的学生,他们在校时都参加过《故事新编之出关篇》的编创排演,这次和编导张广天一起投入他们自称为“一出带有浓重的戏剧材料革命倾向”的创造,《圣人孔子》志在革实验戏剧的命,它已经不是实验戏剧,而是要争当后实验戏剧。这次极具超强实验性的《圣人孔子》引起戏剧界和媒体的关注,在人们的议论中,对这批演员在编创中的作用给予了极高的评价,深圳实验戏剧的隐性影响在全国进一步扩大。

除去这样的直接辐射作用,深圳实验戏剧对周边也有间接辐射作用。广东省话剧院创作过《艾滋,艾滋》等多部前卫戏剧的青年剧作家吴楠,在中山大学就读时看过深圳的《魔方》的演出,受到鼓舞和影响;广州暨南大学附近有一个“水边吧戏剧实验室”,推出了多部实验话剧和即兴演出,其目的是要“利用酒吧的传播功能,让大学生在走向功利的社会之前,从话剧中体验到一些不同于正在流行的价值和理想”,创办人江南黎果就曾关注考察过深圳的实验戏剧;这类酒吧戏剧也出现在珠海,一伙戏剧发烧友在珠海“香江之夜”上演《日子一种》,抒发“移民”心态,表达心中的追求。

就华文戏剧圈而言,近年来中国内地、香港和台湾三地的戏剧交流日渐频繁,其中最便于沟通的还是实验戏剧。深圳自有戏剧(话剧)活动以来,第一个赴境外演出的是实验戏剧。迄今为止,赴境外演出的全部戏剧也都是实验戏剧。有的作品连续赴香港、台湾、澳门三地演出,一个戏同时被港、澳、台三地邀请出访,这对中国大陆的戏剧演出来说尚不多见。毫无疑问,深圳的实验戏剧已经成为深圳戏剧文化对外交流的重要管道,成为华人世界了解深圳文化、感受特区发展的一扇小小的窗口。

但是,在兴奋之余,我们也不得不看到,与主流戏剧与商演戏剧相比,在文化生态的三种成因中,当下最微弱的还是实验戏剧,最脆弱的也还是实验戏剧。即使深圳也不例外。因为实验戏剧游离于主流之外,游离于惯常的审美定势之外,它的思维的前卫性,它的形式的颠覆性,都注定了它在当下体制中的脆弱与微弱。尤其是在和海外其他地区的交流过程中,深圳的实验戏剧借用他山之石,在发现自己特长的同时也清晰地看到自己的差距。

而今的海外戏剧舞台,早已不再纠缠什么是实验戏剧什么不是实验戏剧,在实验戏剧与非实验戏剧之间早已没有明显的鸿沟。可以这么说,在海外戏剧舞台上的演出,哪怕是经典剧目和商业戏剧,或多或少都带有实验性。港台地区也不例外。在香港,除了香港话剧团,其他剧团多以上演实验戏剧或带实验性的戏剧为主,即使是香港话剧团也有不少实验性剧目,台湾戏剧的主体同样是实验戏剧的天下。因此在港台和海外,实验戏剧无论是“运行的常态化”还是“观念的普适化”都是中国大陆无法比肩的。深圳虽然在实验戏剧上有所作为,但和港台、海外相比较,在理念上就明显有差异了,我们还在努力为实验戏剧争一席之地,人家已是水到渠成、习以为常,人家不把实验戏剧挂在嘴上,但人家的戏剧实验无处不在。看来,由“有为”到“无为”,这是条必由之路,我们只有通过努力缩短“有为”的周期,早日进入“无为”的状态。

和港台地区相比,还有一个经费来源的差异。实验戏剧是无法完全依靠市场来支撑的,港台如此,海外也如此,剧团的票房收入只够剧团开支的三分之一,其余经费要依靠社会基金和政府资助,这种资助更多的向非主流性的实验类戏剧倾斜。在中国大陆,实验戏剧很少会有社会资助,官方有一个宣传文化基金,每个城市都有,深圳亦不例外,但受资助的基本上是主旋律戏剧,实验戏剧是很难从这个基金获得资助的。缺少必要的经费来源,深圳的实验戏剧只能凭着戏剧人对戏剧的热忱、激情和奉献,只能是杯水车薪、借鸡下蛋、有限发展。

与此相关的还有一个队伍的差异。港台地区行政部门的各类文化基金,任何人都可以申请。就实验戏剧而言,这就大大降低了门槛,任何人、任何团队都可以尝试来做。因而在港台,大多数的实验戏剧都是由非职业剧团排练演出的。实验戏剧对他们来说只是一种爱好,一种生命的绽放,他们无拘无束、百无禁忌,他们的实验戏剧呈现出丰富多元的气象。而深圳的实验戏剧只是一批专业戏剧人以及大学的戏剧专业学生在参与,人员固定,圈子狭小,“近亲繁殖”,难以形成深圳实验戏剧的良性循环。

对这种状况,深圳的戏剧人已经有了充分的认识,也有了一些应对的举措,例如推动深圳宣传文化基金评审体制的改革,成立了有各门类艺术家参与的专家评审委员会,扩大资助的视野,加重艺术的考量;又如以表演专业毕业的学生为“种子”,到各社

区去开展实验戏剧的编演活动,扩大深圳实验戏剧的观众和地盘,到中小学去开展实验戏剧的编演活动,培育深圳实验戏剧的后备队伍。此外,实验戏剧在和主流戏剧碰撞中产生的火花也会更好地推动实验戏剧自身的淬炼和发展。

可以断言,就深圳这个独特的现代都市的文化格局而言,实验戏剧是不可缺席的。深圳的实验戏剧理应得到更多的呵护;深圳的实验戏剧要进一步赢得政府的理解,推动政府从健全艺术文化生态的角度来包容实验戏剧,从建设现代化都市的视角来看待实验戏剧;深圳的实验戏剧也要进一步赢得观众的支持,引导观众从完备现代人全方位审美的需求来支持实验戏剧,从倡导现代都市探求创新的时代精神来接纳实验戏剧;当然,实验戏剧要彻底走出微弱、脆弱的局面,更需要的是自身的硕壮与健全。对于实验戏剧来说,深圳还缺少经久不断的、常演常新的创作演出;深圳虽然有热心拥趸实验戏剧的观众、尤其是年轻观众,但数量还不可观;深圳虽然有一群不逐浮名、埋头苦干的实验戏剧的骨干,但还只限于少数戏剧家;深圳虽然出现思维敏锐、学养深厚的实验戏剧的领军人物,但形孤影单。一个城市,只有当它有了实验戏剧的作品与活动,有了实验戏剧的演出机制,有了实验戏剧的文化代表人物,那么才能说,实验戏剧在这个城市的文化地位无可置疑地确立了。

人们有理由相信深圳戏剧的未来,深圳实验戏剧的起势不错,在海内外的华人戏剧圈中也有了一定的影响。如何保持并发展这一势头,使深圳的实验戏剧,吸引更多的关注,拥有稳定的观众,使实验戏剧融入深圳的文化生活,融入这座城市,成为这座城市一部分人的审美需求,可做的事与要做的事(艺术创作的事与经营运作的事)还很多很多。好在戏剧是“做”出来的。在深圳,正是有了一帮痴迷戏剧、耐得寂寞的戏剧人,正是他们落寞、执著的追求,正是他们不离不弃地一路“做”下来,春风乍起,渐成气候,为深圳添补上了实验戏剧文化的一抹新绿。正是这一抹新绿,进而使深圳这座年轻的城市在短短的几年中,完成了内地城市数十年方始完成的艺术文化生态良性发展的健全格局。人们有理由相信,深圳这座充满青春活力、智能活力与创新活力的现代化新兴城市,在不断完善艺术生态环境的过程中,将会成为新世纪中国实验戏剧、乃至世界华人实验戏剧发生、发展、交流、交汇的新舞台。

(作者为深圳大学教授,曾任深圳大学艺术学院院长)

香港另类剧场

林克欢

开放性、混融性是香港社会、香港文化最显著、最重要的特点，香港剧场也得益于此。作为一个人流、物流、资金多向流动的国际性大都市，各种文化杂陈俱生、交汇互动，有许多参照，许多选择，也为另类、异端的生存预留了空间。香港戏剧的迷人之处，不在深刻，不在有多么高的艺术成就，而在其纷繁多样，常变常新。从严肃深沉到无厘头戏闹嘻哈，从最传统到最新奇，从大型的精美制作到三五人的粗糙小品，都活得自由自在。正是这种不分新旧、不分雅俗、不分专业业余广为接纳的宽容态度，造就了香港剧场的多姿多彩。没有那么多清规戒律、不成熟保守、不定型僵化，充盈着不断变革的艺术活力。

香港戏剧界极少有人谈论先锋（前卫）剧场或实验剧场，邓树荣说：“香港的当代剧场似乎已经没有‘主流’及‘实验’之分，有的只是‘主动’与‘非主动’之分。”^①梁文道说：“相较于台湾与大陆的‘小剧场’，香港没有他们那种意义下的‘小剧场’，没有普遍被接受的小剧场观念，没有小剧场运动”，“倒是有‘纷杂’的‘另类剧场’”。他说，另类剧场虽说没有实质内涵，“但‘另类剧场’一词却因其虚空，反而成为一个最有包容性的框框，足以囊括香港各种不同的‘小剧场’、‘政治剧场’、‘前卫剧场’、‘实验剧场’等等”。他举例说，“例如‘占米角’，在大会堂剧院演出，手法甚至偶尔接近肥皂剧，实在说不上有多实验，也谈不上有多么‘小剧场’，但其对异性恋霸权世界里同性恋者处境的反省，则独树一帜。又如‘廿豆·盒子画’，不打算对抗什么政治上的威权，没有特别的社会议题，但不断寻求着一种新时代的沟通方法。‘民众剧社’和莫昭如则永远把对弱势族群的关怀放在美学探讨之前。‘进剧场’不特别标榜前卫风格，不高标什么思想纲领，却不断进行肢体探索与舞台构成的实验。雄仔叔叔，阮志雄用最经典的说故事技巧，做最根本的儿童教育，目标却是激进的‘解放由儿童开始’。惟有‘另类剧场’一词方可把林林总总香港剧场的边缘风貌联为一体”。他列举的另类剧场的名单有：“进念·二十面体、沙砖上、鸭止、范可乐、彼得小话、许树宁、黄婉玲、源泽流、保守制作、非常林奕华、疯祭舞台、临流鸟工作室，无人地带、发生社、野町、香港聋剧团和前面提过

的其他团体。”^②当然还可补充写上：前进进戏剧工作坊、围威喂、兄弟班、沙田话剧团、众剧团、新域剧团、7A班戏剧组、毛俊辉实验创作、冶丁、撞剧团……长长的一串名单。

一、进念·二十面体：反戏剧的策略与意义

1982年初，一群在戏剧、表演、漫画、电影等不同领域从事创作的年轻人，组成一个实验性演艺团体，随意地给它起了个不按牌理出牌的怪名：进念·二十面体(ZUNI—ICOSAHEDRON)。^③

“进念”初期的作品，生涩难懂，观众稀少，其肆意颠覆传统戏剧观念与剧场惯例的手法与作派，也难以被当时的观众与戏剧圈所理解与接受。1982年、1984年、1988年，进念三度应邀到台北访问、演出，尤其是后两次演出，墙里开花墙外香，造成较香港本地更为强烈的反应与影响。马森先生说：“进念·二十面体在台北演出的两个剧目，的确为台北的戏剧界带来了一次崭新的刺激。其前卫性与实验性均居于我们实验剧展中演出的剧目之上。”^④《联合报》记者张必瑜写道：“……进念永远领风气之先。台湾戏剧发展趋向多元化，不论是形式或观念，都深受其影响。”^⑤

尽管一批早期的创团成员不久即先后离去，团址和人事也经历不止一次的变动，但以追寻“一个属于生长在香港的青年人的身份和个性的剧场”，希望“能真正提供香港年轻一辈新的、现代的创作意念”^⑥为己任的“进念”，二十多年来，先后创作、演出了百余个表演、舞蹈、装置、大型室外行为艺术，以及难以分类的各种作品，包括《百年孤寂》系列、《列女传》系列、《香港二三事》系列、《中国旅程》系列、《中国文化深层结构》系列、《张爱玲》系列、《进念运动》系列、《进念同志》系列、《石头记》系列、《东宫西宫》系列……他们以非职业演员的粗放、稚拙、平直简寡，以肢体动作、姿态造型为主的非文本编作(Devising)，以装置、幻灯、电影投映、实时录像、计算机合成等多媒体技术与信息，以对经典作品或名著取其一点、借题发挥的挪用与解构，形成一种与传统戏剧的线性叙事完全不同的舞台呈现方法。观众所熟悉的传统戏剧的三大要素：环环紧扣的戏剧情节，栩栩如生的人物形象，生动、有趣的戏剧性对白，荡然无存。没有个性、表情木然的群体演员；“行行企企，指指点点”一再重复的简单动作；舞台后墙、门窗、桌椅、灯架、侧幕、吊杆等舞台装置均可成为替代性布景；拆得七零八落、脱离情节的台词，标语口号式的四字短语或互不关连的疑问短句……往往使观众看得一头雾水。“进念”长期成了“不知所谓”、“深奥难明”的代名词。^⑦许多评论不是言不及义就是过度诠释，要不就是完全抛开舞台演出，洋洋洒洒地引用荣念曾本人的说词，或套用从尼采到福柯的片言只语，去论证“进念”如何后现代。“进念”也因此被冠以各种各样的名号：新形

式主义戏剧、后现代剧场、另类剧场、前卫剧场、结构主义剧场、拆构剧场、政治剧场……有意思的是,即便同是将他们看成政治剧场,对其政治倾向的猜测也是南辕北辙,“有些人将荣念曾和‘进念的小孩’列为新左派分子……(香港)艺术中心英籍总监却又在 BBC 电台的访问中说,进念是一个反共拥台的小集团。”^⑧林放说:“怎样评价‘进念’的演出,成了一个难题。标新立异者,往往‘超读’了‘进念’的作品,对它们作了太多‘微言大义’式的诠释,给予过高的评价;抱残守缺者则太急于抗拒、否定,不能容忍异于传统的戏剧观和演出方法,完全漠视于这一青年剧团所作的尝试与努力。”^⑨在我看来,过分诠释者不见得都想标新立异,而否定、抗拒者也未必都是抱残守缺。抓挠不着或任意发挥,固然与评论者自身的经验与学养不足有关;更重要的原因,在于“进念”舞台呈现的抽象性与含混性。林放自己也指出:“‘进念’喜欢为自己的作品选择一些时事性、政治性的主题,有时也似乎要探讨一些普遍性的人生问题。但表现出来的往往只是几句简单的念白,所包含的内容,也只不过是政治的滥调,或是人生的常谈。”^⑩自己也从事舞台表演的知名小说家黄碧云说:“要谈论‘进念’作品是一件很困难的事。”“因为作品隐晦不明,观众也自有更大的弹度去想、思考。”^⑪在香港,极少有另一个演艺团体像“进念”那样印发、出版如此之多的文字材料,反反复复地以文字解说自己的作品。其实这反而是一种误导。表演艺术的观赏、接受,是一个感性与理性复杂交织、多渠道的能动过程。编者未必然,观众未必不然。对于属于或近乎抽象表现主义的作品,编者、评论者的过度解释,都可能使本来就十分抽象的舞台呈现变得更玄乎其玄。

1979 年返回香港之前,荣念曾多年在美国求学、办杂志、做社会调查。纽约格林尼治村(Greenwich village)的先锋派表演,以及罗伯特·威尔逊(Robert Wilson)新形式主义的视像剧场对他产生了重大影响。20 世纪 80 年代初,“进念”到台北演出,70、80 年代在美国专攻戏剧导演的赖声川博士,一眼便看穿“进念”舞台上新形式主义戏剧那抹之不去的痕迹。^⑫荣念曾早期的合作伙伴王守谦,也对媒体记者谈及生活剧场(The Living Theatre)对他们的影响。^⑬

“进念”成立之前,荣念曾、王守谦已替香港艺术中心、香港话剧团策划、导演了《中国旅程——一至四部分》(1980 年 11 月至 1981 年 1 月)、《大路》(1981 年 11 月)。《大路》在香港大会堂展览厅演出。参加演出者来自香港话剧团、香港舞蹈团及光源、玫瑰岗、海豹等业余剧社。演员与观众处于同一的共享空间之中。演出分为三部分:第一部分由混杂在观众之中的演员做一些肢体/舞蹈动作;第二部分借助灯光先后将展览厅分割为八个、四个、两个演区,演员不断重复先前的动作,并演出布菜希特《说的人和说否的人》(Der Jasager und der Neinsager)的片断;第三部分将展览厅分为两部分,



左:进念·二十面体《录鬼簿》

右:香港话剧团《还魂香》

一端是演区,另一端是观众区,演员继续重复在第一、二部分所做的动作,观众既看到演员的表演,也看到玻璃窗外的灯火与流动的生活场景。王守谦明确地告诉记者,“其实《大路》是一项表演,而不是一出话剧。”^⑭“进念”创团初期的大多数演出,较《大路》、《中国旅程》已略有不同,但大体仍近似于20世纪60、70年代在欧美蓬勃发展的表演艺术(Performance art),而与一般的戏剧演出有别。

赛耶(Henry Sayre)在《表演》(Porformance)一文中写道:“在先锋派艺术运动的现代作品中,尤其是在20世纪10年代未来主义的公开‘宣言’和20世纪20年代达达主义的卡巴莱(Cabaret)中,表演观念开始有了不同涵义,60年代中期以来渐呈上升趋势,其发展顶峰是最终被称为‘表演艺术’(Performance art)的那种跨门类、多媒体的创作的出现。”^⑮表演与戏剧的不同,在于传统戏剧是一种重文本的扮演(演员扮演角色),在大多数情况下,表演艺术则是演员以自我身份的表述与呈现。早期的表演艺术家,偏爱非叙事、非模仿的直接体验,追求纯粹在场(而不是通过模仿召唤另一“不在场”的现实)。把表演与文学的分离,把对台词、叙述、人物等‘戏剧性’装饰的斥拒,作为其美学/反美学的核心。

在“进念”创作、演出的百余台节目中,《百年孤寂》是演出最多,历时最长的一个节目系列。在不断修改、不断丰富过程中,“进念”逐渐形成一套行之有效的创作方法,一套相对稳定的语汇与表演模式。《百年孤寂》是哥伦比亚作家加西亚·马奎斯著名的魔幻现实主义小说,叙述布恩地亚家族七代人的经历。全书内容庞杂,人物众多,叙述角度不断变换,生前、死后、现实、幻梦、未来、现在……交叉、错置,使历史与现实呈



左：中英剧团《客乡途情远》

右：致群剧社《寻春问柳》

现神奇瑰丽的魔幻色彩。荣念曾在《过去的事》一文中写道：“‘进念’演出《百年》，并不是要把原著搬上舞台，也不追求故事的追述，却是分析出剧作者对该小说的感受，对照与自身所处环境的关系，归纳了几点我们认为的基本精华精神，编织出一部属于形状、声音、动作及各种时空关系的作品。”^⑩荣念曾偏爱的是演员站位元的空间配置、线条的运动、空间的构成、色彩的组合、装置的均衡，是音乐、音响、灯光、动作、影像、文字、台词的整体综合，其舞台构型(Formative)，在表面的纷乱与自由即兴的背后，是时间、运动、节奏等严密的安排与精准的计算。不同的演出，不同的走位，平列、对应、交错、纠合……往往造成不同的观感印象。在《录鬼簿》(1996年)中，荣念曾通过诡异的人声、纷乱的人群、旋转的舞台，一颗从地板伸出来的背向观众的头颅，四十把悬空横陈、上下升降的椅子，转台上钢琴的空转所造成的琴声与演奏家的分离，幻灯投影与多重纱幕所形成的文字和文字的故意重叠……呈现一种纷乱无序的时代异象，一种令人惴惴不安的舞台氛围，将编导者对历史的探询，对时代的诘问，以及对香港人当前生存处境的思虑，一一传递给观众。在《四大发明》(1999年，执行导演胡恩威)的散点呈现中，观众的视线几乎永远无法集中在某一定点上。背身静坐或站立在台口的演员，在横贯舞台的长条桌上下活动的演员，身披斗篷碎步快速移动的演员……彼此独立，各不相关。传递给观众的声响也往往是一种混音或两种不同的声音，男演员的陈述夹杂着女演员“唔”、“唔”的连连否定。结尾同样让人无所适从。刘东演唱的《Over The Rainbow》(《彩虹彼端》)与《国际歌》一样响亮，投射在大幕上的日出景观同原子弹爆炸的蘑菇云一样壮观。你无法既赞同浪漫理想又赞同暴力革命，无法既赞叹日出的壮丽

又认同原子核爆的惨烈。舞台呈现的多焦点与多音混杂,自成一整体又造成整体性的破裂与连续性的中断。荣念曾、胡恩威以一种优雅的戏剧性姿态破坏戏剧性,以反文法表演构成自己的文法,以答案的虚悬或答案的延宕使问题的答案保持开放性。意义的流动与意义的未定,既是思维的出发点,也是思维的流放。他们在舞台上呈现的,是问题的提问,而不是问题的解决。

要了解进念·二十面体是怎样的一个团体,仅仅依靠舞台演出的作品是远远不够的。他们的行为,他们的作派,有时比作品本身更具争议性。

1984年8月19日,“进念”在香港艺术中心寿臣剧场演出《鸦片战争》时,将演员调至观众席表演,并在舞台上摆放三十张凳子,邀请观众上台观赏在台下的演员表演。这种在演出过程中将演区与观众席互调位置的做法,受到剧场管理人员的干预。艺术中心人员援引《消防条例》,放下舞台的防火墙中止演出。

1985年7月,“进念”以《日出(前/后)》参加香港市政局主办的戏剧汇演,结果获得一个“优异舞台视觉效果奖”。“进念”派其成员郑宝芝上台接过奖杯,并发表即席谈话,表示“进念”参加汇演是尝试在汇演制度的范围内讨论汇演本身的评选制度,而不是为了角逐奖项。然后将奖杯交还颁奖嘉宾,拒绝领奖。

1990年4月,在《中国文化深层结构》的首演中,出现男演员的全裸场面,之后又拒绝香港电检处要求“十八岁以上者方可入场”的演出备件,引发争论。

1997年8月,以《舞照跳》参加香港临时市政局主办的“舞汇九七”演出,因场刊上登载两幅女郎袒胸、裸男自慰的照片及相关文字,被观众投诉。至于那些略加编排的业余演员的日常生活动作,当然不是舞蹈。进念·二十面体的策划者们根本不在乎它究竟是什么。人们将其当成舞蹈,莫若当成一次质疑传统舞蹈概念的迟来的“DA DA(达达)”反叛行为。

……

“进念”将舞台实验当成社会实验的预演,一再挑战剧场内外的规矩,探测政府、文化主管部门和观众的容忍程度。荣念曾认为“舞台是没有边缘的”。他把《日出(前/后)》的演出,把演员不断地在台上质询曹禺、质询港督、质询戏剧汇演的评审们的资格,与他们质疑香港立法局议员的《权力及特权法案》,以及郑宝芝在颁奖大会上接过奖杯又把奖杯退还给颁奖嘉宾……统统视为“表演”。在新近撰写的《跨越舞台的实验·跨越实验的舞台》一文中,他说:“舞台……可以无处不在。‘舞台’成为借镜,随时随地借力放手呼应和响应现世的一面镜子。”“如果能在舞台上剧场里熟习理性质疑、评论、创作;那么,在舞台下剧场外同样能。”^①这种对舞台、对表演的理解,对剧场、演出与现实世界关系的认识,这种对一切权威体系的挑战,必然带有浓厚的政治色彩。

香港中文大学英文系教授陈清侨认为：“‘进念’一直致力以毫不妥协的姿态为剧场观众提供另一种形式的政治思维。这个文化的空间，在策略上是开放的，而所谓政治的内容则刻意腾空，留待个人以不同的生活实践予以充实。”“所谓‘进念’政治的文化策略，也正是要以不妥协的精神，力图争取到、创造出更公平、更公开的论述场所，发明一种彻底不容于霸权的对抗性的、策略性的语言。”^⑮梵谷在《三棱镜下话‘进念’》一文中，记录了他与曾是“进念”成员的张伟雄、黄耀明的对谈。梵谷说：“我最疑惑的是‘进念’的主题去到最尽便都一定是政治问题，而且态度必定是从反抗情绪出发来看政治。”他怀疑“进念”是否“艺术以反政治来服膺政治？”张伟雄更十分尖锐地指出，80年代后期“进念”的重大转变是“艺术作为消费，政治作为消费，‘进念’作为消费。”^⑯

作为香港表演艺术界的异数，二十多年来，争论一直伴随着“进念”的成长。有人将其说成造反的先锋，捧至上天；有人将其说成了无新意的形式主义，贬之入地。但“进念”的存在，无疑改变了香港的艺术生态，拓宽了观众的视野与舞台表现的多种可能性，为日益多元的香港表演艺术提供了另一种选择。荣念曾心里十分清楚，他和他的那些热情极高、紧张又亢奋的业余演员一次次地冲出台框，是为了再次重返舞台。他们兴致勃勃地从舞台出发，正是为了突破戏剧舞台的边框，并以表演艺术家的身份，介入社会、政治、经济、文化的宽广战场，将艺术虚构的自由转变成乌托邦的社会理想。

二、沙砖上：场景组合与经验组合

1989年初，另一个实验剧团“沙砖上”破茧而出。与以往在业余演剧的基础上组建而成的剧团——香港话剧团、中英剧团、进念·二十面体不同，他们是一批接受过系统专业训练的戏剧工作者，又刚刚踏出校门，雄心勃勃，虎虎生风。然而，当这批土生土长的年轻人正欲在剧场大展拳脚之际，中英谈判业已结束，香港回归已成定局。历史车轮骤然改变方向，前景晦明难定。难道儿时的经验将永远成为记忆？这使得他们即使在最激进、最极端的形式试验中，也浸透着他们成长的香港经验与当下忐忑不安的情绪。在随后的八九年中，他们密集地推出了《蜕变》（1989年）、《惟有我永远面对目前》（1989年）、《独裁者的秋天》（1989年）、《酷战纪事》（1989年）、《玫瑰园》（1990年）、《小国民》（1990年）、《你大头》（1991年）、《不自住房间》（1991年）、《你在此》（1991年）、《酷战纪事》（台湾版，1991年）、《无超原爱》（1992年）、《我来告诉你一个故事》（1992年）、《黎明咒语》（1993年）、《奴婢乐》（1994年）、《家变》（1994年）、《小故事》（1994年）、《九五家变》（1995年）、《行人电梯上的热带雨林》（1996年）、《酷战纪事Ⅲ：烂命一条》（1997年）等近二十台节目，并参加在维多利亚公园举行的“民主艺墟”和中

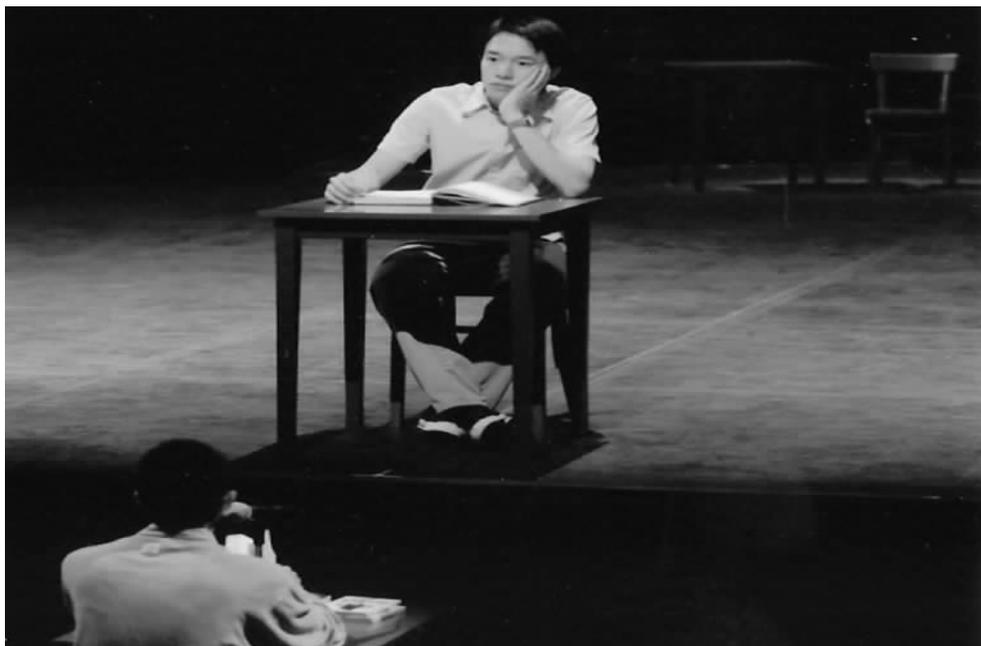
秋节的街头演出(1989年)。

“沙砖上”在其九年的历史中,重演次数最多、影响最大的两个剧目是《酷战纪事》与《蜕变》。于1989年12月首演的《酷战纪事》,是“沙砖上”与来自英国威尔斯的“比戈(Brith Gof)剧团”合作、在工作坊的基础上发展出来的一台节目。此后,1992年在台北皇冠剧场演出了《酷战纪事》第二版,1997年10月再演出《酷战纪事Ⅲ:烂命一条》和最后的“绝版”。《酷战纪事》的英文名字《The Disasters of War》,直译是《战争的灾难》。在宣传单张上写着:“《酷战纪事》将以 Brith Gof 独有的剧场语言——声音、舞蹈、影像——来探展我们身边因战争引发的事件。”声音、肢体动作、影像作为剧场语言,自然不是 Brith Gof 的独创。20世纪初兴起的先锋表演,以及受阿尔托(Artaud)“残酷戏剧”理论影响的众多表演团体,在这些方面已取得了令人瞩目的成就。吸引这群年轻人的,或许是摆脱了借来的故事、借来的情感,自由地抒发自己成长的经验,切身的生活感受。第一版《酷战纪事》没有独立的导演,他们以片断组合的形式,呈现工作坊集体创作的初步成果。在一个多小时的演出中,全剧分为四十八个片断(在台北演出分为五十一个片断)。每个片断只有一两分钟,主要借助肢体动作及场景画面,呈现一种情绪、一种意象、一种隐喻……他们把政治、经济、日常生活中大大小小的矛盾冲突都看成广义的战争。“地铁迫人”一节则是七位演员,你推我搡、顶胸贴背地扭结在一起,呈现一场尚在途中的上班族日日如是的酷战。演出者刻意打断叙事的连贯性,以众多片断组合的散漫形式,去组构众人的“香港经验”,呈现各种朦胧的、混杂的、未经条理化的认识与感受。

《酷战纪事》第一版的演出地点是在香港城市当代舞团狭小的城市剧场。整个演出最复杂、最奇妙的是,观演空间颇费匠心的设计,包括:演出空间对观赏空间的入侵,演出空间、后台空间、观赏空间的分割、替换与浑融,历史图片、电视屏幕所开辟的另一空间向度……演出开始时,一横排粗大的竹竿将剧场分割成两个部分:演区与观众席在一端,后台在另一端。观众在观看演员表演的同时,透过竹竿的缝隙,隐隐约约地看到竹幕后闪动的人影。也就是说,其实后台也是演区,人们在后台的走动也成了演出的组成部分。几位扛着摄像机的人员仿若现场直播的电视记者,游走在不同的空间,将贴在后台的历史资料,后台幕后人员的活动情况,统统投映在前台的电视屏幕上,也将观众观剧的反应(表情、姿态)摄录下来同步地在电视屏幕上播出。于是,观看同时变成被观看与自我窥视。观众在剧场中的行为也变成演出的内容与观赏的内容。随着演员将竹竿一支支地拆除,透过越来越大的缝隙,舞台后区(竹幕后)神秘的情景越来越清晰地呈现在观众面前。随着演员将越来越多的竹竿放在观众席上,部分观众也开始自动(或被动)离开座位,让出观赏的空间,跟随演出者在场地内游走。有少量观

上:林奕华《爱的教育》

下:剧场组合《乌哩单刀》(乌布王)



众更是主动上前协助演员推倒剩下的竹幕,后台、观众席全都变成演区,演员、后台工作人员、观众最终混杂在一个共享的剧场空间之中。

《酷战纪事》在台北皇冠小剧场演出时,靠近入口楼梯的一面墙壁及楼梯过道四周均被糊满了旧报纸,上面投映着各种历史图片,演员紧贴墙壁摆着各种姿态或做一些简单动作。观众陆续入场时演出已经开始,因此观众穿过演区寻找观众席也成了演出的组成部分。在几排作为观众席的长凳后面,是几排重重叠叠、密不透风的纸箱垒成的厚墙。当演出挪至观众背后时,观众不得不转过身来,调转 180 度才能看到演出。此后,演员在演出过程不断搬去纸箱、透出纸箱背后的空间,不断拓展演出空间。这面纸箱墙的作用便是在香港演出时的竹幕。

《酷战纪事Ⅲ:烂命一条》的演出场地是香港艺术中心麦高利小剧场。演出时,他们封闭了往常的观众入口处。观众分批由演员带领从后门经过一道长长的走廊,进入一间被称做“鸡毛鸭血房”的小房间,然后才到达以往大家熟悉的演出厅。从后门到平日入口的转接处,地上、墙上,演出者安置了各种小装置,并在上面投映一些模模糊糊的影像,使人产生一种恍恍惚惚的感觉。观众进入原来的剧场时,演区中间却用砖砌着一排小房间,砖墙高约两米,只开几个小窗口。观众为了弄清究竟发生了什么,不得不离座走近窗口往里张望,或干脆走进砖砌的小房间中看表演。因为演员只是偶尔出现的两三个人,所以你所见到的,大多是与你一样好奇地东张西望的观众。说实话,或许由于时间长久的缘故,演出的内容我已忘得干干净净,但由演员带领着走过那长长走廊的怪异气氛;二三十个观众挤在狭小、逼仄的“鸡毛鸭血房”看演员表演那种窒息的感受,以及自己跑到砖砌小房间东张西望的经历,记忆犹新。记忆所及,《酷战纪事》一至三版的演出,是我所见过的香港、台湾、大陆小剧场观演关系最复杂、最机巧的设计。然而也正如梁文道所提醒的,“所谓的观众参与演出,就是观众是被计算在演出里,被有机地组织进表演的构成与剧场的空间里。”“这作品宣称是‘创作进行中’,好像又打破了另一重戏剧是‘完品’的看法。于是它就有一种‘开放’的外观,但此中可能的陷阱是……两套《酷战纪事》都不是观众想象中的‘开放’。观众的参与得循一种既有的方式进行,破坏游戏规则徒使大家尴尬。”^②

今天的人们有充分的理由怀疑这类在剧场空间构成上改变观演关系的现实意义,批评调动观众参与表演、以图达到人人(每一位观众)都是(可能是、可以是)艺术家的乌托邦的幻想。但恢复戏剧演出的类宗教化与仪式性,追溯古代祭仪的神圣与共同参与,一直是许多戏剧艺术家梦寐以求的目标。没有梦想就没有戏剧。我相信,这类实验今后仍会反复出现。

出于不安分的秉性,也出于创造属于香港青年一代自身的戏剧的雄心,激进的舞

台探索一直伴随着“沙砖上”短短九年的历程。人们对它的得失或成败评价虽有不同，但至少，“沙砖上”的出现，在香港话剧团、中英剧团之外，提供了另一种剧场经验，也加速了香港先锋戏剧的发展，以及戏剧创作方法与观赏方法的改变。与进念·二十面体肆意挑战人们社会、政治、伦理的禁忌，测试观众的容忍程度不同，“沙砖上”更关注戏剧自身的变革与创新。

无论是在《酷战纪事Ⅲ：烂命一条》，还是在此前演出的《惟有我永远面对目前》、《你大头》等剧中，“沙砖上”的演员都喜欢在舞台上向观众诉说家族的历史、父母辈的经历和他们自己童年琐碎的故事。用的是茹国烈所说的“半纪实、半童话寓意的形式”，“观众听在心里都变成似曾相识的‘私故事’”。^①只不过在“沙砖上”的演出中，他们讲故事的方法比所讲的故事更重要。在《你大头》中，同一个晚上演出两个版本。上半场“孖公仔版”由两个女演员李金凤、郑绮钗演出；下半场“得个鬍字版”，男演员陈炳钊、梵谷再重复一次。这其中，加插进来的不同的成长故事便具有不同的情感内容和不同的感染力。编导邝为立更安排演员在舞台上真实地炒菜、吃饭。烧糊的气味、腐乳通菜的香味弥漫整个剧场，观众的视觉、听觉、包括嗅觉全被调动起来，让你感受到生命当下活生生的质感。

茹国烈说：“‘现在’在‘沙砖上’的作品中，永远处于一个梳理不清的状况，情况就像他们一个旧演出《惟有我永远面对目前》，充满了即兴的偶发的、混乱的事件，没有人能看出一个宏观的格局，没有人觉得自己有能力或权力去影响现在。”^②

“沙砖上”另一出多次上演的重要剧目是创团初期陈炳钊编导的《蜕变》。此剧1994年改名《家变》，1995年第三度演出的剧名为《九五家变》，导演均为邝为立。最大的改动是，编者将萨摩扎一个人所遭受的变形与深沉的屈辱，转换成家庭全体成员无以名状的恐惧、苦痛与心灵异化。

三、非常林奕华：非常舞蹈 非常戏剧

进念·二十面体创团成员林奕华，1991年自立门户，成立“非常林奕华”，至今已创作演出了《教我如何爱四个不爱我的男人》（1990年）、《男更衣室的四种风景》（1991年）、《我所知道的悲惨世界——为什么男人不相信眼泪》（1993年）、《太多男人、太少房间》（1994年）、《我要活下去——八十日环游悲惨世界》（1995年）、《男装帝女花》（1995年）、《断章记——访他妈的问》（1995年）、《七彩非人生活——壹玖玖陆穷得漂亮》（1995年）、《咸湿使徒行传》（1996年）、《男装帝女花二度发育之香港后妃列传》（1996年）、《二泉映月》（1997年）、《幸运曲奇之三国演义》（1997年）、《儿女英雄传之

智取扯旗山》(1997年)、《舞照跳 97》(1997年)、《爱的教育》(1997年)、《中国旅程九八之十八相送》(1998年)、《A片看得太多了》(1998年)、《行雷闪电》(1999年)、《可怕的父母》(1999年)、《ICQ上的罗密欧与茱丽叶》(1999年)、《我×学校》(2000年)、《爱在考试的季节》(2000年)、《远离疯狂的人群》(2000年)、《27个女同学与17个男同学》(2001年)、《万恶淫为首之赤裸裸的趴啦趴拿》(2001年)、《张爱玲,请留言》(2001年)、《十八相送》(2002年)、《叽里咕噜食男女》(2002年)、《快乐王子》(2003年),以及近年与进念·二十面体胡恩威合作编导的《半生缘》(2003年)、《东宫西宫》(2003—2005年)系列等近三十台节目。

林奕华把“非常林奕华”称为“表演团体”。^④而不是剧团。其英文名字“Edward Lam Dance Theatre”,直译是“林奕华舞蹈剧场”。在演出场刊上他经常自署“导演/编舞”。用子军的话来说是,林奕华“舞蹈剧场的‘舞’并不怎样‘舞蹈’。一切从‘行为’出发。演员从日常的行为中选取一系列动作,或加强、或重复、或简化、或夸张;诸如走路、爬梯、打斗、‘讲粗口’等,也都可变成极具表现力的‘舞蹈’。林奕华的演员,基本没有舞蹈技巧,但他们却把日常行径扎扎实实地‘舞’出来。观众倒看得十分明白。”^⑤文中所有的“舞”字均加括号,以示异于常规的舞蹈。而“非常”则指其创作往往落在“非常地带”——“社会的偏见、一般人的禁忌、虚饰、托词,还有稍为不慎就会被卷入标为脱离群众牛角尖的观点角度”。^⑥显然,“非常林奕华”的舞蹈属于“非常舞蹈”。尽管它一再引发“什么才是舞蹈”的争论,林奕华依然我行我素,照跳不误。他对专业舞蹈、非专业舞蹈,有高难度技巧的舞蹈,“行行企企”的舞蹈……一视同仁,等量齐观。他不争论什么才是舞蹈,而是在舞台实践中坚持无技巧的生活动作也可以是舞蹈。他提供另一种观念,呈现另一种可能性。

“非常林奕华”的大多数节目,属于反叛性青少年次文化的一部分,许多演出都是青少年业余演员的自我展示。他们是一批年龄在十五六岁至二十岁左右的中学生和大专学生。在接受短暂的表演工作坊训练之后旋即登台,演出除了在正规剧场和面对大量购票入场的观众外,其他可以看作是表演工作坊/排练的延续。他们登台基本不化妆、不化入某一虚构的个性化角色,即使在扮演某类角色时也仍然保留着青少年学生的身份。他们在父权制、家长制社会中被压抑的情愫,被传统习俗规范下难以抒发的思想,在学校、家庭中无法倾诉的话语……都可以在这样一个特定的场合中得到袒露与表现。在台上表演的是青少年学生,在台下观看的绝大多数也是青少年学生。他们在舞台上找到的不是明星、偶像,而是自己的同学、自己的影子。因此,台上台下较容易融成一片。青少年观众极易获得认同感、甚至某种自恋快感。这就不难理解为什么“非常林奕华”的节目总是受到青少年观众的欢迎,剧场里总是回荡着青少年观众

的笑声。他们一次次地对中心、体制、强势、世俗发起挑战，一次次将演出变成演出者与青少年观众兴高采烈的聚会，变成一场弑父时代无法无天的众神狂欢，一个将解构哲学融入通俗文化嬉皮笑脸的普及版，一种游戏化社会充满戏仿、反讽又自我消费的政治游戏。

“非常林奕华”另一类引人注目的演出，属于感情细腻、趣味优雅、近乎坎普（camp）的同性恋剧场（Gay theatre）。1993年和1995年，林奕华启用同一全男班的演员班底，编排、导演了《我所知道的悲惨世界》、《我要活下去》、《七彩非人生活》系列节目，以简约的舞台装置，复杂的拼贴结构，非性格化的性格扮演与非道德化的游戏呈现，为观众提供另一种体验、另一类感受力、另一人类生存真相。其中反应最热烈的，当属《我要活下去——八十日环游悲惨世界》。整个演出共有四十四个段落，由八位演员摹拟、模仿形形色色的生活场景。朗天说，“不外乎同志世界内与外的悲欢与感情，作者对香港生活环境的体会与观察”，“同志邂逅、结婚、一个人流浪、来回追思……”^②茹国烈认为，“说的虽尽是同性恋生活的苦，却能使任何一个香港人心头一凛——对陈百强的怀念，被漠视、被歧视的感受，权威、家长的无所不在，在大悲大苦下生存的快乐，爱的煎烫和甜蜜，消亡和哀悼”。^③魏绍恩则干脆认定，“《我要活下去》是后死亡期的荒人手记”。^④

其实，林奕华的“悲惨世界”并没有那么悲惨。游戏精神是悲惨世界的融解剂，滑稽模仿是被漠视、被歧视者的反击武器。香港的戏剧评论历来多系随感式的漫谈，能切中要害或有理论深度的文章凤毛麟角，这一次却有两位评论家：梁文道和茹国烈，以他们的艺术敏感和细腻的感受力，触及了部分问题的核心。梁文道不止一次地指出林奕华玩的是“媚俗美学”（Kitsch）。他说：“它的特色是最媚俗的大众文化形式，采撷大众传媒中的一些话题、材料，再予以一个扭曲的呈现。呈现出来的结果是，既能由大众曲折出小众的眼光，也能达到很强的剧场感染性，又把‘媚俗’本身提升到一个中性、澄明的境界。”^⑤“澄明”（Aletheia），即去蔽、解蔽。这是海德格尔（M. Heidegger）后期存在哲学所说的一种至大的、非人力所为的明澈境界。用在此处，既过誉，也太过学究气。马泰·卡林内斯库（Matei Calinescu）曾指出：“（媚俗艺术）也许是现代美学中最令人困惑、最难于把握的范畴之一。”^⑥“媚俗艺术不能从单一的视点得到界定。”^⑦在《我要活下去》等演出中，只有当反讽过了头，或过分忘情于对流行文化的模仿时，才是媚俗的。梁文道最中肯、最具批评家眼光的一句话是“能由大众曲折出小众的眼光”。林奕华大量借用时尚歌曲，以及电视剧、电影、广告的素材与手法，并在滑稽模仿中，将激愤的满腹牢骚柔化为对愤世嫉俗的把玩，又在刻意经营媚俗美学的同时逃离媚俗美学。

苏珊·桑塔格(Susan Sontag)说:“尽管不能说坎普的趣味就是同性恋趣味,但无疑这两者之间存在着某种特别的契合和重叠之处。”“现代感受力的两支先驱力量,分别是犹太人的道德严肃性和同性恋者的唯美主义及反讽。”^③显然,林奕华自觉或不自觉地与坎普有着某种亲近的情缘。我说林奕华在艺术趣味上近乎坎普,并非说林奕华完全等同于欧美那些超然的精英分子、那些现代纨绔子弟姿态优雅的坏口味。香港社会对难以分类、未经规范的事物毕竟没有西方社会那么宽容,像同性恋等边缘群体所遇到的歧视、欺压远较西方社会严重,其反弹也必定更强烈。茹国烈在与林奕华的访谈中,谈及“对自己的残忍,亦很容易变成一种自怜的情感”。^④林奕华响应说:“……这一代的人,如果说自怜,也只是在拿‘自怜’来扮演和反讽,他们都很‘恶’,他们会嘲笑社会对他们的不公,会扮被欺侮,但最后他们仍会站出来。”^⑤因此,他们的反讽、评判多于品味,嘲弄多于同情。我想,或许这正是梁文道为什么要提醒别“讽刺过了头”的原因。

1995年和1996年,林奕华做了两集《男装帝女花》,即《男装帝女花——不认不认还需认》和《男装帝女花第二度发育之香港后妃列传》。林奕华说自己“基本上是由香港/内地的关系去看‘家庭’和下一代的主体问题”,“从这个角度去发掘香港年轻一代对家园的观念”。^⑥

《帝女花》是一出流传甚广、香港观众耳熟能详的粤剧。它叙述明代亡国之君崇祯的千金——长平公主,在国亡家毁之后,为了换取清廷归葬她的父亲、释放她的弟弟——前朝太子,毅然上表新朝,与驸马于清宫着明服结拜天地,随后双双自尽于含樟树下。雪肤花貌的帝女为求葬父救弟,宁以身死,不知勾出多少过去年代老观众的热泪。但《帝女花》只是一出传统的苦戏而不是悲剧。这里没有美学意义上与命运抗争的悲壮与崇高感。林奕华从民众看来荡气回肠、凄婉动人的忠贞尽孝的故事中,看出其“荒谬和感伤”^⑦来。帝女之死,与其说是殉情,莫若说是殉国。崇祯已死,她誓死所要捍卫的已不是帝王之身,而是帝王的名节。在弥天压顶的家国大义面前,帝女之花舍身以求的,是王朝虚悬的权威,男性杜撰的伦理。荒谬和感伤的是,在民族大义和父权至上的两面大纛下,无数弱势者顺理成章地成为祭献的牺牲品。

《帝女花》前面加上“男装”两字,本来可作多种或多重读解。但由于林奕华坦然公开自己的同性恋者身份,加上《男装帝女花》宣传单片中无性器裸男图像所引发的风波,众多论者极其自然地往同性恋、性倒错方面阐释。其实,男扮女,女扮男,男扮女扮男,女扮男扮女……男女颠倒错乱的性别游戏,在“非常林奕华”的许多演出中往往只是表层结构。整个演出没有长平公主,也没有深宫内院。粤剧《帝女花》只剩下几段对白和唱段,夹杂在诸如《明天我要嫁给你》之类的流行歌曲中。《帝女花》只是一个由

头,一个编者思绪、情感的触发点。在林奕华看来,《帝女花》有女装也有男装,《帝女花》成为一个被欺压者、被牺牲者、弱势群体的代码。

《男装帝女花》在结构上,仍是林奕华以往惯用的片断组合,全剧由众多学校、家庭等生活场景组成。戏剧场景则是一处由铁皮搭建的空间,一架钢琴、一张桌子、十几把椅子的不断组合,构成舞台上的主要景观。斑驳的锈痕,坚硬的外观,呈现一个冰冷、无情、单调的世界。青少年便是在这样的世界里,被规范、被教诲,“不认不认还需认”,犹如那只被困在纸盒中的小鸟,虽有翅膀,却难高飞。

1996年,香港回归在即,林奕华再次将《男装帝女花》搬上舞台,将视线从家庭专制转向社会专制,转向几乎人人都关注的香港人的身份问题,将批判、嘲弄的矛头直指回归后期香港人的“后妃情结”。同样的,粤剧《帝女花》只剩下几段对白和唱段,掺合着断断续续的滴水声和打字机敲击键盘的声响,作为点题的声音衬景,作为隐喻性的符码,提示身处改朝换代的后妃处境与身份危机。演出中有大量类似电视综艺节目的竞猜游戏,认真中夹杂着嘻哈玩闹的调侃,玩笑里浮泛出种种无奈与茫然。面对内地与香港关系转换所产生的纷乱现象和微妙心态,林奕华情感复杂,他既要拆解逐渐浮现的“香港人的中国人情结”,希望“让香港继续非常香港”,^⑤但又对港英统治那种“批量配给”的“民主与自由”^⑥心存不满。可以说,对“后妃情结”的嘲弄,在某种程度上也是一种自嘲。

林奕华善用舞台意象。在《我要活下去》中,是满台的塑料老鼠,鼠辈流窜,城无宁日。在《男装帝女花》中,是既困在纸盒中又站在众人肩膀上的小鸟,坐困愁城与展翅高飞,费人思量。在《男装帝女花二度发育之香港后妃列传》中,是一名称做 Bobby 的男孩。演出开始时,与他手牵手的女孩子一开始就不断地喃喃自语:“他是 Bobby, Bobby 是我男朋友。”“他是我男朋友,我是 Bobby 的女朋友。”“他是谁?我是谁?”……此后,女孩子一直游离于群众场面之外,在拥挤的人群里,在众多自行车四方穿插的车流中,兜兜转转地寻找 Bobby。然而像谜一样的 Bobby 再也没有出现。Bobby 究竟代表什么?身份?历史?记忆?贝克特剧中那两个邋里邋遢的流浪汉所等待的“戈多”(Godot)?

1998年夏天,林奕华应台北小剧场联盟之邀,在台北为大、中学生举办了三个月的工作坊,其成果于7月初以《A片看得太多》为名在台北“国立”艺术馆售票公演。演出大略分为三部分。第一部分,一男一女主持人坐在观众席临近乐池的长桌子后面重复地发问,“这位演员,你在自己脸上看到什么?”“你在舞台上看到什么?”在巴赫的钢琴曲声中,二十五位躲在侧幕条后面的男女演员一一作答。在大约一个小时里,在一无所有的舞台上,观众只闻其声不见其人。第二部分是喷放干冰,时间大约一刻钟,满台烟雾迷蒙,不见任何演员的踪影。第三部分,烟雾散尽后,演员一一被主持人传唤到

台上来。从懒洋洋、毫无表情地上场下场,到答非所问,再到轮番坐到台下主持人的位置上,叫嚷“我不要看这个”、“这些我都看过了”,频频要求更换演出内容,许多社会议题诸如处女问题、新兵训练、教育问题、电视择偶节目、绑架……伴随着众多群众演员下台、上台,来去匆匆,像走马灯似的一一呈现在舞台上。演出者在嘲弄、批判学校、军队、媒体种种有形无形的权威对人的操控的同时,也质疑人们(包括观众)“看”的习惯。你要看什么?你真的看到你所凝视、窥视的东西吗?

A片,是台湾地区对三级片、色情片的称谓。A片演员即脱星。林奕华吊足了观众的胃口,耍了一个大大的花招。他要脱掉的其实是各种有形无形的权威的伪装。正如鸿鸿在《林奕华旋风在台北》一文所说的,“用‘A片’来形容台湾的政坛与媒体,如此传神”。^③演出后,舆论一片哗然,嘘声与叫绝营垒分明。但谁都无法否认其对戏剧的惯例、对观众的期待、对操控民意的强权的挑战性与杀伤力。

四、 疯祭舞台：主观意象与模糊技法

1993年6月,何应丰、邓树荣共同组建了“刚剧场”,在三年的时间里共推出了大小八个剧目:《离地三百七十五米又如何》(1993年)、《冇爷生?有龇教》(1993年)、《咖喱鸡》(1994年)、《戏语/对话》(1994年)、《小男人拉大琴》(1995年)、《元州街茉莉小姐的最后一夜》(1995年)、《回归线上的边缘自白》(1995年)、《谁爱在谁人下面》(1996年)。其中《元州街茉莉小姐的最后一夜》引发了热烈的争论,却也奠定了何应丰日后不断重复,不断加以发展、完善的“舞台视觉诗剧”^④的演出模式。

就其创作态度、艺术抱负以及具体的舞台呈现来说,《元》剧应是一台在香港舞台上很少见到的认真、考究、细腻、极富创意的实验演出。地点在香港文化中心小剧场。舞台简约又极富质感,台面、桌面以及安置在与二楼观众席等高的大沙发(梳化),创造了三处高低错落的演区,让外在现实与内在心理、真实与虚幻的多种事物/幻象组合在一起,构成一种多焦点的拼贴时空。阴暗的光线与蓝、紫等大色块的冷调布光,营造出一种压抑、阴冷的独特气氛。现场演奏的音乐与近似现代舞的抽象化肢体表演,唤起观众无穷的想象,让人产生恍恍惚惚、亦真亦幻的不确定情感……然而观众难以接受,演出时中途退场者众多。虚谷说:“我在看戏时听到背后脚步声杂沓,不断有人离场,心里不免质疑——究竟这些结构复杂晦涩,意志消沉,不断自我重复的现代剧场是否真的值得我们义无反顾地支持?”^⑤谢周说:“过多的意象,欠缺逻辑性的多重视点,没有惯性的多线条的发展,任何观众都难以一下子消化下来。”^⑥武耕在批评《元》剧“贪”、“杂”、“平”的同时,却认为“整个戏非常精致耐看”、“就凭它源源不绝的舞台张力,它应

位居今年本地舞台作品中最好之列。”^④曲飞则抱怨观众水平太低,他说:“本地观众往往因缺少看剧的文化知识而对剧目作出一定程度的伤害”(如退场或显得不耐烦),认为《元》剧是“一出不论在剧本、舞台设计、视觉效果或表现模式上都极为出众的剧目。”^⑤有趣的是,上述这些大相径庭的评论,都各有道理,都说对了问题的某一方面。然而许多评论者都忽略了促成《元》剧产生的动因或第一推动力是《茉莉小姐》^⑥以及斯特林堡有关“室内剧”的艺术主张对何应丰的影响。在《茉莉小姐》剧本前面有一篇不短的“作者前言”,斯特林堡崇尚小剧场戏剧,渴望“有一个小舞台和一个小剧场”。他将室内乐的概念引进到戏剧上,提出有关“室内剧”的构想,主张对事件从多方面进行解释,反对刻画人物固定的特征或性格;主张摒弃悬念和高潮,而借助情绪与气氛主导一出戏及其演出;主张采用简洁而不对称的布景;采用独白、哑剧、舞蹈等艺术手段,并像对一组乐曲中的主题一样,对零散的对话不断加以重复、加工、发展……这种千方百计地营造对观众产生类似催眠术作用的整体氛围,意在揭示心灵深处无意识世界、带有一定宗教神秘主义色彩的“梦幻剧”,对后世的戏剧家产生了巨大的诱惑与影响力。但若力有不逮,也可能产生意象凌乱、意图不清、远离观众的巨大危险。

在《元》剧的演出场刊中,编者这样介绍“故事大纲”：“1997年6月30日晚,当大部分人的焦点全集中在香港回归中国的历史性时刻之际,在深水涉元州街某角落,发生了一宗未为人关心的情杀案。一名肄业此区的妓女离奇死亡,而一名高级公务员声称是杀人凶手,自动往深水涉警署自首。负责盘问的是一位正在追寻自己妻子下落的CID,面对疑犯却感到无从入手。在漫长的‘最后数小时’中,两人各自面临着生命中从未有过的震荡;现实与想象的人与物(主要是女人)先后出现,反照着自身存在的荒谬……”何应丰说:“《元》剧中的男女,双(疑是‘相’之误,作者注)互在虚假与真实之间游离,有的生活在想象之中,有的跳出想象以外而成为现实的一部分,两者却同样承受着存在斗争矛盾底下的痛苦……再不可能是一群传统起承有序的故事角色人物,只是一团浓得化不开的阴魂;透过音乐、文字、光线、声音,或者任何可以找得着的东西,试图去开拓一个可以呼吸的空间……”^⑦参与演出的甄咏蓓、吴伟硕、陈哲民、郑楚娟、梁小卫、杨春江、卢月芳,几乎都受过戏剧、舞蹈、音乐的专业训练,有几位更是香港舞台上不可多得的优秀演员。他们大都身兼数角,甄咏蓓饰茉莉小姐/太太/妓女,郑楚娟饰茉莉小姐/妓女,梁小卫饰茉莉小姐/穿长衫的女人,卢月芳饰茉莉小姐/白衣少女/流浪的女人,杨春江饰白衣少男/流浪汉,作曲兼现场演奏林龙杰兼饰“一个寻找音乐的男人”……然而没有身份转换,没有空间转换,同一场景中往往同时存在几位“茉莉小姐”,她们之间是什么关系?她们与其他演员/角色又是什么关系?没有提示,也没

有人知道。所有的台词几乎都是各说各话的独白,甚至可以说,所有角色的独白,都是一个全知全能者(编者)自身的“梦呓”。观众无从了解疑犯与探员“生命中”有过什么“震荡”,无法感受他们“存在的荒诞”。舞台布景、灯光设计、音乐、音响设计,单独分开来,都很别致,也不乏创意,整合在一起,却变成了“一团浓得化不开”的迷魂汤。演出者在舞台上布满了各种各样的道具:置于台中供奉着关公塑像的神龛,悬吊在半空中的多款破旧的老式打字机,自空中飘落、覆盖了整个舞台的纸片,与演员/角色一同起舞、挣扎的布偶……问题是大量的舞台意象和符号带有极大的主观性,在过分地远离了一般语言学构架之后,编者费尽心机的创造却可能变成毫无意义的记号。

1996年5月,何应丰另组“疯祭舞台”。在两年多的时间里,频密地推出《元州街茱莉小姐不再在这里》(1996年)、《蝴蝶梦》(1997年)、《郑和的后代》(1997年)和《中环广场上的野餐》(1998年)等作品,全然不理睬远离普通观众的危险与票房价值,执著地继续他的艺术冒险。在他看来,“历史,似乎只是一块埋葬人世间疯狂运动的里程碑!”“世界,或许只是一个疯祭舞台!”^④他企图“糅合古今东西文化的经验”,“引申至多角度的艺术联想”^⑤,去创造一种独特的疯狂的仪式化舞台语汇,探索“从另一个崭新的艺术角度去诠释及继续试探‘说故事’的其他可能。”^⑥

作为疯祭舞台的开场戏,《元州街茱莉小姐不再在这里》演出后,争论依旧,对其抽象、难懂,有人不禁追问,这究竟是“导演的错?”还是“观众的错?”^⑦我倒认为石琪的评价颇为恰当:“绝不通俗”,却是“相当有趣的实验习作”。^⑧大概因为九七临近,香港民心疑惧重重,变幻多端,大多数评论者都从中读出了“九七惊魂”,^⑨“九七心理背景实在呼之欲出”,^⑩“九七是个借题,发挥的是‘回归’”。^⑪……其实,这一切都不难理解。我在《文化迷思与语汇变革——九十年代香港的实验戏剧》一文中曾写道:

《元州街茱莉小姐不再在这里》首演于1996年,作品却叙述2001年某月某日,一名女教师突然收到失踪多年的丈夫从狱中寄来的一个黑盒子,内中的文字追溯四年前——1997年7月1日早晨,他因茱莉小姐被杀一案在狱中受审的扑朔迷离的经历。

现在(1996年)、未来(2001年)、未来的过去(1997年)叙述时间与故事时间的缠绕,粉碎了写实主义戏剧叙述时间与故事时间的一致性。叙述时间从现在伸向未知的未来,又从较久远的未来回溯到同样未知的即将临近的“未来”。故事在这一时间缠绕中,未来被现在所预述与窥视。时间缠绕作为全剧的叙述结构与叙述圈套,隐含着事件的内容。1997年7月1日,对何应丰以及所有香港人来说,不仅仅是一个时间刻度,一个历史事件,而且是一次复杂的情感经历。一如黎键在

“《疯祭舞台》——戏曲的历史剧场”一文所点明：“为何时间是1997年7月1日，无他只有这历史的一刻才暴露出中国人历史的一切。”（《明报》，1996年10月14日）何应丰本人在回答香港电台主持人的提问时也说：“香港直至今天九七的来临，我们才被唤醒接触中国文化的根。”（“疯祭舞台：何应丰执著的艺术方向”，《明报》，1996年10月4日）

当然，更为重要的是，叙述作为独立的声音与故事分离，彻底改变了情节的线性模式，舞台呈现因此而获得一种立体交叉的复合结构，时间缠绕促使情节发展中断、错位、转换，激活了人物复杂的自我意识，全剧的舞台呈现也更接近于一次复杂的心灵事件。

剧中所有人物的相貌都是模糊不清的。不是脸上扑满白粉，便是缠着绷带或戴上面具。是岁月冲淡了记忆的明晰性？还是长久的故意遮掩所造成的历史遗忘？最终，散落在水池中的零乱的纸张，似乎宣告了一切文字的虚妄和人对一切文字记载的不信任。

作为一出关于文化、历史、记忆的戏剧，舞台意象表现了编导者、表演者对历史、对记忆追寻的努力，又显露出对历史、对记忆的重重疑虑，呈现出想追寻又无从追寻、要定位又难以定位的困惑、焦虑与不安。^④

尽管《元州街茱莉小姐不再在这里》结构十分复杂，但由于人物关系比较简单，一切只存在于女主人公的回忆与想象之中。那个可能是女主人公熟悉的、藏匿着丈夫/疑犯与茱莉小姐关系各种蛛丝马迹的黑盒子，仿佛成了刑讯的证据，又仿佛成了记忆的黑箱，唤起对案情的各种猜测与无数往事的碎片，也唤起夹杂着当下复杂情绪的情感记忆。于是，舞台像是在女主人公大脑屏幕上不断闪现的影像，错乱、繁复、无序，超越逻辑，超越常理；又像是女主人公心绪的放大，起伏不定，困惑迷茫，玄妙悠远……

尽管《元州街茱莉小姐不再在这里》的舞台语汇仍然显得凌乱、抽象、模糊，演区与非演区的界限是模糊的，记忆空间与现实空间的界限是模糊的，角色与演员的身份也是模糊的，甚至角色的面目也是模糊的——他们的脸上不是扑着白粉、缠满绷带，就是戴上面具、取消面部表情……但当“模糊”与作品所呈现的主要内容——女主人公凌乱的想象与模糊的记忆——相吻合时，模糊便变成一种意图明确的艺术手段与舞台技法。

尽管石琪认为《元州街茱莉小姐不再在这里》只能算是“学生习作”，^⑤但它却是何应丰的“元州街茱莉小姐”系列及其后续的一连串作品中，比较完整、比较统一的一部佳作。对该剧先后应邀参加日本“东京第一届东亚戏剧节”及“'98中国青年艺术剧院

小剧场剧目展演”，得到当地观众及评论界的许多好评，也就不难理解了。

1998年之后，“疯祭舞台”又推出《石水渠街72号的一片蓝》（1999年）、《母亲》（1999年）、《撒尿的代价》（2001年）、《大路西游》（2002）、《七重天》（2003年）等作品。同时，何应丰的兴趣转向课堂讨论式的政治剧场，与香港理工大学应用社会科学系助理教授何国良共同在香港艺术中心主持免费入场的“疯祭舞台社会开放（封闭）剧场”系列。^⑤ 其所谓“即兴剧场”其实只是一种清谈式的政治宣教，参与者寥寥，反映不佳。

2004年，何应丰重回实验性小剧场，制作了重表演者的情感经历与肢体表演的《芜湖街上好风光》，但灵感不再，难以恢复到“元州街茱莉小姐”系列所达到的艺术成就了。

五、无人地带：人的异化与偶的隐喻

1996年刚剧团解散后，邓树荣与“剧场组合”的詹瑞文共同创作、演出了轰动一时、一演再演的黑色喜剧《无人地带》。次年，邓树荣自组新剧团，干脆以“无人地带”为新剧团命名。从1997年至2004年，一共创作、演出了《三级女子杀人事件》（1997年）、《梦都市》（1998年）、《真面目》（1998年）、《解剖二千年》（1999年）、《我的杀人故事》（1999年）、《游戏古城》（1999年）、《夜探王屋》（2000年）、《我们互不相识的一小时》（2000年）、《香港之役：活在背叛爱的时代》（2001年）、《炼金术士》（2001年）、《那个看见声音的她》（2002年）、《生死界》（2002年）、《死亡实验室》（2002年）、《日落前后的两三种做爱方式》（2003年）、《代理阿妈教》（2003年）、《形体雷雨》（2003年）、《人·椅·龟》（2004年）等近二十台剧目。

邓树荣本人学过默剧，酷爱木偶艺术。1996年，南非手翻傀儡剧团（Handspring Puppet Company）在香港艺术节中演出了根据德国戏剧家格奥尔格·毕希纳（Georg Büchner）的剧作《沃伊采克》（Woyzeck）改编的《高原上的胡锡》（Woyzeck on the Highveld）。南非导演威廉·肯特里奇（William Kentridge）将剧情的背景从19世纪的德国搬到20世纪40年代的约翰内斯堡（Johannesburg），沃伊采克变为一个黑人矿工，并运用了背景的动画投影，不同肤色的演员同台操纵傀儡等手法来表现更复杂、更多层次的故事内涵。邓树荣从木偶操纵者与木偶同台演出的互动中，领略了人与非人的复杂关系，及其所呈现的某种单纯依靠演员表演无法达到的舞台意象。他认为这一表现形式“十分大胆而具启发性”，“每个木偶都是由两个演员控制，一左一右，一个说话一个不说话，演员与木偶在戏剧动作形式上产生了非常有趣的互动作用，增强了戏剧的凝聚力。这种互动作用在中国及日本的传统手杖木偶都很少见到”^⑥。随后，他特意到广东省木偶剧团及美国康乃迪克大学（University of Connecticut）木偶艺术系进行考

察。此后,木偶几乎成了“无人地带”舞台上不可或缺的重要角色。

1997年5月,作为组团后的第一个剧目,“无人地带”与广东省木偶剧团合作创作、演出了人偶剧《三级女子杀人事件》。该剧根据一则新闻报道改编。剧情十分简单:某年某月某日某地,为了谋财,一名妓女怂恿另一名妓女勒死了第三名妓女,随后两名凶手也因相残与自残相继死亡。一件当代欲望都市中平常无奇的普通凶杀案,通过两名凶手幽灵阴沉的复述,以及末尾被害者默默无言的独舞,呈现了超越表层原因的人的生存处境、尤其是女性生存处境的内在悲剧性。

《三级女子杀人事件》一剧由演员、舞者、木偶、木偶操纵师同台演出,配合手语、多层舞台装置等艺术手法,将观众带入一个亦真亦幻、神秘莫测的剧场空间。导演让女演员扮演死者的幽灵,而木偶师在台上操纵的木偶则代表“幽灵”复述中的真人。邓树荣解释说:“木偶的介入,将人的整体拆散,令人产生新的视野去理解主体与客体、人与对象的关系。木偶由人制造,但制成后便有‘它’自己的生命,超乎人的控制。出奇的,木偶百分之百的虚假却产生了一种‘活人’以外的诗意——‘死亡的美’。”^⑤方梓勋说:“演员扮演的是灵魂,置身于死亡的国度;木偶是没有生命的对象,但却活现于演员回忆的生的世界,生生死死的矛盾相反也相成,如此便有戏可看。”但《三》剧“并没有充分利用木偶与真人的二元对立的性质,反而强调二者相合之处……从主题意义来说,妓女们也丧失了对自己生命的反思的机会,这其实也是剧本的一大损失。”^⑥在我看来,邓树荣或许恰恰是故意为之。因为他所希望达到的,可能不是“妓女们”(剧中人物)对自己生命的反思,而是观众对“妓女们”的生命的反思。木偶的拟人化与真人(演员)的木偶化,突现二者外在行为与内在生命的契合而不是表现二者的矛盾、冲突。我不了解邓树荣所说的“木偶的介入……”整段话的确切意义。但他要引发观众从新的视野去思索的,是作为认识主体的人与作为被认识客体的人的关系,以及人与非人(对象/木偶)的关系。这一“新的视野”,恰恰是要去思索非人化(异化)的对象(木偶)“自己的生命”与“死亡的美”。正如被怂恿杀人的妓女B开场所说:“我一直觉得人生有咩意义,条命完全唔受自己控制。直至到我死咗,睇翻转头,我先开始明白到一啲道理。”在勒死了妓女C、妓女A,自己上吊之前,她一直喃喃自语“解脱,解脱”,并说,“唔知点解,我觉得嗰边一定系个好自由、好开心慨世界。係嗰边我唔会再受到束缚,我知我会得到最大解脱。”^⑦编者显然是将物化/异化看作是人的力量的外化,看作某种较自己更高、更美的东西。也就是说,某种程度上,物化/异化是人的一种解脱或需要。在这里,我无意去评析这样的认识距离马克思的有关劳动异化的学说有多远,或在多大程度上切合弗朗索瓦·利奥塔(Jean-Fran, cois Lyotary)所说的,人的本义就是人的本义的缺失。我想,《三级女子杀人事件》的价值,恐怕不在它的思想内容有多么高

上:沙田话剧团:《苦山行》

下:无人地带:《三级女子杀人事件》



上: 剧场组合:《两条老柴玩游戏》

下: 进剧团:《蜕变》



深,而在于别出心裁地采用既不同于传统话剧,又不同于传统木偶剧的奇异的人偶同台,既身体力行地参与香港实验戏剧的多元化探索,也促使广东省木偶剧团“抛弃传统戏的木偶表演风格”^①,探索古老的木偶戏现代转化的可能性。你可以批评《三级女子杀人事件》“流于空疏迂阔”^②,却无法否认邓树荣探寻新的舞台样式、新的导演语汇所作的尝试与努力。

1999年,邓树荣接受香港艺术节的委约,创作了自编自导自演的《解剖二千年》。该剧叙述这样一个故事:一位基因遗传学的医生,其祖父酷爱木偶艺术,“文革”时因制作一出有关木偶的实验电影而遭毒打致死。医生与他的妻子都患有家族遗传的地中海贫血症。妻子怀孕后,医生改变胚胎基因的手术失败,妻子同胎儿均告死亡。于是,医生找到祖父的干尸,想用祖父的基因复制一个胚胎,以延续家族的生命。全剧由“医生”的七段独白、九段画外音、四段“木偶短片”,以及大量同步录像的投影组成,并由扮演“木乃伊”的演员现场敲击出各音声响……邓树荣说:“独白成了这个作品的主线,现场音乐成了祖父灵魂的声音及内心的感受,录像成了过去的电影片断、潜意识的幻象及现场自白的记录,木偶成为电影中的对象及现实中的实体,现场乐师成为祖父的灵魂,医生的身体成为这众多元素互相作用的实验场。一个以表演为主的多媒体作品逐渐成为我的追求。”^③演出中最重要的“对象”(Object)是干尸(木乃伊)与木偶。木偶无处不在:有爷爷留下的电影胶片上的木偶影像,有两具小型的穿着古代戏装的悬丝木偶,有现场同步录像投影在后幕上的悬丝木偶的映象,有医生的木偶化动作……木偶作为符号或象征,意涵相当庞杂。佛琳说:“《解剖二千年》的文本具有多重指涉意义,然而经过语言及整体剧场效果做出艺术合成,全剧无论在讯息传达、观众沟通或纯粹观众欣赏层面,都令人觉得有点互不协调的尴尬。”^④罗静雯说:“那一串串的自说自话和一堆堆的基因论述,终于把观者推至边角,而无法从自身经验中从容不迫地抽取可供参照的元素来解读。”^⑤

同是在1999年创作、演出的《我的杀人故事》,叙述一农妇与远行归来的情人旧情复发,求助巫婆用巫术杀死其邪恶的丈夫。情人嫌农妇手段过于残忍离她而去,不料其灵魂却被另一与他关系暧昧的少女吸走,带回巫婆居住的山上成为一个大木偶。演出时,用同一演员扮演丈夫与情人,农妇与她以前的“自我”则分割为两个演员分别扮演的角色,巫婆也由两位舞者扮演。“农妇的自我”和巫婆的动作都接近木偶化,同时用一电动木偶不断扭动脑壳以表现丈夫被巫术致死时的痛苦。一个冷漠的“火星入”数次出场,不动声色地凝视着所发生的一切,同时又扮演布道的角色,告诫人们:“你要搵番你自己,就一定要重新面对自己嘅过去。”^⑥邓树荣说:“木偶究竟隐喻什么?我想或许是任何实物的‘他相’。”“这种处理方式为的是强化‘他相’的呈现。妇人与以前的

‘自我’则是剧作上的‘他相’处理,有着自身的诗意。木偶与丈夫,木偶对于情人则是形而上的‘他相’,带着浓厚的魔幻主义色彩。”^⑦显然,邓树荣将‘人’等同于“(实)物”。在他眼里,“他相”其实便是人的“本相”。只是为什么“木偶与丈夫、木偶与情人”是形而上的“他相”,且具有“魔幻主义色彩”,人们不得而知。

“无人地带”最近的一次演出,是2004年6月中旬在香港艺术中心寿臣剧院推出的《人·椅·龟》。这是一次有趣且意味深长的演出。说它有趣,是它几乎汇集了邓树荣近年来舞台实验的所有元素,五花八门五光十色的舞台呈现,令人应接不暇。谜一般的视觉意象、听觉意象召唤观众调动自由联想去猜度、破解它的意义或无意义。说它意味深长,则是因为它涉及众多实验戏剧家无限制地挑战剧场成规、跨越一切的野心,以及在解构一切之后也将自己解构的吊诡。

观众入场时,众多演员已在台上做形体热身与表演。所有演员退场之后,同步摄像/放像的装置仍不停地将舞台装置与“对象”(一只活的乌龟)的影像投映在舞台后墙的大屏幕上。然后便是十几个男女演员频繁地上场下场、下场上场,时而每人各把弄一把椅子,时而观察玻璃缸内在水中游动的乌龟,时而各自做瑜伽等各种形体动作,时而自虐或互相追打。在演出过程中,在后景的纱幕后面两位女演员断断续续地用英语、粤语念出法国诗人亨利·米修(Henri Michaux)的《一个在亚洲的野蛮人》(《A Barbarian in Asia》)的片断和香港女作家文洁华散文集《爱与痛的流程》的片断,涉及外国人看中国、中国人看外国——关乎“他者”——的感受与想象。内容与其他演员的表演毫无关联。这是一场无开端、无结尾、反文法、反阐释的演出。不仅由情节、对话、人物三重组合构成的传统叙事不复存在,后现代剧场中的无中心、非线性、不平衡、随意转换、自由拼接等诸多观念与技法均被照单全收。一方面,它应有尽有:人(演员、捡场者),对象(椅子、水、玻璃缸、塑料桶、小布偶),动物(龟),灯光、布景、化妆、服装、音乐、音响,中、英文诗文片断,影像、舞蹈、武术、游戏、搏击、自虐、裸体……另一方面,不加控制的多重能指(Signifiant)无序地对观众轮番轰炸,超负荷的无差别记号难以转化为有意义的信息,使观赏变得散漫、疲劳,也使任何感官调适与精神整合变得疑难重重。

看来,自我解构几乎是没有限度地解构剧场成规的先锋戏剧的必然命运。先锋戏剧在对抗唯利是图的商业化的同时,如何不变成艺术家小圈子自恋、自溺、孤芳自赏的奢侈游戏,已成为难以回避的一大课题。

六、进剧场：形体表现与物化图像

强调以演员为中心和形体表现力,将表演从文本的束缚下解放出来的潮流,20世

纪50、60年代以来,从欧美到日本,长盛不衰。在80、90年代的香港剧场,那些以集编、导、演于一身的艺术家为主导的小型剧团,如沙砖上、剧场组合,无人地带、进剧场……莫不如此。

“进剧场”的两位创办人陈丽珠和纪文舜(Sean Curran),前者在香港受过芭蕾舞和戏剧的专业训练,毕业后再到伦敦师从多位老师学习形体表演;后者是苏格兰人,在伦敦、巴黎受过严格的戏剧训练,母语英语。所以“进剧场”的演出都采用双语(英、粤)夹杂的形式。为了使粗通英语或不懂英语的观众也能看懂演出,他们不得不将台词压缩到尽量少的地步。形体语汇成为他们最重要的表现手段。加上东、西方的身体观念与肢体语言差别较大,也限制了他们直接借鉴、挪用港澳及岭南地区的民俗文化及民俗肢体语言。在适应当地观众的求存策略及诸多限制中,反而促使他们发展出一种近乎现代舞的较为抽象的形体动作。纪文舜有较强的台词表达能力,尤其善于用稍稍夸张或放大的形体动作塑造人物性格,表现规定情境中人物的内在情感与细微的心理变化。陈丽珠动作轻盈,可塑性极佳,其作为一个优秀女演员自身的艺术魅力,往往胜过人物塑造、台词表达等方面的造诣。在她所扮演的众多角色中,人们总能辨认出属于她自身的东西。在《鱼战役温柔》中,她是一位快乐、多情的“细路”,轻快的台步、雀跃的动作,表达了一位入世不久的年轻少女的柔情与甜美,青春的快乐、爱情的甜蜜战胜了生活的苦涩。七八年后,在《香港剧场点战录》(第四辑)中,她写道:“起初,剧场给我一个安全的空间去表达和抒发情感,让我成为一个心智较安稳的少年。不料,最精彩处还是往后不同处境中的迷失及学习的旅程和当中的转移。直至现在,焦虑或恐惧乃活泼地进出,但已明白那不安稳的状态实是一种祝福。”^⑧生活与舞台的历练,使她体味了艰辛与困顿,并在舞台上充分享受生活艰辛与事业困顿所带给她的艺术成熟的馈赠。

“进剧场”的作品大多数是根据西方的文学作品和歌曲改编的。在香港亮相的第一部作品《鱼战役温柔》(Fish Heads and Tales—A Tender war, 1995年),灵感来自比利时作曲家兼歌手雅克·布莱(Jacques Brel)关于生命与爱情、战争与死亡的几首既苦涩又甜蜜的歌曲;《闯进一棵橡树的年轮》(1996年)改编自维珍尼亚·伍尔芙(Virginia Woolf)的《奥兰度》(Orlando);《圣诞(三小鬼)故事》(1997年)改编自狄更斯(Charles Dickens)的《圣诞颂》(a Christmas Carol);《迷失在彼得堡街上的暖大衣》(1998年)改编自果戈理的《外衣》和陀思妥耶夫斯基的《地下室手记》;《舞至爱之终结》(2003年)依据加拿大诗人、歌手连纳·高云(Leonard Cohen)的歌曲《Dance Me to the End of Love》和赫曼·赫塞(Herman Hesse)的《流浪者之歌》创作。其中,艺术成就最高的是1996年首次推出、根据卡夫卡同名小说改编的《蜕变》。^⑨

在《蜕变》中,编导者糅合默剧的无实物动作、偶剧大幅度摆动与倾斜的身体姿态,以及儿童卡通片的滑稽与夸张,创造了一种独特的动作造型与舞台构图,并由陈丽珠扮演一个非人非物、亦人亦物、分身有术的叙述者。全剧构思奇特,蕴涵丰富,语汇严整统一,是二十多年来我在香港所见到的少数最为精彩的演出之一。

《蜕变》布景简约,一面斜台连接靠里的狭长高平台和前面的大平台。高平台的右侧竖起一个由三面梯架构成的长立方体框架(那便是变成甲虫的格里高尔·萨摩扎蜗居的巢穴)。除此之外,台上只有三张小凳和随着剧情发展从半空中垂下来的一、两架秋千。舞台精巧又显得空旷。场景随着演员/人物的移动而转换,内景与外景变换自如,现实空间与心理空间重叠交杂、浑然难分。定点的局部光经常将演区加以分割,小小的方块光区犹如牢笼般喻示着人所受的禁锢。斜侧光将三面梯架的阴影投射在斜台与大平台上,整个场景既是现实的空间又是隐喻的空间。与“沙砖上”的《家变 95》将故事香港化、现实化不同,《蜕变》的情节与具体的现实生活较为抽离,其独特的改写与诠释在于,蜕变乃是所有的人的非人化,也即人的根本性异化。

在剧中,陈丽珠身兼“妹妹”葛蕾特和叙述者双重身份。演出是从葛蕾特的回述开始的。一柱定点光照射在坐在凳子上的葛蕾特/陈丽珠,她的“哥哥”(萨摩扎)抱着她的腰、横身在她的背后,犹如一对畸形的联体婴。陈丽珠弯曲的十指不断地抖动着,仿佛甲虫节肢的蠕动。她是作为“物”(甲虫)化的一员向观众诉说人是如何变成甲虫的。观众一开始就明白这是舞台的虚构,其真实性可能纯粹属于精神方面的。然而随着演出的渐次深入,经验世界与精神世界参杂错出,两者的界限逐渐被突破、被摧毁,非直观的精神事件变成物质空间的真实存在。全剧末尾,当一家四口躺在地上,全都变成四肢朝上的“甲虫”时,它所唤起的惊骇与恐惧长久地留在观众心中。

与“沙砖上”1989年演出的《蜕变》,表现生活在一群又脏又丑的甲虫世界的萨摩扎不同,在“进剧场”的《蜕变》中,萨摩扎首先是以人的形貌出现的。它表现的是人为了谋生、为了满足日常生活的需要、为了偿还家庭的债务,不得不从事一种丧失“自我”的工作,从事一种将人完全贬低为物的乏味劳动。扮演萨摩扎的演员以默剧动作在原地上“奔跑”,不停地重复同样的动作、重复同样的台词,不断地向主雇们献殷勤,拼命地推销公司的产品。在稍后的回述中,年老的父亲所从事的,同样是单调的、乏味的重复性劳动。演员(sean curran)同样是站在原地上,犹如机械一般不停地重复着裁布的粗笨劳作。在这里,没有心理描述,没有逻辑推理,编导者直接将劳动的异化与事物本身的真实结构转化为物化图像,揭示深层的社会原因与隐蔽的内在规律。

在演出中,陈丽珠扮演一个身份复杂的组合形象。作为叙述者/观察者,她讲述这个故事,默默地凝视着舞台上所发生的一切;作为变成甲虫的萨摩扎的联体同构者,她

不仅在全剧开始时展现兄妹联体的奇异形象,而且在很多时间里,她都站在长立方体框架之中、之旁,与萨摩扎身处相同或毗邻的空间;作为“妹妹”,她与扮演现实场景中的“妹妹”的另一女演员,时而并排做着同一动作,时而动作与台词分离由两人合作完成。如此复杂的角色组合,让现场的观众一时很难分辨其在每一时刻的明确身份。何者为人?何者为虫?人是虫?虫是人?带着某种不可言说的复杂思绪离开剧场的观众,久久惊骇莫名,可能会深思,这一切不仅仅是虚构。

人变为动物、木偶,而物则具有排斥人的反宾为主的力量。这是20世纪戏剧常见的表现手段与舞台形象。然而许许多多的演出,往往借超现实主义或魔幻现实主义之名,将下意识的形象成分与物质世界的形象成分,经验世界的形象成分与灵异世界的形象成分,随意交混,舞台形象往往处于不可洞悉的混乱状态。“进剧场”的《蜕变》的可取之处在于,它并不虚构某种并不存在的关系,它让不兼容的事物保持格格不入的、令人骇异的不协调性,将被掩盖的日常世界的真实形象鲜明地呈现出来,让观众惊悟现代人普遍异化的不争事实。《蜕变》的缺憾是做得不彻底,有时仍想以日常生活逻辑去解释所出现的事件,因此房客既是“入侵者”,又是被吓退者;(现实中的)“妹妹”最终也变成甲虫,却又以排斥的态度述说人虫不能共处,“虫就是虫,再也不是哥哥”……

七、另类剧场新一代

香港剧场极少关注戏剧理论,然而他们那些了无定则、变幻多端的演出,却往往涉及大量的理论课题。说“另类剧场新一代”,并不意味着香港先锋剧场出现一个新的派别,或明确地提出一种新的戏剧观念。尽管人们将“廿豆·盒子画”这一类新涌现的小型剧团命名为“青春残酷剧场”、“新感官剧场”……彭家荣仍然乐意将自己的剧团留在实验剧场的范围内。他说:“如果真要把‘廿豆·盒子画’分类,那它较像一个实验剧场,多于青年剧场。”^⑦

“另类剧场新一代”乃是茹国烈一篇介绍、评价“廿豆·盒子画”的文章题目。说他们是“新一代”,一方面是因为他们年轻,1993年创团、演出《墙戏》时,“廿豆·盒子画”的骨干成员彭家荣、赵智汉等,均是在校的大专学生;另一方面,他们的叙述手法与舞台呈现,的确确实又显露出一些与老牌的先锋剧团如“进念·二十面体”不同的作派与风貌。^⑦

“廿豆·盒子画”的第一个作品,是1993年参加市政局戏剧汇演并获得最佳导演奖和优异整体演出奖的《墙戏》。剧情如下:

人人都说阿超是个疯子,他一个人住在天台,爱玩火,玩蜡烛,在墙上玩影子戏来发泄。

有一晚,有人见到他墙上的影杀人(只有一个影),便一口咬定他杀死了那个看他的信,然后和他上床的女孩;那些信是阿超写给他的情人阿文的情信。

后来,这些信散落地上,有个踏三轮车的小孩拾起,一个字一个字读出来——亲爱的文:

天很热,还下着该死的雨。

刚发了个梦,有很多可怕的眼睛,把我赶到墙角,我只有火柴和洋烛。

……

飞蛾的血和女孩的脸混在一起,那味道叫我想哭起来。想你。

爱你的 超

除了墙上的“影戏”外,台上、台下还有三个旁观“影戏”的人:少女、垃圾婆、摄影师。究竟阿超杀人没杀人?每个人都声称自己所见到的才是事情的真相。从观众席走上舞台的“摄影师”对观众说:“我一直坐在这里,看这一台戏,我比你们每一个都更清楚所发生过的事,因为我是个专业摄影师,我应该比你们有更敏锐的观察力……如果你想知道多一点,可以看看阿超给阿文的信,然后扮演一个角色,上来一起演这戏。”

在年轻的编导者看来,现实从来就不是它自身而只是各种言说。没有任何一种言说能说明事实真相,因为人们见到的只是一种影像。剧名直截了当地叫做“墙戏”——影子投映在墙上的戏。透过影像去寻找事实真相的努力肯定要失败,现实由于本身的缺场而变得不可辨识。

《墙戏》之后,他们继续创作、演出了《老猫与园丁的最后一夜》(1994年)、《梦II》(1994年)、《捉无的日子》(1995年)、《午间茶叙》(1995年)、《动作蓝图RX》(1995年)、《杰克插图集》(1996年)、《Travelling Work of Voices》(1996年)、《廿陆出》(1997年)、《有关黑蚁圈的隐形假设》(1997年)、《一人一条界之(我所痴好的)界子园》(1998年)、《12·漂离市中心》(1999年)、《我妹妹》(1999年)、《1000年女王》(2000年)、《阳台三台》(2001年)等。这些作品“渐向界乎于视觉艺术及表演艺术之间的灰色地带发展”,并“尝试混合不同视觉艺术元素如装置、画(意象)、录像等”、“不断探索不同的表演形式。”^⑦

1996年,“廿豆·盒子画”应邀到台北皇冠小剧场演出,剧目是彭家荣、赵智汉根据集体创作的原作重新编排的《动作蓝图》(台湾版)。全剧分为九段加上一些碎场,内容有:

一个女孩遇见一个男孩,兴奋地说,“喏,你的鞋跟我的一样!”并把垂挂在胸前的苹果掏出送给他,就走了。男孩独自一人无所谓地吃着苹果,吃完就顺手一丢,兀自离开……

一群人七嘴八舌在跟观众告白,一个男生说他爱上一个女生,忽然一片静默,这对男女往前站到光圈中,一个人坐在梯子高处往他们之间撒花瓣、两个人蹲在底下扇花瓣、一个女生跑去弹钢琴……忽然全场日光灯大亮,相爱的两人拍拍身上的碎屑各自离场……

一个女孩扮演妇人坐在桌前剥橘子,边剥边说她演的角色爱吃橘子,她自己从来不吃橘子……^③

这些片断大多呈现或戳穿扮演的虚假,其叙述策略建立在异质性与不连贯性上。编者用分散的、零碎的场景连缀,取代因果连续性支配下的线性叙述。故事的残缺,使若隐若现的情节淹没在枝蔓旁出、令人迷惑的舞台呈现中。

另一个近年演出频繁、颇引起人们注意的剧团是“树宁·现在式单位”,作品包括《天路历程》系列、《半正半歪》系列、《不务正业逛街》系列、《自说自话经典》系列、《英雄豪杰传》系列等。由于经常使用幻灯投影、录像与演员表演相混合,被评论者称为“混合媒介形式剧场”、“跨媒体剧场”。如引发较多争议的《村上春树的井底异象·慢慢开往起点的快车》(2000年),演出地点在香港文化中心剧场。舞台被三面高耸的白墙包围起来。演出过程中,正对观众的一面墙体上经常快速地投映大量文字,观众即便是聚精会神、一目十行,也难以弄清文字的全部内容。演员从左右墙体下端的四个门洞进进出出,捡场者不断地将椅子等大道具搬上搬下,男女主人公拉着旅行箱反反复复地游走在地铁站里,角色与捡场人的身份混杂不分,演员声音经常经过电声变形,动作中夹杂着舞蹈、慢动作和夸张的肢体表现……建立在动作渐进基础上的叙事让位于零零碎碎又不断重复的细节。情节线若隐若现、晦涩难明,编者所精心营构的是一种低沉、失落的“村上式无奈、村上的气氛”。^④然而这些充斥在舞台上的零碎符号,连香港老牌剧评家张秉权也说“演出中有许多东西是不明白的”、“我当它是非叙事的剧场”。^⑤朱琼爱则说,“村上迷入场就一拍即合,看出村上的味道。但我纯以看剧场演出入场,自然入不了状态”。^⑥

“树宁·现在式单位”舞台演出对影像的倚重,以《五年欠打》(2002年)为甚,编者将过去舞台演出的片断、电视剧镜头、特区政府的宣传短片、随处可见的女性内衣或纤体广告画面……统统杂糅在一起。通过剪贴、错置、篡改,嘲讽、颠覆政府、媒体的主流论述,戳穿港式情怀、港式神话的空洞无物,以及影像文化、媒体政治的刺激消费与

操控市场的资本主义本质。只不过演出中,演员表演反而成为一种陪衬。

在此前后涌现的小型实验剧团还有:7A 班戏剧组、围威喂剧团、源泽流(样本)创作、冶丁、兄弟班……他们的创作更无定向,更喜欢越界,喜欢运用高科技手段。在实验中,经常将肢体表演、台词、灯光、装置、影像、计算机动画……进行综合性的多媒体混用,尝试运用各种视觉艺术元素、艺术手段,去处理不同媒体与表演、与空间的复杂关系,给另类表演提供多种多样的可能性。

他们的演出渐现几个明显的特征:

(1) 日趋淡化的情节。情节不是若隐若现,便是被肢解成无数碎片。年轻艺术家们对讲述一个完整的故事不感兴趣。它的历时展开、空间转换,有着更多的随意性。时空错置、动作割裂、零散的符号、破碎的意象一再重复、循环,隔断了叙述的统一性,演出的意义或无意义,有待观众自己去重组、去猜测、去领悟。

(2) 日渐模糊的人物形象。人物往往只剩下职务、性别、身份或序列编号,甚至成为无代表性的抽象符号。扮演者与其扮演的角色难以区分,形象模糊不清,动作断裂不连贯,角色的随意互换与戏仿(Parody)、嘲讽的广泛运用,使得这类演出更像青少年的游戏,即兴或工作坊的成果呈现。

(3) 影像的重要性越来越大。幻灯投影、字幕、录像、计算机制作……在许多演出中几乎成为主角。在他们看来,既然我们已经生活在一个电视、广告、网络虚拟形象无所不在的视觉年代,日常生活里充斥了各种影像,青少年是在阅读影像中长大的,影像也必然成为他们表达生命感受的重要手段,高科技制作的影像的各种不同应用,将为人们提供多种多样新奇的戏剧景观。

(作者为著名戏剧理论家,曾任中国青年艺术剧院院长)

注释:

- ① 邓树荣,“香港的当代剧场——从‘实验性’到‘主动性’”,《香港戏剧学刊》,第2期。
- ② 梁文道,“在研究香港的另类剧场以前”,《香港戏剧学刊》,第1期,1998年10月。
- ③ 据 Johnny Au(区子强)、Edwara Lam(林奕华)等人的解释;zuni有多种解释,其一是一种介乎蓝、绿之间的颜色,也是美国新墨西哥一个印第安部落的名字;Icosahedron,是一种化学物质,呈现许多种形貌,也是一种会传染的病毒的名字。(见梁少玲,《进念访问记》,载《兰园》1987年7月号,台湾师范大学英语学会出版。)
- ④ 马森,“进念二十面体剧团的冲激”,《民生报》,1984年8月9日。后收入《马森戏剧论集》,尔雅出版社,1985年9月5日初版。

- ⑤ 张必瑜,“进念/香港剧界顽童”,《联合报》,1988年8月11日。
- ⑥ 侯惠芳,“看他们:观众是面对挑战”,《民生报》,1984年7月31日。
- ⑦ 姚永安,“进念:香港本地文化的一个现象”,《九十年代》,1988年8月号。
- ⑧ 林怀民,“进念·二十面体与十张床”,《中国时报》,1988年8月24日。
- ⑨⑩ 林放,“‘进念’作品与后现代主义”,《大公报》,1986年9月18日。
- ⑪ 黄碧云,“‘进念’的政治面体”,《经济日报》,1984年8月10日。
- ⑫ 赖声川,“进念的刺激”,载于《荷花的邀请》演出场刊。
- ⑬⑭ “生活·剧场结合香港话剧团演出《大路》”,《新报人》,1981年11月22日。
- ⑮ Henry Sayre, Performance, Frank Lentricchia & Thotnas Mclaughlin eds. Critical Termes for Literary Study, Ten university of Chicago Press, 1990. 中译见张京媛等译《文学批评术语》,牛津大学出版社(香港),1994年版。
- ⑯ 见《百年之孤寂第六年——绝色》演出场刊(1990年)。
- ⑰ 《寻找新中国/新香港》演出场刊。
- ⑱ 陈清侨,“政治的进念·进念的政治”,《明报》,1990年9月26日。
- ⑲ 《电影双周刊》第245期(1988年8月11日)。
- ⑳ 梁文道,“‘酷战纪事’里游动的观众”,《信报》,1996年10月17日。
- ㉑㉒ 茹国烈,“少年子弟江湖老——沙砖上的烂命一条”,《信报》,1997年10月16日。
- ㉓㉔ 见《我所知道的悲惨世界》、《我要活下去》等演出场刊。
- ㉕ 子军,“是不是‘舞’?——谈‘进念’及林奕华的‘舞蹈’”,《年青人周报》,1985年12月10—16日。
- ㉖ 朗天,“《我要活下去》的‘结构舞蹈’”,《星岛日报》,1995年3月20日。
- ㉗ 茹国烈,“香港民俗剧……《我要活下去》”,《星岛日报》,1995年3月20日。
- ㉘ 魏绍恩,“先说死,后说生——非常林奕华和《我要活下去》”,《香港经济日报》,1995年3月10日。
- ㉙ 梁文道,“老师不是人,只是结构上的角色”,《信报》,1996年6月27日。另参考:“清澈澄明的媚俗关学——《我所知道的悲惨世界》”,《信报》,1993年12月9日;“非常林奕华的媚俗美学”,《信报》,1996年1月11日。
- ㉚ Matei Calinescu. Five faces of modernity. Duke university Press, 1987. P. 232. 中译(译者顾爱彬、李瑞华)见商务印书馆,2002年5月版。
- ㉛ 苏珊·桑塔格,“关于‘坎普’的札记”,程巍译,收入《反对阐释》,上海译文出版社,2003年12月版。
- ㉜㉝ 茹国烈,“还击由掴自己开始”,《我要活下去》1995年5月演出场刊。
- ㉞ “林奕华、方梓勋对话”,收入方梓勋编著,《香港话剧访谈录》,香港中文大学、香港戏剧工程出版,2000年3月版。
- ㉟㊱ 宋长平,“一篇对白”,载《男装帝女花二度发育之香港后妃列传》演出海报。
- ㊲ 《信报》,1998年7月14日。
- ㊳ 何应丰,“揭开《暖大衣》背后的‘隐忧’与‘文化迷失’——探索香港本地演员在表演艺术上的几则问题”,《香港戏剧学刊》,第1期,1998年10月。
- ㊴ 虚谷,“末日梦魇,挥之不去”,《信报》,1995年9月5日。
- ㊵ 谢周,“刚剧场《元州街》的争论”,《大公报》,1995年9月8日。
- ㊶ 武耕,“令人眩目/痛苦的生存游戏”,《信报》,1995年9月5日。
- ㊷ 曲飞,“为《刚剧场》演出抱不平——谈《元州街茱莉小姐最后一夜》演出与观众水平”,《新晚报》,1995年9

月9日。

- ④④④⑦ 何应疯(丰),“疯语——记茉莉小姐临终前的几段遗言”,载《元州街茉莉小姐不再在这里》演出场刊。
- ④⑤ 何应丰,“写在《元州街茉莉小姐的最后一夜》创作的路上”,载《元州街茉莉小姐的最后一夜》演出场刊。
- ④⑧ 《元州街茉莉小姐不再在这里》演出场刊中对“疯祭舞台”的介绍。
- ④⑨ 《明报》,1996年10月10日。
- ⑤⑩⑪ 石琪,《元州街茉莉小姐——九七惊魂之另类戏曲》,《明报》,1996年10月6日。
- ⑤⑫ 武耕,“从‘九七’看历史,从一身想宇宙……——我看《元州街茉莉小姐不再在这里》”,《信报》,1996年10月10日。
- ⑤⑬ 陆英,“解剖权力 回归剧场——谈《元州街茉莉小姐不再在这里》”,《明报》,1996年10月17日。
- ⑤⑭ 林克欢,《诘问与嬉戏——香港/北京文化艺术评论集》,国际演艺评论家协会(香港分会)1999年2月版。
- ⑤⑮ 石琪,“慢动作回归祭礼——《元州街》动力试探”,《明报》,1996年10月7日。
- ⑤⑯ “疯祭舞台社会开放(封闭)剧场”系列包括:《第廿三戒》、《第廿三戒之我爱我生活》、《给董先生的信Ⅰ》《给董先生的信Ⅱ:在非典型街道穿梭的日子》、《四方慌·六载狂》、《站在李国章战线的边缘外望》、《香港后现代爱生事家庭实录1之欺凌事件簿》、《大选前夕》、《西九直击》等。
- ⑤⑰ 邓树荣,“人与木偶的神奇组合——记南非‘手翻傀儡剧团’的演出”,《星岛日报》,1996年3月13日。
- ⑤⑱ 邓树荣,“导演的话:二元对立的魅力”,见《三级女子杀人事件》演出场刊。
- ⑤⑲⑳ 方梓勋,“其犹木偶之于人也——评‘无人地带’的《三级女子杀人事件》”,《新晚报》,1996年5月19、20日。
- ⑥① 《三级女子杀人事件》(剧本),见邓树荣、罗贵祥、陈志桦著:《生与死三部曲之剧场探索》,青文书屋,2001年11月版。
- ⑥② 杨清,“粤港合作:香港人与广东木偶同台演绎人偶剧《三级女子杀人事件》”,《南方周末》,1997年6月6日“艺林”版。
- ⑥③④ 邓树荣,“《生与死三部曲》的创作意念”,载《生与死三部曲之剧场探索》,青文书屋,2001年11月版。
- ⑥⑤ 佛琳,“跨超时代的警世手术刀”,《信报》,1999年2月11日。
- ⑥⑥ 罗静雯,“新版《解剖二千年》的反思”,《大公报》,2000年11月10日。
- ⑥⑦ 《我的杀人故事》(剧本),见《生与死三部曲之剧场探索》,青文书屋,2001年11月版。
- ⑥⑧ 《香港剧场点将录·第四辑》,香港戏剧协会出版,2001年8月版。
- ⑥⑨ 进剧场的其他演出还有《Via May》(1999年)、《五千蔷薇》(1999年)、《克雷布的最后录音带》(2000年)、《故事漂洋》(2000年)、《他和她和他……的屋》(2002年)、《第三盒·卷五》(2005年)等。
- ⑦① 杨慧仪编,《香港戏剧山海经——剧艺研讨会九七记录》,国际演艺评家协会(香港分会),1999年7月版。
- ⑦② 茹国烈,《另类剧场新一代》,《信报》,1993年7月20日。
- ⑦③ 《今日·九七——新生活运动》,香港艺术中心出版。
- ⑦④ 鸿鸿,“在剧场里烤蛋糕——廿豆·盒子画的《动作蓝图》”,《工商时报》(台湾),1996年5月4日。
- ⑦⑤⑦⑥ “重点讨论剧目——《村上春树的井底异象》”讨论记录·小西的发言。见朱琼爱编:《香港剧坛360度——1999—2000剧评人座谈会记录》,国际演艺评论家协会(香港分会),2001年4月版。

一、前言

百年来中国大陆与台湾现代戏剧的发展,虽系同源,却因两地隔绝甚久,发展有异,以致影响到两地的戏剧学者对现代戏剧的认识与观点常有所参差,共同合写的这本书可能是建立彼此沟通的最佳管道。

首先,海峡两岸对自我的定位很不同。目前的状况是:在大陆无论官方或民间,都认为台湾是中国不可分割的一部分。然而,令台湾学者迷惑的是,既然大陆上认为台湾是中国不可分割的一部分,为什么那里出版的现当代文学史、戏剧史,都不谈台湾的文学与戏剧?不收台湾的作家及作品?或者纵然谈到,也只成为大陆文学史或戏剧史的车尾或附录。大陆的学术研究机构,研究现当代中国文学的并不包含台湾文学在内;研究台湾文学,需要另立“海外文学研究室”或“台、港、澳文学研究室”来处理。1895年订定马关条约时,清政府把台湾割让给日本,伤透了几代台湾人的心。长达半个世纪,台湾生存在异族的统治下,其心灵的扭曲与损伤可想而知。

我自己出生在大陆,成长在台湾,20世纪70至80年代恰巧在英国的伦敦大学执教,在大陆对外开放后是第一批被邀请赴大陆讲学的人。我所讲的两个重要的题目是“荒谬剧场”和“意识流小说”。1981年曾先后在南开、北大、山东、南京、复旦等校讲学,并且参观了中央戏剧学院、北京人民艺术剧院、青年艺术剧院,访问了夏衍、曹禺、李健吾、陈白尘、张骏祥、杨绛、沈浮、吴祖光等前辈剧作家,结识了张庚、陈瘦竹、黄会林、董健等戏剧学者,以后又多次赴大陆开会、探亲、游历,可说与大陆的学者交往频繁,自认对海峡两岸人民的心理了解甚深。我并不认为大陆学者的“大中原”心态十分严重,但却感到双方的学术观点因所处环境不同,的确有所差距,最明显的是双方对对方的资料均掌握不足,经过二手传播或几度转引之后,难免产生误解而不自知。因此,这种合作机会十分可贵,正可以借此消弭误会,建构或增强彼此的了解。

二、台湾现代戏剧与实验戏剧

(一) 何谓实验戏剧

“实验戏剧”是我国出现了现代戏剧以后才有的名词,正像吾人今日所用的无数名词一样,是从西方舶来的。西方的 experimental theatre 指的是小剧场的创新作品而言,不一定有美学的价值,也不保证能获得观众的认同,只好先试试看,故曰“实验”。凡是创新的东西都需要经过实验的过程,在西方是先从科学领域的实验开始,然后才引申到人文与艺术领域中来的。

1887年昂德·安端(André Antoine)在巴黎创立的自由剧院(Théâtre Libre)、1891年乔库布·葛雷恩(Jacob T. Grein)在伦敦创立的独立剧院(Independent Theatre),以及后来1899年诗人叶慈(William B. Yeats)和葛雷高里夫人(Lady Isabella A. Gregory)在都柏林所创建的修道院剧院(Abbey Theatre),开创时都曾声言演出实验剧,他们都是开风气之先的实验者,从浪漫主义走向写实主义,从写实主义走向现代主义,无不是从实验开始的,成气候以后就不能再称“实验”了。二次大战后,欧美的前卫剧场,诸如荒谬剧场、残酷剧场、贫穷剧场、生活剧场、环境剧场等等,都有实验的性质。美国纽约的拉玛玛实验剧场(La Mama Experimental Theater Club),既取实验为名,也有实验之实,可为实验剧场的代表。今日欧美各大剧院常常附属小型的实验剧院,就是为了给年轻的一代做新尝试之用。

在后发的我国,当然也采用了这个名词。五四运动那一年,宋春舫有一篇讲“小剧场”的文章《小剧场的意义由来及现状》,其中讲到小剧场有三项特色:(1)反对营利主义,提高戏剧的位置;(2)重实验的精神,使戏剧可以容易进步;(3)容易举办,不比大戏院要费很大的工程及资本(宋春舫1922年)。所谓“重实验的精神”,即指“实验剧”而言。广义言之,举凡第一次尝试的新事物都含有实验的性质。初期的文明戏与话剧,其实也含有一种实验的精神,后来为中国的观众所接受,建立起自己的传统,自然就不算是实验了。狭义而言,在现代戏剧中,凡有所本的,不论是继承还是模仿,都不能算是实验剧,所以由西方引进或完全模仿西方戏剧的话剧并不算实验剧。只有背离传统,或有所创新的才真正能称为实验剧。姚一苇曾提出过实验剧场的三个条件:(1)实验剧场是年轻人的剧场;(2)实验剧场应该是一个前卫的剧场;(3)实验剧场是艺术的剧场(姚一苇1982年)。

20世纪20年代流行的“爱美的戏剧”,其中“爱美的”一词,乃从法文 amateur 一字音译而来(因此不能简称为爱美戏剧),原义为业余的意思。在西方业余剧场常常会演

出些实验剧,原本爱美的戏剧有可能走上实验剧的道路,可是当时从事这个运动的人,一意引进西方的正统戏剧,似乎并未强调“实验”的精神。然而“实验”一词,此后逐渐为国人所熟悉,所重视,甚至随使用在剧院或剧团的名称上。笔者记得1949年以前,在济南有一个话剧院叫做“实验剧院”。台湾光复初期,陈大禹、王淮合组过“实验小剧团”,轮流以国语和台语分别演出莫里哀的《守财奴》。1949年在台湾《教育部》属下成立的一个话剧团叫做“中华实验剧团”,似乎也没有演过实验剧。虽然他们制作的或演出的都不是实验剧,但却采用实验为名,大概意指对剧团的运作尚无把握,实验的不是剧作,而是剧团吧!

台湾的现代戏剧始自1911年5月4日,日本新演剧的创始者川上音二郎的剧团来台北市“朝日座”演出现代社会悲剧(吕诉上1961年),当然演的并不是实验剧。以后凡采用日本剧作或大陆上的文明戏以及话剧作品的演出,都不在以上所定义的实验剧的范围之内。即使其中偶然有背离传统或独创之作,因为没有剧本或数据流传下来,也已经无法查考了。因此台湾的实验剧只能从20世纪60年代出现的“新戏剧”谈起了。

(二) 二度西潮与实验剧的滥觞

西潮的东渐大致说始于鸦片战争,到五四运动达到高潮,但东渐的西潮中间因抗日战争与国共内战曾有十几年的中断,然后再续前潮,故有二度西潮的说法。这两度西潮所带给我们的影响很为不同,如果说第一度西潮主要带来了“写实主义”的美学,那么1949年首先在台湾开始(以及二十多年后在大陆开始)的第二度西潮则主要带来了“现代主义”与“后现代主义”的美学。因此60年代起出现在台湾与80年代以后出现在大陆的“实验剧”,可以说都带有浓厚的现代主义与后现代主义的色彩。

从1949年起,台湾仰仗美国的援助,尽力开拓与东西方各国的“外交关系”,特别是与美日两国的经济往还。在政治经济交往频繁的情形下,文化的扩散就是一种自然而正常的现象。因此60年代的台湾文化氛围已明显地趋向欧美的自由与民主,文学、艺术上则不由自主地走向现代主义。1960年台湾大学外文系的学生创办《现代文学》,揭开了台湾文学现代主义的帷幕。1965年,一批台湾留法同学创办了《欧洲杂志》。同年,另一批热衷戏剧与电影的台湾青年创办了《剧场》。这三份杂志对西方的现代主义和存在主义的介绍都不遗余力。欧美战后的戏剧新潮流诸如史诗剧场、残酷剧场、存在主义戏剧、荒谬剧场、生活剧场、环境剧场等从此就渐渐地传入台湾,扩大了年轻一代剧作家的视野。后现代的思潮,从60、70年代之交已有所传播,到了1986年前后,西方的后现代学者诸如哈三(Ihab Hassan,另译哈山或哈

桑)、詹明信(Friedric Jameson,大陆译作杰姆逊)等都亲临台湾演讲“后现代”的种种。美国环境剧场的创始者谢喜纳(Richard Schechner)也曾数度来台办研习营,与吴兴国的当代传奇剧场合作制作希腊悲剧。贫穷剧场的创立人葛罗托夫斯基(Jerzy Grotowski)在台湾有众多的追随者和私淑者,如刘静敏、陈伟诚、钟明德等都曾尽力引进贫穷剧场的观念和训练演员的方法。这种现象,即我在1989年就称为的“中国现代戏剧的二度西潮”。

二度西潮的来临,并不像第一度西潮时那么被动,而多半是由台湾的知识分子主动争取而来的。有感于话剧运动的形式化以及无法扎根于民间,剧作家李曼瑰(1907—1975)赴欧美考察戏剧,于1960年回到台湾后,大力提倡“小剧场运动”,成立了“三一戏剧艺术研究社”,举办话剧欣赏会。后来又成立了“小剧场运动推行委员会”,鼓励民间、学校组织小剧场,扩大戏剧活动的范围。1962年,“教育部社教司”成立“话剧欣赏演出委员会”,在李曼瑰主持下继续以政府的财力推展小剧场运动。在这一个基础上,李氏又于1967年创立了民间的戏剧机构“中国戏剧艺术中心”,从事戏剧组训、联络、出版等活动。并配合“话剧欣赏委员会”,以学校剧团为基础,举办“世界剧展”(1967年开始,演出原文或翻译的外国名剧)与“青年剧展”(1968年开始,演出国内作家的剧作)(李皇良2003)。李曼瑰于1975年去世后,菲律宾华侨苏子和剧人贾亦棣相继接续了李氏未竟的工作。

在这一个时期的剧作主题逐渐超越了以往的公式。剧作者的编剧技巧也日渐纯熟,产生了不少富有人情味的佳作及颇具气魄的历史剧。丛静文在1973年评论了十二个重要剧作家,其中有:李曼瑰、邓绥宁、钟雷、姚一苇、吴若、何颜、陈文泉、赵琦彬、赵之诚、刘硕夫、徐天荣和张永祥(丛静文1973)。其实在这十二个人之外,像丁衣、王绍清、王平陵、王生善、王方曙、王慰诚、徐吁、张英、唐绍华、崔小萍、吕诉上、高前、彭行才、朱白水、贾亦棣、申江、上官予、贡敏、姜龙昭等也都有丰硕的成绩,并不在以上的十二人之下。这个时期的剧作多收在1973年“中国剧艺中心”出版的十辑《中华戏剧集》中。以上的剧作虽时有感人的佳作,但形式上大体仍沿袭早期话剧的传统,在美学导向上属于“拟写实”的范畴,欠缺实验的精神,真正的实验剧须等到台湾的“新戏剧”出现开始。

在二度西潮的影响下,台湾产生了不同于既往的新戏剧。新戏剧的萌发并不是独立现象,而是与台湾政治、经济的资本主义化与社会的现代化有着密不可分的关系。台湾踏着西方的脚步走上资本主义的道路,自然也就同时迎来了“现代主义”和“后现代主义”的美学思潮。特别是后现代主义,倾向打破所有的艺术成规,成为产生实验剧的最佳土壤。



左:(台湾李清照私剧团)《曹七巧》 摄影 李晏

右:林奕华戏剧《包法利夫人》 摄影 李晏

台湾的戏剧工作者,有的是从西方留学归来的,有的虽未出国但眼望西方,特别是美国,对西方的新潮流常常亦步亦趋,所以钟明德曾称台北文化就是“仿冒文化”(钟明德 1989 年)。不论事实上是仿冒也好,或向西方学习、取经也好,或者在西潮的刺激下进行的创作,无论如何,二度西潮对台湾当代戏剧的冲击都是十分巨大的。

二度西潮既然为台湾带来了现代主义与后现代主义的美学,我们首先就必须弄清楚什么是现代主义,什么是后现代主义。

(三) 何谓现代主义

“现代主义”一词首先出现于 40 年代末期英美语系的学者著作中,真正在西方世界中通用而具有约莫相似的意涵则晚到 70 年代(Eysteinnsson 1990)。一般认为“现代主义”一词乃针对“写实主义”而来。如果说“写实主义”是在资本主义前期奠基于科学精神和哲学上的实证主义,采取“模拟”(mimesis)的手段从事艺术创作,那么“现代主义”则是到了资本主义后期在叔本华(Arthur Schopenhauer, 1788—1860)、尼采(Friedrich Nietasche, 1844—1900)、弗洛伊德(Sigmund Freud, 1856—1939)、伯格森(Henri Bergson, 1859—1941)等人的思想影响下所产生的新思维与观察世界的新方式;表现的艺术手段,可以是象征主义的、表现主义的、梦幻的或意识流的等等,不再一味摹写外在的现实世界,而转向内在主观世界的探索。在 20 世纪“现代主义”的出现,正如詹明信所言,使“写实主义”成为攻击的靶子与突破的旧套(Jameson 1976 年)。大陆学者王宁在翻译了多篇佛克马(Douwe Fokkema)、伯顿斯(Hans Bertens)所编《走向



左:李国修戏剧《莎姆雷特》 摄影 李晏

右:莎士比亚妹妹剧团《ZODIAC》 摄影 李晏

后现代主义》的论文后,总结“现代主义”的意涵,大致有下列几种:

- (1) 一种美学倾向(弘扬自我表现、追求形式美的为艺术而艺术的倾向);
- (2) 一种创作精神(具有某种超前意识或先锋实验精神,以追求标新立异为己任);
- (3) 一场文学运动(主要限于西方国家,时限为 1890—1930 年左右,但也波及一些东方国家);
- (4) 一个松散的流派(19 世纪末、20 世纪初崛起的所有反现实主义传统的流派和思想的总称);
- (5) 一种创作原则或创作方法(没有时限,主要用以区别与传统的现实主义之差异)。(佛克马、伯顿斯 1991 年)

那么“现代主义”作家在从事创作时自然不会采取“写实主义”作家用过的手段。但这也并不意味着当“现代主义”美学已经在西方世界风行的时候,“写实主义”的美学就完全绝灭了,因为意识形态并非机械性地为社会经济机制所决定,二者之间的影响关系毋宁是辩证式的。我们知道在东方世界,特别是在过去社会主义集团内,不论经济的发展程度如何,“写实主义”以“现实主义”之名直到 70 年代仍被认为是艺术与文学创作的最高法则,虽然在 30、40 年代的中国作家已经接触过西方的“现代主义”。在实行资本主义的台湾,只有到了 60 年代以后,在第二度西潮的影响下才开始接纳西方的“现代主义”。那也就难怪直到 60 年代台湾的“现代戏剧”,多半仍以“拟写实主义”的姿态企图向“写实主义”的美学靠近。

研究文艺发展史的学者一向视“写实主义”、“现代主义”和“后现代主义”为 19 世

纪以来艺术演变中的三种潮流,问题应该是如何定义及如何确定这三个潮流的时域。

在戏剧的范围内,首先,“写实主义”剧作在西方一向被称为“现代戏剧”(modern drama),此“现代戏剧”有别于后来的“现代主义戏剧”(modernist drama),因此“现代戏剧”并不必然就是“现代主义戏剧”。其次,从“写实主义”到“现代主义”的关键时刻及关键作家如何确定?

“现代主义”美学,时间上通常定在 1890 年(象征主义开始)到 1945 年(二次大战结束)之间,而以 20 与 30 年代为其鼎盛期,1922 年乔伊思(James Joyce, 1882—1941)出版《尤利西斯》(*Ulysses*),艾略特(T. S. Eliot, 1888—1965)出版《荒原》(*Wasteland*),尤具代表意义(Childers & Hentzi 1995)。“现代主义”在形式上尽量摆脱“模拟”,特别是外貌的仿造,在主题上则倾向“疏离”(alienation)与“孤绝”(isolation),而且表现了对现代资本主义文明的深切不满(Eysteinnsson 1990: 30—44)。怪诞小说家卡夫卡(Frank Kafka, 1883—1924)、意识流小说家普鲁斯特(Marcel Proust, 1871—1922)、乔伊思、吴尔芙(Virginia Woolf, 1882—1941)、福克纳(William Faulkner, 1897—1962)、倡导“疏离效果”的史诗戏剧家布莱希特(Bertolt Fridrich Brecht, 1898—1956)、诗人艾略特、庞德(Ezra Pound, 1885—1972)都成为典型的代表。就戏剧而言,写实主义时代的史特林堡(August Strindberg, 1849—1912)已具有十足的“现代主义”的倾向。他的象征剧《到大马士革》(*Till Damaskus*, 1898)、向潜意识挖掘的《梦幻剧》(*Ett dromspel*, 1902)、《魔鬼胡拿大》(*Spoksonaten*, 1907)等远离写实主义的模拟与客观的书写原则,都应属于现代主义的作品。象征主义的剧作家梅特林克(Maurice Maeterlinck, 1862—1949)、叶慈(W. B. Yeats, 1865—1939)、辛格(J. M. Synge, 1871—1909)、表现主义的剧作家凯塞(Georg Kaiser, 1878—1945)、陶勒(Enrst Toller, 1893—1939)、开荒谬剧场之先河的皮蓝德娄(Luigi Pirandello, 1867—1936)及带有史诗剧场色彩的怀尔德(Thornton Wilder, 1897—1975)等人都写出具有“现代主义”美学特征的作品,他们归列于现代主义剧作家的行列,盖无疑义(Krutch 1953)。

存在主义文学家萨特(Jean-Paul Sartre, 1905—1980)和卡缪(Albert Camus, 1913—1960)的剧作虽然出现较晚,由于其存在主义的人生观仍属于现代主义的美学导向,甚至有人认为存在主义正是后现代主义的哲学源头(佛克马、伯顿斯 1991: 24—30),但是在形式上反倒比以上所举的现代主义剧作家更贴近写实主义的形貌。由此可见,后起的美学一方面不可能全面离弃前期美学的所有形貌,另一方面也间或开启未来新美学的先端。有部分写实却更重心理透视的心理写实剧作家,像维廉斯(Tennessee Williams, 1914—1983)、米勒(Athur Miller, 1915—2005)等人的大部分作品虽然出版在 1945 年以后,同样比早期的现代主义剧作家更贴近写实主义。

(四) 何谓后现代主义

“后现代”这个词汇进入英美文学批评的篇章中大概不会早于 60 年代(Eysteinson 1990)。开始的时候具有两种意指:一指科幻小说中所描写的“后现代”时期,二指具有“自觉意识”(self-conscious)的文学,如“后设文学”(metaliterature,大陆译作元文学)。“后现代主义”虽然从此在西方学术界时常出现,但对其界定、含意以及所概括的时域都未尝建立共识(Jameson 1984, Eagleton 1985, Newman 1985, Kroker & Cook 1986, Hutcheon 1988)。1985 年英国伦敦的“当代艺术学院”(Institute of Contemporary Arts)召开了一次“后现代主义”研讨会,知名学者诸如李奥塔(Jean-Francois Lyotard)、戴希达(Jaques Derrida)等都曾与会,且提出论文。在这次会议上虽然也无共识,但至少显示出学界对这个词义的认真商讨。其中李奥塔指出“后现代”一词首先用于建筑界,称 1945 年建筑美学转向以后一些具有代表性的建筑为“后现代”建筑(Lyotard 1989)。如果说“现代主义”是对“写实主义”传统的反动或补充,那么“后现代主义”是否也意味着对“现代主义”的反动或补充呢?再说,“后现代主义”停留在意指“现代主义”的后期或“现代主义”以后的时期的一种模糊地带。譬如凯尔莫德(Frank Kermode)就把“现代主义”分为“旧现代主义”(paleo-modernism)与“新现代主义”(neo-modernism),后者就相当于“后现代主义”了(Kermode 1986)。

“后现代主义”约在 60、70 年代之交引进台湾,1986 年因研究后现代现象的美国学者哈三、詹明信相继来台,也曾掀起一阵风潮。对于“后现代主义”的来龙去脉以及内涵、界说等,罗青的《什么是后现代主义》是比较早、比较完备的一本导论(罗青 1989),其中作者确切地提出哈三是后现代主义研究的先驱(罗青 1989 年)。哈三从 1971 年后连续出版了四本有关“后现代主义”的论著及众多的论文(佛克马、伯顿斯 1991 年)。他是这样说的:

我们是否能察觉到有一种与现代主义不同的现象出现了,而此一现象是否应该加以另行命名?如果是,此处暂定的名称:“后现代主义”是否合用?如果合用,那么,我们能否——甚或应不应该——从此一现象中,建构某种认证体系,兼顾纵的历史与横的型类,并能解释其在艺术上、知识上及社会上各式各样的潮流与反潮流?(罗青 1989 年)

在文学方面,他举出贝克特(Samuel Beckett)、尤乃斯柯(Eugene Inesco)、波赫士(Jorge Luis Borges)、本斯(Max Bense)、纳布可夫(Vladimi Nabokov)、品特(Harold Pinter)、韩克(Peter Handke)、畚帕尔德(Sam Shepard)等作为例证(罗青 1989 年)。尚

有几点是值得注意的：他说“后现代主义一语出现至今未久，显得十分年轻、冒失而性质不定。”而且“有一些人认为后现代主义根本即是现代主义。”同时“一个作者在他的生命过程中，可能毫不费力地写出现代主义和后现代主义的作品。”（罗青 1989 年）在衔接的问题上，现代与后现代的时序也并无绝对的关联，“老一辈作家——卡夫卡、贝克特、波赫士、纳布可夫——都可能是后现代主义的，而年轻一辈的作家——史泰隆（Styron）、艾普岱克（Updike）、卡波特（Capote）、艾尔温（Irving）等——则未必如此”。（罗青 1989 年）汉斯·伯顿斯（Hans Bertens）在《后现代世界观及其与现代主义的关系》一文中说：

对所谓“后现代”运动的批评论争自 50 年代末、60 年代初小心翼翼地开始以来，已经（尤其在近十年里）朝着几乎所有的方向展开了。然而在其初始阶段，这场争论的范围却仅限于一批兴趣相投的批评家——从撰写述评的角度来看是兴趣相投的——例如艾尔温·豪（Irving Howe，艾尔温或译欧文，1959）、60 年代中期的莱斯利·费德勒（Leslie Fiedler）和苏珊·桑塔格（Susan Sontag）、伊哈布·哈桑（Ihab Hassan，1969 年以及从那以后）、戴维·安丁（David Antin，1971）、威廉·斯邦诺斯（William V. Spanos，1972）和查尔斯·阿尔提埃里（Charles Altieri，1973），自 70 年代中期以来，这场讨论愈演愈烈，逐步进入一场剧烈的混乱之中，成了一场有着众多批评家参加的、可以各抒己见的自由争论。（佛克马、伯顿斯 1991 年）

在这些众说纷纭的论争中，值得注意的是斯邦诺斯的意见，他认为“后现代主义”并非限于英语国家，“而是一场真正的国际性运动。它的主要形成性影响是欧洲的存在主义，主要是海德格的存在主义”，它的主要实践者是存在主义作家及荒谬剧作家，诸如沙特、贝克特、尤乃斯柯等人（佛克马、伯顿斯 1991 年）。有趣的是法国学者除了李奥塔以外，很少有人谈到“后现代主义”。至于在台湾“后现代主义戏剧”一词，虽经钟明德大力宣扬，倒的确是个尚难以厘清的范畴。钟明德在论到“后现代主义戏剧”时，声称即使在 1986 年的美国尚无定论，仍是个模糊的名词（钟明德 1994 年）。可是同时他又参考布罗凯特（O. G. Brockett）和芬得理（Robert R. Findlay）在《创新世纪》（*Century of Innovation*）一书中的话说：

布罗凯特和芬得理认为史诗剧场、表现主义剧场、超现实主义剧场等等剧场上的现代主义，大体上都服膺某一套有系统的艺术理念，一以贯之，自成一个完整

的艺术品,在艺术型类(音乐、舞蹈、美术等)、时代风格(古典、浪漫、现代等)和文化区隔(高级文化、通俗文化等)诸方面,都维持相当清楚的界线,不容混淆。相对的,后现代剧场则明显地打破了艺术型类、时代风格、剧场形式、文化区隔等方面的界限,作品本身并不追求一个封闭性的、自主性的、有机性的整体。(钟明德 1995 年)

如果说“后现代剧场”的特征是打破“艺术型类”,等于说不同型类的音乐、美术、戏剧、舞蹈等失去了差别性,只剩下笼统的“后现代艺术”,岂能再有后现代“戏剧”?如果连“时代风格”(古典、浪漫、写实、现代、后现代等)美学规范也不见了,哪里还会有所谓的“后现代”美学风格呢?岂不是把“后现代戏剧”和作为一种特有风格的“后现代主义”都一概否定了吗?钟明德似乎没有发现这种矛盾,他还要捻出“反叙事”和“拼贴整合”作为“后现代主义剧场”的特征,不是白费唇舌了吗?在《从写实主义到后现代主义》一书中,钟明德把“象征主义”戏剧、“史诗剧场”、“残酷剧场”、“荒谬剧场”、“贫穷剧场”、“环境剧场”、“偶发演出”等等一概都划入“现代主义剧场”,只举出理查德·福曼(Richard Foreman)、罗伯·威尔逊(Robert Wilson)及作曲家菲力普·葛拉斯(Philip Glass)等作为“后现代剧场”的代表。这些人当然都尚在探索的阶段,而且依据布罗凯特和芬得理的说法,他们做的当然不是戏剧,因为已经打破了艺术的型类;他们当然也不可能美学风格,否则又岂能称为“后现代主义”呢?在既无戏剧,又无美学风格的情形下,他们怎能“到了 1980 年代,俨然成了前卫艺术界的主流”——“后现代主义剧场”(钟明德 1995 年)呢?

因此,作为一种美学的新潮流,如果“后现代主义戏剧”确实有别于“现代主义戏剧”的话,首先必须找出其美学特色及代表作家。佛列德·马克凌(Fred McGlynn)在《后现代主义与戏剧》(Postmodernism and Theatre)一文中认为“后现代主义剧场”的理论由阿赫都(Antonin Artaud)在 1930 年代发表其戏剧名著《剧场与其替身》(*le theatre et son double*)已启其端(Silverman 1990 年)。我们都知道阿赫都反对以文本为主的“作家剧场”,企图像东方剧场似地发扬“演员剧场”的舞台活力。所以马克凌认为“后现代主义剧场”毋宁是对阿赫都理论的呼应,他提出呼应阿赫都挑战的“后现代剧场”的三个阶段:(1)以荒谬剧作家贝克特(Samuel Beckett)早期的作品为代表;(2)以美国倍克(Julian Beck)的“生活剧场”(Living Theatre)、谢喜纳(Richard Schechner)的“环境剧场”(Environmental Theatre)与法国的“太阳剧场”(Theatre du Soleil)、“佛里埃姆剧场”(Le Folidrome)、“蝾螈剧场”(Theatre de la Salamandre)等为代表;(3)见于法国麦司给士(Daniel Mesguich)和美国布娄(Herbert Blau)的作品中(Silverman 1990 年)。视阿赫都为“后现代主义剧场”的代表人物,正因为不但他的残酷主题和“整体剧

场”的观念影响着当代剧场至巨,他的反文学剧本以及倡导集体即兴创作的方式也为当代自称为“后现代主义”剧场的众多戏剧从业者所取法,一直影响到今日的台湾。

另外,君·席路德(June Schlueter)与前提斯邦诺斯的意见一致,“断然宣称后现代剧场在1952年随着荒谬剧场一起出现”(钟明德1995年)。更确切地说,席路德应该“断然宣称后现代剧场在1950(或1948)年随着荒谬剧场一起出现”才对,倘若她查知尤乃斯柯的《秃头女高音》乃写于1948年,于1950年首演于巴黎的话。不过,席路德的观点倒的确对“后现代主义戏剧”有更充分的诠释,她看出了荒谬剧有别于“现代主义戏剧”之处,并且引用哈三(Ihab Hassan)在《奥尔佛斯的肢解:走向后现代文学》(*The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*)一书的意见,捻出以下的特征作为“后现代戏剧”的美学特色:歧义性(ambiguity)、不连续性(discontinuity)、异端(heterodoxy)、多元(pluralism)、随意性(randomness)、反叛(revolt)、有伤风化(perversion)、畸形(deformation)、反创造(decreation)、瓦解(disintegration)、解构(deconstruction)、去中心(decenterment)、转移(displacement)、差别(difference)、分裂(disjunction)、消失(disappearance)、解体(decomposition)、无界定(de-definition)等等。开始被尤乃斯柯称做“反戏剧”(anti-theatre)的荒谬剧的确符合多项以上所举的特征。在美国,席路德认为当代剧作家撒姆·奋帕尔德(Sam Shepard)的作品最符合以上的条件,堪与欧洲的贝克特、尤乃斯柯、品特(Harold Pinter)、汉克(Peter Handke)等素称荒谬剧作家的剧作媲美,是标准的“后现代戏剧”(Trachtenberg 1985年)。“荒谬剧场”所用的无主题、无情节、符号式的人物、非逻辑的语言并未出现在“现代主义戏剧”中,在“现代主义”美学后可以自成一种美学体系,较之任何不成系统的“后现代主义剧场”更有资格代表“现代主义”以后的一个新时代。“荒谬剧场”在思想上奠基于存在主义,如果说存在主义是后现代主义的哲学源头,那么荒谬剧场不正是后现代戏剧的典型吗?可是钟明德偏偏采用罗伯·柯瑞根(Robert W. Corrigan)的说法,把“后现代主义剧场”定在60、70年代之交(Corrigan 1984年)。殊不知柯瑞根除了视1945—1960这一阶段为“现代主义戏剧”的尾声而贝克特的《呼吸》是“现代主义戏剧”的最后一口气(the last gasp of the modernist theatre)(Corrigan 1984年)不足以服人外,60、70年代在戏剧美学上也没有形成任何具有代表性的潮流。其实也难怪柯瑞根,后现代剧场在美国目前本就是意见纷纭的题目。约翰·第盖塔尼(John L. Digaetani)为了探寻什么是“后现代戏剧”,曾经访问了三十三位当代英美剧作家,每个人的看法都不同。例如当第盖塔尼访问美国剧作家安德森(Robert Anderson)时说:“后现代主义只有在现代主义以后的新生代作家登上舞台的意义下才会出现。”安德森于是问道:“那么谁才是现代主义的剧作家?”第盖塔尼答道:“譬如像贝克特、尤乃斯柯、品特等人。”安德森

说：“我倒是称他们作后现代主义剧作家，我的现代主义剧作家是奥尼尔、维廉斯和米勒等人。”(Digaetani 1991年)可见有一批人视荒谬剧作家为现代主义者，另一批人却认为他们属于后现代主义者。我认为后一种观点更具有说服力。

(五) 台湾新戏剧的实验

什么是新戏剧？新戏剧指的是在二度西潮的影响下，当时年轻一代的剧作家不满于过去拟写实的表现手法以及过度强调政治内涵的主题，而另辟蹊径所创作的不同于既往的作品。所谓“新”，是相对于五四以来的传统话剧而言，一方面是在形式上不再拘泥于传统话剧“拟写实”的状貌，另一方面是在内容上摆脱过去过度政治化的狭隘视野，扩及人类心理、人际关系、爱、恨、生、死等大问题上。既然是另辟蹊径，当然就关涉到实验的精神，不过有些作品承袭者多，创新者少，而另一些作品承袭者少，创新者多，故有实验的强弱之分，但大体上均不脱实验的精神和立意。

以下介绍四位代表性的剧作家：

1. 姚一葦

最先脱出传统拟写实剧窠臼的是姚一葦(1922—1997)的作品。

姚一葦原名公伟，江西南昌人，1946年毕业于厦门大学银行系，在台湾银行任职长达三十年。全靠自修，成为剧作家及戏剧学者，剧作外也曾出版多种戏剧理论及美学著作。曾执教于台湾艺术专科学校及文化大学，后来主持长达五年的实验剧展，并为艺术学院戏剧系创系主任。

他1963年写的《来自凤凰镇的人》仍然不脱老话剧的形式。但是到了《孙飞虎抢亲》(1965)和《碾玉观音》(1967)，运用了诵唱的叙述，显然受了布莱希特史诗剧场的启发(姚一葦1978年)，加入了我国古典戏剧的技巧，有意摆脱传统话剧中拟写实的表现手法。他的《红鼻子》(1969)和《申生》(1971)两剧，具有了仪式剧的形式，对后者作者更袭取希腊悲剧的场面，安排了歌队。等到他游美归来后写的《一口箱子》(1973)和《我们一同走走看》(1979)，又添加了荒谬剧的意味(王友辉2003年)。

姚一葦在银行任职阶段即对西方剧作及戏剧理论研读甚勤，二次大战后在西方成为显学的史诗剧场自不会逃过姚氏的法眼。他曾说：

一提到叙事诗戏剧，有人一定会认为我受了 Bertolt Brecht 的影响，在此点上我无法辩解。(姚一葦1978年)

作为一个马克思主义者，布莱希特厌恶自然主义，倾向于理想而重教化原是一件

自然的事。他的疏离论(theory of alienation),目的即在使观众不要移情于舞台,而时时置身剧情之外,以俾保持批判的精神,从而使自己受到教化。这种观点其实类似于我国传统的“文以载道”思想,都把观众或读者看作是可以教化的对象。姚氏基本上也是一个理想主义者,例如他在《遣悲怀》一文中所表达的情感(姚一苇 1984年),而且他自认“自己是一个理性的作者,是属于‘非内省型’的剧作者”(王友辉 2003年),与布莱希特的性向雷同,故他会 对布莱希特情有独钟并非出之于偶然。在《傅青主》一剧的“自序”里他更说得明白:

我截取他一生中的两段,中间以弹唱来将它连系。亦即采取叙事诗戏剧(epic drama)的表现方法。(姚一苇 1978年)

姚氏多次谈到他与布莱希特的史诗剧间的关系,就姚氏的作品而论,1980年前他主要的剧作,诸如《孙飞虎抢亲》、《碾玉观音》、《红鼻子》、《申生》、《傅青主》等,多少都有些史诗剧的影子,其中尤以《孙飞虎抢亲》一剧实验性最为突出。

《孙飞虎抢亲》脱胎于《西厢记》,作者拿《西厢记》中的一个小角色孙飞虎来大做文章,把他提升到主角、英雄的地位。作者并不敷衍原作的精神与涵义,而是以现代思想彻底加以改写,第一对主奴与正邪的观念重新诠释,第二从女权主义的观点重新建构了崔莺莺与红娘的性格。在《西厢记》中的抢匪,一变而为一表人才、风流倜傥、智勇过人的大英雄;而张君锐(君瑞)却成为一个伪善懦弱。阿红(红娘)为了保护女主人而被迫更换衣饰假扮后者,马上就气焰高涨,不再守婢女的本分。到第二次崔双纹(莺莺)再迫阿红换装时,后者不再听话,二人因此大打出手。崔双纹也不再是个痴情女子,她一见孙飞虎英俊潇洒,立刻承认自己才是小姐,扮作小姐的阿红不过是她的奴婢。崔莺莺在崔双纹中脱胎换骨成为一个不受礼教束缚而能自作主张的新女性。

如此一来,《西厢记》中的人物都具有了现代人的思想和观念,并非借尸还魂,而系另造魂魄。对情爱的诠释也打破才子佳人的老套,而另起新意:“男人都是一样的东西,女人也都是是一样的东西,爱情毋宁是虚妄的”。不管这样的观点是否能获得他人的认同,至少代表了一种新的看法。

《孙飞虎抢亲》一剧不止是为古人另造魂魄,而且作者为此剧编织了一袭融合了古今中外的合宜的外衣,对姚一苇来说是一次个人创作的新尝试,但对中国现代戏剧的发展来说却具有开拓的意义。黄美序曾说:“《孙》剧非但对姚一苇自己说是个新试探,也是中国现代剧场中的一个新试探。”(黄美序 1978年)纪蔚然则认为此剧“在西方古典戏剧的形式中,注入古典中国包括人物、情境、语言、风土民情、时代背景种种元

素……创造出古典中国味道的情境喜剧”。是姚一苇“艺术创作的最高成就”。（王友辉 2003 年）

在姚一苇的众多剧作中，这出戏在艺术成就上是否超过其他作品，诸如《碾玉观音》、《红鼻子》及《申生》等尚待商榷，但这出戏在拟写实仍然盛行的时代，的确显得卓然不群，主要乃由于其表现的形式。作者一方面借鉴了史诗剧的技法，剧初和剧末的路人甲和路人乙，明显地担负了史诗剧中“叙述者”的角色，剧中以诵代言也有史诗剧中以唱代言的类同作用；另一方面又汲取古典戏曲的素材，情节的架构与人物的造型都来自古典戏曲，连其中的舞蹈和歌唱作者也强调必须是中国风味的，此一中西合璧而不显突兀，跟史诗剧的诸多表现技巧本来来自中国也有其必然的关系。

自此剧的尝试之后，姚一苇继续有一系列写古人古事的剧作，其故意拉远观众的审美距离，与布莱希特的疏离的用心如出一辙。1967 年写成《碾玉观音》，继续古事新解；1969 年的《红鼻子》具有仪式剧的形式；1971 年的《申生》运用了希腊悲剧式的歌队。这三出戏广义地说都是在史诗剧影响下的作品。尤其《申生》一剧，人物个性分明，关键人物申生虽然未出场，但影子无处不在，骊姬一角更是中国现代戏剧中少有阴鸷的角色。此剧结构的完整、人物的生动、意涵的丰富，可谓姚氏此一阶段的巅峰之作。

1971 年姚一苇访美，使他目睹了后现代的剧场，归来后风格为之一变，一方面写出带有荒谬剧意味的《一口箱子》（1973）、《我们一同走走看》（1979）和《访客》（1984）、《大树神传奇》（1985），另一方面继续发展古事新解，意图对历史人物以及历史事件重新诠释，赋予现代的意义，像《傅青主》（1978）、《左伯桃》（1980）、《马嵬驿》（1987）。

没有一个严肃的作家不企图突破既有的成就，姚一苇也不例外。《X 小姐》和《重新开始》可以看作是姚氏在这一方面的继续努力。前者写现代人的迷失，后者着墨在迷失后的新希望：重新开始。姚氏毕竟不是一个存在主义者，他没有办法认同无意图传达任何价值体系或理念的荒谬剧，也不会让自己堕入悲观之中，所以在尝试了几次之后，又归返布莱希特式的教化意图，以上两剧传达了姚氏对当今世界的看法及批判，以及他始终贯彻的乐观思想。

这些戏在当日写成的时候，其中有些如果不能说就是实验戏剧，至少可以说带有实验剧的意味。但是《孙飞虎抢亲》、《一口箱子》和《我们一同走走看》三剧，作者确是以实验的心情写成的，而且后一剧后来参加了 1980 年第一届实验剧展的演出。

2. 马森

1932 年生于山东省齐河县，中学时代到台湾。毕业于台湾师范大学国文系、国文研究所及巴黎电影高级研究院，巴黎大学汉学院研究，后改修社会学，获加拿大英属哥

伦比亚大学博士学位,曾先后执教于台湾师范大学、巴黎语言研究所、墨西哥学院、加拿大阿尔白塔、维多利亚及英属哥伦比亚大学、伦敦大学、台湾艺术学院、成功大学、南华大学、佛光大学及香港岭南大学等校,现已退休。除剧作外,也有小说、散文、戏剧及小说理论与评论、社会文化评论多种出版。

50年代马森在就读大学时开始参与戏剧演出及剧本写作,1967年起尝试撰写实验性很强的剧作。

理论上,他将世界上历代舞台上的人物分作五大类:(1)类别式的人物,例如古希腊戏剧中演员所戴的面具依男女、老幼、贵贱、悲喜而分类,以及我国传统戏曲中的生、旦、净、丑等;(2)典型式的人物,例如莎士比亚及莫里哀戏剧中凝聚了某些人类共性的人物,像犹豫难决的哈姆雷特、年老昏庸的李耳王、野心勃勃的麦克白、轻信多疑的奥塞罗,以及莫里哀的吝啬者、骗徒等;(3)个性式的人物,例如易卜生、契诃夫等的写实剧中的人物;(4)心理式的人物,例如奥尼尔的《琼斯皇帝》、田纳西·威廉斯的《欲望街车》、阿瑟·米勒的《推销商之死》中的人物;(5)符号式的人物,例如尤乃斯柯、贝克特等荒谬剧中的人物。在这些之外,他称他尝试创作的舞台人物为“脚色”式的人物,他说:

我开始在写实主义、象征主义、表现主义和荒谬剧的多种影响下进行戏剧创作的时候,并没有意识到我所创造的人物是“个性”式的、“心理”式的,还是“符号”式的。我在1967年所写的《一碗凉粥》中的人物没有姓名,而只用了夫妻。在《弱者》中仍然用的是夫妻。在《野鸪鸽》中用的是父母,在《在大蟒的肚里》用的则是男女。直到我在1976年写了《花与剑》,其中人物的代号用的是“父”、“母”与“儿”,我才意识到我所看重的人物的特性,是他们之间的关系;换一句话说,就是人物在我的戏中所呈现的是他们在人间所扮演的“脚色”。

有了这种意识上的觉悟,我在1980年写了《脚色》一剧,目的就在显示人物所扮演的脚色的重要性。“脚色”本来是个戏剧中的术语,指的是一个演员所扮演的剧中人。这个术语借用到日常生活中来,指的是一个人在相对的关系中所扮演的一种特殊的身份。譬如说,同一个人,对父母而言他是儿子;对儿女而言,他是父亲;对老师而言,他是学生;对学生而言,他又是老师。事实上一个人在这个世界上没有固定的脚色,他所扮演的脚色全视特定的时空和相对的关系而定。我在戏剧中所强调的也正是这一点,因此其中的人物扮演着双重的脚色,他既承担了人间相对关系中所赋予他的脚色,又扮演着剧中人的脚色。就戏剧艺术而言,就是借了演员扮演剧中人这一行为,反映出人在生活中的某种特定时空和相对关系的

局限下,所扮演的那种特别的身份。

.....

荒谬剧的剧作家企图通过“符号”式的人物把“人”抽象化了。我的企图则是把抽象了的人物再赋予脚色的特性。所以用脚色来代替写实剧中的所谓“个性”,正因为个性不过是众多脚色的总和,舍脚色而外,个性也者,只不过是一个空妄的谜语而已!(马森 1978 年)

他在 1967 年写的《苍蝇和蚊子》和《一碗凉粥》,虽然是受了西方当代剧场的影响以后的作品,里面有荒谬剧的影子和存在主义的一些观念,但他加上他自己实验的“脚色俭约”、“脚色集中”、“脚色错乱”、“脚色反射”等技法(马森 1987 年),为的是解构传统的戏剧人物,同时带有精神分裂的象征,不但有意识地跳脱出传统话剧的形貌,其实也超前了现代主义戏剧(诸如象征主义、表现主义、史诗剧场以及存在主义戏剧等)的表达方式(林伟瑜 2002 年),可以说是有意而为的实验剧了。

1969 年发表的《狮子》一剧采用了“魔幻写实”,并加入了一段电影,无非也具有企图扩大已有舞台剧表现形式和开拓主题意蕴的用心。1970 年,又一连发表了《弱者》、《蛙戏》、《野鸪鸽》、《朝圣者》等剧,无一不表现了反写实剧的风格。《在大蟒的肚里》(1976)表现人在时空以外的孤绝处境。《花与剑》(1976 年)在技术上不限演员的人数(二至四人均可),并企图解构演出时角色必须具有性别的常规,进一步挖掘人物的潜在意识,是演出最多的一出戏(石光生 2004 年)。

这些戏之所以成为 20 世纪 70、80 年代校园剧场时常演出的作品,正因为赶上后现代实验剧的风潮。

他的近作《窗外风景》(2001 年)为四幕图景戏,加强了舞美的作用。徐锦成博士评论说:“这出戏在马森剧作中是首创,很可能在国内的舞台剧本中也是第一次。……这样的处理方式,使剧作的舞台美术得以凸显,替整出剧带来抒情的作用。”(徐锦成 2003 年)

大陆戏剧学者彭耀春曾说:

马森戏剧集《脚色》因其独特的艺术风格受到海峡两岸戏剧界的重视。自 70 年代末以来,台湾小剧场频频演出《脚色》剧目,到 80 年代,《弱者》、《一碗凉粥》和《花与剑》也先后被搬上大陆舞台。戏剧集《脚色》的代表剧作《花与剑》还分别由大陆戏剧理论家林克欢编入《台湾剧作选》(中国戏剧出版社,1987 年出版),由台湾戏剧家黄美序收入《中华现代文学大系戏剧卷》(台北九歌出版社,1989 年出

版)。马森在为他的《马森独幕剧集》作序时指出他的《脚色》：“戏剧表现方式并不尽相同,但都与五四以来的中国话剧传统大异其趣”。这主要体现在对现实主义和他所谓的“拟写实主义”的超越上,体现在以现代主义的戏剧美学取代现实主义的戏剧美学,并构建出独具一格的“脚色”范式。这种取代首先是剧作家关注焦点的转移和戏剧审美境界的改变,从侧重于社会的政治的角度去感受和表现人生,使戏剧成为揭露时弊,讨论问题,宣扬正义的武器,转为思考和揭示人的生存方式、生命价值和人的现代孤绝,将现实的社会生活抽象、变形、荒诞化,在更高更普遍的层次和更本质更抽象的意义上演绎人生。(彭耀春 2003年)

3. 张晓风

擅于写散文的张晓风(1941—),江苏铜山人,东吴大学中文系毕业,长期任教于阳明医学院,现已退休。

70年代以后,连续发表了一系列剧作:《画爱》(1971年)、《第五墙》、《武陵人》(1972年)、《自烹》(1973年)、《和氏璧》(1974年)、《第三害》(1975年)、《严子与妻》(1976年)和《位子》(1977年)。这些戏除向历史寻找素材外,都富于宗教情怀,以基督教“艺术团契”的名义演出后,相当受到注意(金明玮 2004年)。她步姚一苇之后,也多半采取了史诗剧的手法,在有些剧中甚至公开声明就是史诗剧,对话有美化的倾向,不追求口语,因此与传统话剧的拟写实有别(马森 2007年)。笔者曾评论说:

晓风所用的语言基本上是白话的国语,但是其间时常显示了诗的韵味,譬如在《严子与妻》中有这样的句子:“菊花把篱笆都照成金子的早晨他不在,月亮把后院都映成银子的晚上他也不在。”《位子》中:“你坐在这船头——我坐在那船尾,瀛海九州岛,海外仙山,都会照我们所要的样子一路好下去。”《一匹马的故事》中:“春暖草熏,在荒郊试马,在酒肆里沽酒,沿着石板路引吭高歌,从庄子东头直跑到庄子西头,眼前只见十里春花像一道血红鞭子,举起来,落下,刷的一声半空里红成一片。”

这一类的句子可说远远地超出了日常的口语之外,如果用在生活化的写实剧中绝对是不衬的,但是用在诗剧中反倒可以加强了诗剧的非写实性。因此,我认为晓风的戏在导和演上绝对不能以写实的手法来处理;否则不但乖拗了作者的原始意图,一定也会使这样的对话成为使观众无法忍受的“雅语”。

在人物的塑造上,晓风想规避写实的意图也非常明显。她所写的人物不但多半是历史人物,而且常常是寓言中的人物,像严子与其妻及塞翁一家人。这样的

人物本来就没有确定的身份,所以大有使作者虚构的余地。“虚构”两字并不必然具有贬意,正面的意思可能意指想象丰富。如果虚构本具有乖离日常生活的用意,那么这样的虚构就有其应有的意义。正如抽象画中的线条直接来自画家的心境,不必一定符合眼目所见的形体一般。晓风剧中的人物并不具有写实剧中所谓的血肉,但却充注了诗剧中的象喻意义。每一个人物都代表了作者所赋予的某种抽象的意旨,可能是一种情感的化身,也可能是人的某种特质的具体形象。这样的人物在写实剧中可能显得不够丰满,但在诗剧中却更易于凸显其诗情与诗意。(马森 2007 年)

晓风的戏在挖掘历史故事另赋新意上,类如鲁迅《故事新编》的意图,最初出现的时候也带有实验剧的意味。

4. 黄美序

另一位采用新技法的剧作者是黄美序(1928—)。他原籍浙江乐清,1949 年来台湾,毕业于淡江大学英语系,师大英文研究所硕士,美国佛罗里达大学戏剧博士。曾执教于淡江大学及文化大学,现已退休。他长期教授戏剧、参与台湾的戏剧活动,作为一个戏剧活动家比剧作家的地位更重要。

在 70 年代初期,他翻译了一系列爱尔兰诗人剧作家叶慈(William Butler Yeats)的作品。1973 年,采取民间故事写了《傻女婿》,1977、1978 年间又写了《蛇与鬼》、《自杀者的独白》、《南柯后人》几个短剧,都带有荒诞剧的意味。他较晚发表于 1983 年《中外文学》的《杨世人的喜剧》(序幕、三场+尾声),由中世纪英国道德剧《凡人》(*Everyman*)改编而来,作者建议以掺和“表现主义”与“超写实主义”的表现方法演出。其实全剧的风味更接近荒诞剧,虽然并未有存在主义的思想内涵,但其实验的意味却是显然的。

从剧作上看,60 年代中期到 70 年代初期是台湾“新戏剧”发轫的关键时期。从此以后,虽然传统的话剧仍然不绝如缕,但年轻的一代戏剧爱好者和参与者显然愈来愈背弃了传统话剧书写及演出的方式。60 年中期开始的“新戏剧”,可以说一举突破了“拟写实主义”的虚假的拟实舞台设计和剧情建构,走向重视个人心理及个人视境的“现代主义”和“后现代主义”的多元美学,譬如前述姚一苇与张晓风的大多数作品乃有意对布莱希特的“史诗剧场”风格的习仿,其特点是利用一个叙述者展开故事,夹唱(或诵)夹叙,显现以戏为戏的企图心与疏离感,自然打破了写实主义所奉行的“以假为真”的幻觉(illusion),反倒接近了我国传统戏曲的风格。钟明德既然宣称布莱希特的作品属于“现代主义戏剧”,逻辑上便没有理由把拟仿“史诗剧场”的姚一苇和张晓风的剧作

上:赖声川戏剧《千禧夜,我们说相声》 摄影 李晏

下:莎士比亚妹妹剧团《给下一个太平盛世的备忘录》 摄影 李晏



上:赖声川戏剧:《如梦之梦》 摄影 李晏

下:金枝演社:《可爱冤仇人》 摄影 李晏





左:台南人剧团《蛙戏》 剧照提供 马森

右:台南人剧团《蛙戏》 剧照提供 马森

排除在“现代主义戏剧”之外。后现代主义学者斯邦诺斯、席路德等认为:“后现代剧场在1952年随着荒谬剧场一起出现”。(马森2002年)所以我以为,钟书所言直到1980年后在台湾才有所谓的“现代主义戏剧”(或“后现代主义戏剧”)(钟明德1995年),是不能成立的。如果说姚一苇写于1965年的《孙飞虎抢亲》已经进入“现代主义”,马森和黄美序的剧作更超前了现代主义,那么我们没有理由不宣称60年代中期是台湾“现代主义戏剧”、60年代末期是“后现代主义戏剧”的滥觞,同时也就是台湾实验剧的滥觞。

(六) 校园戏剧的助力

台湾光复之后,维持现代戏剧的两股力量:一是军中剧团,二是校园剧社。在笔者上大学的20世纪50年代,因为台湾只有台大和师大两所大学,所以也只有台大剧社和师大剧社而已;笔者参加过的师大剧社尤其活跃。到了1987年,台湾的大专院校增加到106所,有半数以上都有剧社的组织了(贾亦棣1987年)。这些剧社虽然只是学生们的课外活动,但对学生志趣的影响颇大,就以当日笔者就读大学时代剧社的朋友而论,像李行、白景瑞、刘芳刚等后来都成为影剧界的知名导演,他们日后的职业与他们所学的系别无关,反倒是剧社的经验决定了他们的未来。笔者个人也因参加剧社的缘故,一生与戏剧都脱离不了关系。

早期的校园剧社,以演出传统的话剧为主,先有既成的文学剧本,然后照剧本排练。那时候台湾本地产生的剧作有限,不得不求助于30、40年代的剧作,开始时曹禺、阿英、宋之的、吴祖光等的剧作都曾经公开上演,后来虽然“附匪”作家的作品在严



左:赖声川戏剧《暗恋·桃花源》 摄影 李晏
右:表演工作坊《早安夜车》 摄影 李晏

禁之列,但是笔者那一代也曾偷渡关山,在涂去剧作家姓名之后演出过陈白尘的《岁寒图》。这样的例子恐怕还有。

李曼瑰在世时所举办过专演他国原文或翻译作品的“世界剧展”与专演国内剧作家作品的“青年剧展”,主要就是在校园中推行的。此外,每年“教育部”也会举办校际戏剧表演比赛,使各校的剧社都有活动的意愿与动机。但是随着二度西潮的来临,校园剧社也会不尽然照本宣科,渐渐重视创意,例如后来以演出前卫剧闻名的小剧场“环墟”、“河左岸”、“临界点象录”等,原来本是校园剧社,成员也都是在校的学生,毕业后才把校园剧社带入社会。他们后来演出的实验剧,其实在校园剧社的时期已经萌发,只是校园剧社多半都在校内演出,不容易引起社会大众的注意。

(七) 戏剧教育

台湾本来毫无戏剧教育单位,50年代成立了艺术专科学校之后,才有戏剧系的设立。以后逐年增加,到目前为止,三所艺术大学中,两所(台湾艺术大学和台北艺术大学)都有戏剧学院,文化大学设有戏剧系和艺术研究所的影剧组,台湾大学设有戏剧系和戏研所,成功大学的艺术研究所有戏剧组,中山大学设有剧场系,台南大学设有戏剧创作与应用学系,政战学校有影剧系,这些系所分别培养编、导、演、舞美以及戏剧研究、教学人才。相当于高中阶段的,有国光剧校、复兴剧校、华冈艺校等,以培养演员为主。在众多的戏剧科系中,只有文化大学戏剧系国剧组、复兴剧校和国光剧校三个单位以国剧为主,其他正像台湾学院中的音乐、美术教育以西方为主一样,都一律以西方

的戏剧作为教学的主体,因而才会年年需要留学西方国家学戏剧的留学生回台服务。这也是造成二度西潮迅速在台湾开展的原因之一。

西方战后现代与后现代主义的各种戏剧流派,很快地通过教学传入台湾,这些戏剧系所的毕业生又把所学广为传播到社会的各个角落。最显著的两个例子,是留美的心理学博士吴静吉把纽约百老汇拉玛玛实验剧场的训练方法带回台湾,使兰陵剧坊的实验剧一举成名,影响了以后众多的小剧场。另一个例子是留美的戏剧博士赖声川,把即兴集体创作的方法带回台湾(虽然他不是惟一的一位,却是使用最成功的一位),除了在艺术学院戏剧系教学之外,也自组剧团,成功地推出了实验剧《那一夜,我们说相声》,对以后台湾现代戏剧的发展影响颇大。

如今的戏剧教育,在继承传统之外,特重创新,会给学生更多的自由和机会从事创作的工作。戏剧系所的毕业生,毕业后多半直接投入剧场的实际营运,譬如艺术学院戏剧系的毕业生梁志民、冯翊纲、宋少卿、罗北安等分别成立了果陀剧场、相声瓦舍和绿光剧团。其他的学生也都成为今日编、导、演以及戏剧教学的中坚。

三、实验剧展及其成果

(一) 实验剧展的前奏

20世纪70年代,由于小剧场的提倡和新戏剧的出现,台湾的剧坛已经弥漫着求新求变的气息。自美国学戏剧返台在文化学院(后改为文化大学)教授戏剧的汪其楣,于1979年指导该学院艺术研究所戏剧组的研究生,分两个梯次演出了八个实验性很强的现代剧,计第一梯次(5月5—6日)演出:

- (1)《鱼》,根据黄春明小说改编,于玉珊编剧、导演;
- (2)《春姨》,王祯和原作,吴振芳导演;
- (3)《狮子》,马森原作,于复华导演;
- (4)《桥》,根据朱西宁的小说改编,杨明铿编剧、导演。

第二梯次(5月18—19日)演出:

- (1)《车站》,根据丛苏小说改编,陈玲玲编剧、导演;
- (2)《凡人》,根据康芸薇小说改编,黄建业编剧、导演;
- (3)《一碗凉粥》,马森原作,张妮娜导演;
- (4)《女友艾芬》,根据陈若曦小说改编,吴家璧编剧、导演。

由以上演出的剧目看来,其中只有三出是戏剧原作,其他都是根据当代台湾的小说改编的,说明了当时适合实验演出的前卫性作品还不多见。

这次全由研究生主导的演出,不论成绩如何,的确具有十足的实验性。观赏了这次演出的戏剧学者姚一苇,在事后为这次演出所写的评论里说:

我认为这是一次真正的实验演出,是我多年来梦想的初步实现。……

自此次的实验演出中,不难发现,所有现在的舞台原则和惯例,没有一条是不可更易的,除了演员……

但是我将要指出,此次演出只是一次实验,并不表示已经“成功”。……但我希望大家不要气馁,只要能耐得住寂寞,舍得流汗,历史会为它作证的。(姚一苇 1979年)

(二)五年中的实验剧展

第一年:1980年7月15到31日,在刚接任“中国话剧欣赏委员会”主任委员的姚一苇的主持下,举行了第一届“实验剧展”,推出了五个剧目:

(1) 7月15日,《包袱》,集体编剧,金士杰导演;《荷珠新配》:金士杰编导(兰陵剧坊演出)。

(2) 7月16—17日,《我们一同走走看》,姚一苇编剧,牛川海导演。

(3) 7月28—29日,《凡人》,黄建业编导。

(4) 7月30—31日,《傻女婿》,黄美序编剧,黄琼华导演。

其中金士杰编导的《荷珠新配》在第一届实验剧展中大放异彩,获得传播媒体的青睐和观众的热烈掌声;演出《荷珠新配》的兰陵剧坊也因此声名大噪。1976年台北耕莘文教院成立了“耕莘实验剧团”,于1980年改名兰陵剧坊,得力于曾在纽约拉玛玛实验剧场实习归来的心理学者吴静吉的协助,采用了西方现代剧场肢体语言的训练方法,才使兰陵在众多的小剧场中闪出耀眼的火花(吴静吉1982年),对1980年后台湾的小剧场运动起到了带动的作用。可见“实验剧”这个名词及概念,早已深入现代戏剧工作者的意识中。

《荷珠新配》为什么在众多的实验剧中独领风骚?因为编导不但实验,而且完成了一次成功的实验,接续了传统戏曲的景从人走的观念,光裸的舞台上只有一桌二椅和几样简单的道具而已,一切都靠演员的表现,这也符合西方新潮流的贫穷剧场的主张。笔者曾经提出其成功的三项原因:

第一是剧作者掌握住了京戏《荷珠配》与现代社会规范中的相契合点,也就是说《荷珠配》中讥讽世人重视身份地位的主题,在改变以后恰恰可以反映了现代社会为人所熟知的行为模式。

上: 兰陵剧坊:《荷珠新配》 剧照提供 马森

下: 台湾身体气象馆《黑洞之外》(王墨林作品) 摄影 李晏



上:外表坊《暗杀 Q1、GO》 摄影 李晏

下:创作社剧团《不三不四到台湾》 摄影 李晏



第二,与其说是改编,不如说是借原剧的骨架与灵感遵守话剧规格的再创作,剧作者应用了现代的语言,表现了现代的生活,并不受原作历史性的局限。

第三,剧作者适宜地采用了京戏中的某些素材,很巧妙地融在话剧中。(马森 1980年)

《荷珠新配》作为一出实验剧,其实是经过多次的实验而来。在此剧之前,兰陵先排练了另一出实验剧:《公鸡与公寓》,这出戏在耕莘文教院光裸的台上,发挥了传统戏曲虚拟的动作。后来担任编导的金士杰曾说:“这个剧可说是《荷》剧演出前的一个实验,我们发现其中简陋或消化不良的地方,因为演出后,对那些身段、动作运用的观念就清晰多了。”(吴静吉 1982年)可见实验剧场常是经过多次的实验而来。虽然多半的实验经常都是失败的,时过境迁之后就被人遗忘了,但是其中也或有成功的机会,不然何须强调实验呢?《荷珠新配》人物是熟悉的,含意是易懂的,但是架构的方式与表演的姿态却是前人未曾用过的,使得其中既有熟悉的成分,也有意外的惊奇,故深深地挑起了观者的兴趣。

另一个使此剧实验成功的因素,是演员的表现。中国演员最大的缺点就是长于表现个人的技艺,短在人际的肢体沟通。经过吴静吉采取拉玛玛实验剧场的肢体训练方法之后,肢体语言确是能够收放自如,挥洒有致。其中的主要演员后来都成为台湾当代剧坛的重要脚色,例如刘静敏后来创立了优剧场,李国修创立了屏风表演班而其本身的演技也日益精进,李天柱成为电视红星,卓明成为各小剧场的戏剧导师。

金士杰,1951年生于台湾屏东县,毕业于屏东农业专科学校畜牧科,养猪一年后,因兴趣不合,来台北投身演艺业。参加耕莘实验剧团,因为热心,被选为团长,为兰陵剧坊的创始人之一。新象邀请箱岛安来台演出,金士杰担任助手,金士杰学到不少哑剧的技巧。法国哑剧大师马歇马叟(Marcel Marceau)来台演出,又学到不少。金士杰以演员的身份参与剧坛,不久就尝试编导,以《荷珠新配》一举成名,后来又继续写出了《悬丝人》(1982)、《冷板凳》(1983)、《今生今世》(1985)、《家家酒》(1986)、《明天我们空中再见》(1988)、《萤火》(1989)和《永远的微笑》(1990)等剧。表演工作坊的主要作品,均由金士杰担纲主演,此外也常参与电影与电视剧的演出,他的演员的名声盖过了编导的成绩,其实他是台湾剧坛少有的编、导、演俱佳的全才。赖声川曾说:“台湾剧场之所以有今天,有一个重要因素,那是金士杰。”

因为《荷珠新配》的杰出,不免掩盖了这次实验剧展其他作品的光辉,《包袱》、《我们一同走走看》、《凡人》、《傻女婿》都各有其实验的特点。其实《包袱》不但呈现了兰陵剧坊训练演员的过程,而且也是实验剧场残酷剧场所提倡的、所有舞台上的呈现均是舞台语言的主张,同时也实验了贫穷剧场认为演员主导一切的观点,这些都是后来小

剧场前卫剧实验的先声。《我们一同走走看》是姚一苇走向荒谬剧的初步实验,《凡人》是前次实验剧的重演,而《傻女婿》也是企图新旧合璧的一次实验,总之第一届的实验剧展成功地以后数年的实验剧展打下了坚实的基础。

第二年:1981年6月30—7月14日第二届实验剧展。

(1) 6月30—7月2日,《家庭作业》,黄承晃编导,《公鸡与公寓》:金士杰编导(兰陵剧坊演出)。

(2) 7月4—6日,《木板床与席梦思》,黄美序编剧,司徒芝萍导演。

(3) 7月8—10日,《早餐》,黄建业编导;《嫁妆一牛车》,王祯和原作小说,张素玲编导;《救风尘》,吴亚梅编剧,吴家璧导演。

(4) 7月12—14日,《群盲》,梅特林克原作,侯啓平导演;《六个寻找作家的剧中人物》,皮兰德娄原作,杨金榜导演。

这一届没有特别突出的作品,除了《群盲》和《六个寻找作家的剧中人物》是西方的名剧搬演之外,《早餐》也是改编自奥尼尔的短剧《早餐以前》。本来实验剧展不应该搬演名剧,但据说是因为当时自创的作品不足所致(钟明德 1999年)。

第三年:1982年8月15—25日第三届实验剧展。

(1) 8月15—17日,《八仙做场》,陈玲玲编导(方圆剧场演出)。

(2) 8月19—21日,《金大班的最后一夜》,白先勇原作小说,李文惠编剧,张新发导演;《看不见的手》,陈荣显编导(艺专影剧科:大观剧场演出)。

(3) 8月23—25日,《快餐炸酱面》,蔡明亮编导;《九重葛》:刘玫、王友辉、张国祥编导(小坞剧场演出)。

这次实验剧展突现了三位有才华的编导:陈玲玲原是做小剧场出身,在文化大学时是姚一苇的学生,后来在今日的台北艺术大学任教,如今已承担戏剧系主任的重任;蔡明亮后来转进电影界,是第二位赢得威尼斯金狮奖的台湾导演;王友辉也是姚一苇的高足,是年轻一代富有才华的剧作家,如今在台南大学教授戏剧。

第四年:1983年7月18—8月3日第四届实验剧展。

(1) 7月18—19日,《当西风走过》,集体创作,李光弼导演(文化大学戏剧系影剧组华冈剧团演出)。

(2) 7月21—22日,《周腊梅成亲》,陈玲玲编导(方圆剧场演出)。

(3) 7月24—25日,《黑暗里一扇打不开的门》,蔡明亮编导;《素描》,王友辉编导(小坞剧场演出)。

(4) 7月27—28日,《猫的天堂》,卓明编导;《冷板凳》,金士杰编导(兰陵剧坊演出)。

(5) 8月2—3日,《百分生涯》,陈荣显编剧,张新发导演;《救命的谎言》,毛建秋编

剧,李文惠导演(大观剧场演出)。

这一届中的李光弼、陈玲玲、蔡明亮、王友辉、卓明和金士杰都是实验剧的老手,而后来都有所成就。

第五年:1984年7月8—24日第五届实验剧展。

(1) 7月8—9日,《回家记》,李光弼编导;《黄金时段》,集体创作,李光弼导演(文化大学戏剧系影剧组华冈剧团演出)。

(2) 7月11—12日,《她们的故事:叙》,李文惠编导;《她们的故事:情何以堪》,张咏莲编导;《她们的故事:档案七十五》,林呈炬编导(大观剧场演出)。

(3) 7月14—15日,《我们都是这样长大的》,集体创作,赖声川导演(艺术学院戏剧系工作剧团演出)。

(4) 7月17—18日,《房间里的衣柜》,蔡明亮编导(小坞剧场演出)。

(5) 7月20—21日,《什么》,洪祖琼编剧,陈玲玲,洪祖琼导演(方圆剧场演出)。

(6) 7月23—24日,《交叉地带》,蔡秀女编剧,金美美、蔡秀女导演;《干燥花》,金兰蕙编导(文化大学艺术研究所戏剧组人世间剧场演出)。

其中赖声川导演的《我们都是这样长大的》一剧,原来是赖在艺术学院戏剧系教授表演课程时带学生集体创作的作品,实验性很强。也正是这次的实验成就,增强了赖声川集体创作的信心,使他成立了“表演工作坊”以后,进行了一连串集体创作的尝试,像《那一夜我们说相声》、《暗恋桃花源》、《红色的天空》等,都成为今后商业剧场经常演出的剧目。

五年下来,因为姚一苇受不了台湾教育部门的官僚作风而辞去“中国话剧欣赏委员会”主委,实验剧展也就从此结束;虽然第二年又举行了一次“锣声定目”的剧展,但演出的作品已失去了实验的精神,也就一届而终了。钟明德在他的《台湾小剧场运动史》中,总结这五加一总共六年的实验剧展的经验说:

实验剧展有两个最大的成就:首先,实验剧展带动了小剧团的产生,鼓励大专院校的戏剧科系师生走出象牙塔,使得中国现代戏剧再度在台湾的土壤上“出生入死”。……其次,实验剧展推展了从“现代”、“中国”的立足点去融会传统和西方戏剧,创造属于我们此时此地的戏剧艺术的风潮。……这些新作所共有的编、导、演、设计形式——“实验剧”——取代了话剧,成为80年代中国台湾现代戏剧的新苗。

可是,实验剧展也有它的局限——这些也是第一代小剧场共享的艺术/政治论述场域:首先,在艺术行政上只开了小剧场演出的风气而已,并没有深入面对、解决跟整个剧运有关的场地、经费、信息和人员训练等问题。六年下来,实验剧展依然只能鼓励小剧场诞生,却无力给它们准备一个好好活下去的环境。(钟明德1999年)

四、小剧场运动与实验剧

(一) 台湾的小剧场

一般实验剧,不论中外,主要都采取小剧场的规模,因其在没有美学的把握及票房的保证之前,没有人敢于在大剧场中尝试。小剧场一词也来自西方,是 little theatre 的中译。反传统的小型剧院可以上溯到 19 世纪末法国的“自由剧院”。到了 20 世纪初,在英美两国发展的小型剧场,不但因规模小而称“小剧场”,同时也真有小规模的剧场以 little theatre 为名,例如 1910 年伦敦的 little theatre 只有三百五十个座位,1912 年在美国纽约也有家小戏院以 little theatre 之名开幕。后来凡是业余的小剧团均称“小剧场”,形成一个运动,而且曾组成同业工会。1946 年,在英国就有九个加盟业余小剧团成立的“英国小剧场同业公会”,后来小剧场运动影响到其他国家与地区,包括海峡两岸(马森 1996 年)。

因为有小剧场,才助长了“实验剧”的推行,台湾 20 世纪 80 年代以后的实验剧,可说都是由小剧场来制作的。小剧场不一定都做实验剧,但是小剧场是最适合做实验剧的团体。比较言之,大陆上的小剧场出现较晚,最早似乎是高行健在北京人艺的《绝对信号》,以小剧场的方式演出。在当时也认为是实验剧(赵毅衡 2001 年),但是还不够前卫或后现代。90 年代以后,以小剧场之名在上海演出的《留守女士》颇为轰动,看来就更传统了。直到牟森出现,还要等到他组成“戏剧车间”的阶段,才具有前卫的精神(陈基德 2004 年)。台湾的小剧场则一开始都较前卫,也较具有实验性,我想主要是因为台湾自解严以后,年轻的一代不再像前人那么自我设限,讲话表情都有些百无禁忌了。60 年代,李曼瑰在台湾提倡小剧场运动,那时候因为社会与政治条件都无法配合,虽提倡而难于流行,但是等于为后来的实验剧作了铺路的工作。

70 年代,笔者的第一本剧作集在联经出版公司出版的时候,负责审查的剧作家姚克致函联经的总经理刘国瑞说:“这本剧作集太前卫了,超前了至少五十年。”因此开始也遭遇到一段与观众磨合的时期。由于时代的气氛转变快速,不久,也就不再感觉陌生。

到了 70 年代末期,史诗剧场、荒谬剧场、残酷剧场、生活剧场等渐为台湾的戏剧界熟知,全靠校园剧社和小剧场的传播之功。但是真正引起社会广泛注意的小剧场则首推演出《荷珠新配》的兰陵剧坊。兰陵剧坊因参加实验剧展脱颖而出,同一代的小剧场大概也都追随着类似的道路。实验剧展每年举行一届,一共举行了五届,不但造就了不少编、导、演的戏剧人才,也带动了小剧场的蓬勃发展。方圆剧场、小坞剧场,还有大学系所成立的大观剧场、华冈剧团、工作剧团、人间世剧场等,都是为了参加实验剧展而成立的。由于实验剧的风行以及兰陵成功的激励,小剧场像雨后春笋般地冒生出

来。据1987年10月31日成立的台北剧场联谊会的记录,台北一地参加联谊会的小剧场就有:屏风表演班、魔奇儿童剧团、果陀剧场、兰陵剧坊、冬青剧团、九歌儿童剧团、方圆剧场、媛剧团、随意工作坊、一元布偶剧团、染色体剧社、水磨曲集剧团、京华曲艺团、龙说唱艺术实验群、相声瓦舍、外一章艺术剧坊、鞋子儿童剧团、当代传奇剧场、铜锣剧团等十九个团体。当时未参加台北剧联而为其记录的剧团则有杯子儿童剧团、糖果屋剧团、真善美剧团、中华汉声剧团、零场一二一二五剧团、中华文化剧团、表演工作坊、优剧团、环墟剧团、河左岸剧团、临界点剧象录、蒲公英剧团、温馨剧团、人子剧团、人间世剧团等十五个组织。(台北剧场联谊会1989年)未为台北剧联记录的至少尚有结构生活表演剧场、故事工作坊、四二五环境剧场、几何剧场、小坞剧场、汤匙剧团等。

小剧场之所以到了80年代才获得蓬勃的发展,当然出之于社会与历史因素的风云际会。台湾70年代的经济起飞与80年代的政治解严,当然是促成小剧场发展的有利因素,战后的婴儿潮到80年代刚刚成年,投入社会与文化活动,也是小剧场得以如此突起的重要原因。钟明德曾经分析说:“这些青少年成长于战后经济复兴、繁荣时期,对大陆没有任何实际接触,对过去战乱更觉得只是隔靴搔痒而已。他们中大部分人是看美国电影、喝美国可乐、跟着美国电视长大的一代,对传统权威不再驯服,对政治教条心怀不屑,敢于标新立异,勇于表现自我,而且要求立即的满足。到了80年代,这些富裕时代成长的婴儿潮的成长经验,终于凝聚成一种属于他们的‘青少年文化’。对在大专院校中的青少年而言,‘小剧场’成了一种‘次文化’,成为他们集会结社、表达自我的有力工具之一。”(钟明德1999年)

这些小剧场的活力表现在他们不计票房价值的频繁演出上。多半的小剧场倾向于实验性的前卫剧的演出,例如笔记剧坊、环墟剧团、河左岸剧团、优剧团、临界点剧象录等。他们不但在艰辛的环境中坚持不懈,而且也卓有成就。另一批小剧场,像表演工作坊、屏风表演班、果陀剧场,比较善于经营,也比较认同大众的口味,兼顾到商业价值,渐渐从小剧场变成为中剧场,后来成为台湾现代戏剧演艺界的中坚。

20世纪80年代中期,台湾小剧场明显地分化成两类不同的美学导向和经营方式,一类延续过去实验的精神,继续维持小规模演出,例如临界点剧象录、环墟、河左岸及1990年后成立的台湾渥克、莎士比亚的妹妹、密猎者等剧团;另一类追求专业化,重视票房,诸如表演工作坊、屏风表演班、果陀剧场等,渐渐从小剧场转化为中型或大型剧场,当然也就失去了实验的功能。

90年代起,台湾出现的一批所谓第二代的小剧场,除台湾渥克、莎士比亚的妹妹、密猎者等剧团外,还有民心剧团、戏班子剧团、天打那实验体、剧场工作室、进行式剧团、原形剧团、浮生演出组、比特工作群、绿光剧团、向日葵剧团、左右漆黑、状态实验剧

场、普普剧场、变色龙剧团、耕莘实验剧团(非70年代的耕莘剧团)、混沌剧团、丝瓜棚演剧社、大大小小艺人馆、独角社表演工作室、零与声、吓吓叫剧团等。其中绿光剧团也尝试走商业剧场的道路,而颇有斩获。

台北以外,除了高雄市早于1982年就成立的薪传剧场、台南市于1987年成立的华登剧团(后来改名为台南人剧团),1990年初,高雄又成立了南风剧团、息壤剧团、狂徒剧团等,后来似乎只有南风仍在活动。台南又成立了那个剧团和台湾第一个老人剧团魅登峰,新竹成立了玉米田剧团,基隆成立了岛屿剧坊,屏东成立了黑珍珠表演工作室。1995年,以部分魅登峰演员做底班,彭雅玲在台北又成立了第二个老人剧团欢喜扮戏团。

(二) 台湾小剧场的实验剧

20世纪80年代以前,台湾的政治经济条件尚未成熟,除了各校中的校园剧团外,社会上的小剧团还不多见。80年代起,有些校园剧团为了参加实验剧展而转化为超校园的社会剧团,以后又受了兰陵剧坊成名的诱发,小剧场才纷纷出现。到了1985年以后,成立的小剧场实在太多,似乎每个人都想实验实验自己的想法,有的太过浮滥,有的根本未引起任何人的注意,此处仅举几个有代表性的小剧场为例:

兰陵剧坊:成立于70年代的耕莘实验剧团,于1980年改名为兰陵剧坊,团长金士杰,艺术指导吴静吉。因演出《荷珠新配》而声名大噪,在实验剧展中以及以后的几年成为台湾小剧场的龙头和主力,不但每年都推出新的剧目,而且做了许多培训工作,播下了更多小剧场的种子。自1980年至解散为止的十年中,演出了《公鸡与公寓》(1980)、《荷珠新配》(1980)、《猫的天堂》(1980)、《影》(原名《家庭作业》)(1981)、《悬丝人》(1982)、《社会版》(1982)、《那大师传奇》(1982)、《演员实验教室》(1983)、《冷板凳》(1983)、《代面》(1983)、《摘星》(1984)、《谢微笑》(1985)、《今生今世》(1985)、《九歌》(1985)、《家家酒》(1986)、《一条蜿蜒的河流》(1987)、《明天我们空中再见》(1988)、《黎明》(1988)、《萤火》(1989)和《戏蚂蚁》(1990)。

方圆剧场:成立于1982年夏,主要负责人为陈玲玲。演出剧目有《八仙作场》(1982)、《老柴、老婆与老虎》(1983)、《阿土冬冬(一)——大橡树上采蜜记》(1983)、《阿土冬冬(二)——沙堤洞口受困记》(1983)、《周蜡梅成亲》(1983)、《什么》(1984)、《友情世界》(1984)、《女人、面具》(1985)、《等待、无为》(1985)、《搭线》(1986)、《摇滚伊底帕斯王》(1988)。

小坞剧场:由文化大学戏剧系影剧组第十六届毕业生王友挥、蔡明亮、张国祥、刘玫于1982年组成。演出剧目有:《九重葛》(1982)、《快餐炸酱面》(1982)、《素描》(1983)、《黑暗里一扇打不开的门》(1983)、《风景》(1984)、《房间里的衣柜》(1984)、《倒数六七〇》(1985)、《阳光季节》(1985)。

笔记剧坊(后改名为随意工作组):成立于1985年4月。演出剧目:《转折之外》(1985)、《流言》(1985)、《无言剧》(1985)、《旧约》(1985)、《杨美声报告——台北的故事》(1985)、《家庭作业》(1986)、《据说他是我的朋友》(1986)、《国王的新衣》(1986)、《地震》(1986)、《海达盖伯乐》(1987)、《拾月》(1987)、《米蒂亚》(1988)、《今晚菜色如何,娘子》(1988)、《图书馆奇谈》(1989)。

外一章艺术剧坊:前身为外一章艺术杂货坊,于1985年改此名。演出的剧目有:《寻找关汉卿的三个女人》(1988)、《生命印象 I》(1988)、《凡人日记》(1989)、《生命印象 II》(1989)。

河左岸剧团:成立于1985年6月,主要成员为淡江大学毕业生,是实验性很强的一个小剧团。从1985年6月开始演出了《我要吃我的皮鞋》(1985)、《闯入者》(1986)、《兀自照耀的太阳 I》(1987)、《兀自照耀的太阳 II》(1987)、《拾月——在废墟十月看海的独白》(1987)、《无坐标岛屿——“逃走地图”序》(1988)和《在此地注视容纳逝者之域》(1989)、《抢救台湾森林》(1989)。

环墟剧场:由台湾大学毕业生于1985年组成。演出的剧目计有:《永生咒》(1985)、《十五号半岛:以及以后》(1986)、《舞台倾斜》(1986)、《家中无老鼠》(1987)、《流动的图像构成》(1987)、《对于关系的印象》(1987)、《奔赴落日而显现狼》(1987)、《被绳子欺骗的欲望》(1987)、《拾月——丁卯记事本末》(1987)、《星期五/童话世界/躲猫猫》(1987)、《零时 61 分》(1988)、《我醒着而又睡去》(1989)、《木樨香》(1989)、《方块舞》(1989)、《五二〇》(1989)等。

优剧团:为兰陵演员刘静敏于1987年创立。采用贫穷剧场的方法,特重演员身心的训练。演出的剧目有《地下室手记浮士德》(1988)、《那年没有夏天》(1988)、《溯——钟馗系列第一部:钟馗之死》(1989)、《溯——钟馗系列第二部:钟馗返乡探亲记——中国民间傩堂戏、地戏大展》(1990)等。以后转攻击鼓训练,离开戏剧的领域。

临界点剧象录:成立于1988年,由田启元领导。在他去世后,其他演员仍然以田的前卫风格继续经营。演出的剧目有《毛尸》(1987)、《夜浪拍岸》(1988)、《割功送德——四十里长鞭》(1989)、《抢救台湾森林》(1989)、《白水》(1990)、《谢氏阿女——隐藏在历史背后的台湾女人》(1994)、《玛丽·玛莲》(1995,改编自罗兰巴特的《恋人絮语》)等。

四二五环境剧场:成立于1989年。演出剧目有:《孟母 3000》(1989)、《愚公移山》(1990)。

在以上所演出的作品中,不乏反叙事结构、拼贴而令人不明所以的实验剧。例如笔记剧坊的多次演出,不但没有剧情,演员也没有动作,看来受到香港“进念·二十面体”的影响很大。环墟剧团的《流动的图像构成》,没有语言,没有剧情,由不相干的流动

图像构成,也是这类的实验作品。当时也引发许多反对和批评的声音(侯启平 1989 年)。

1982 年的暑假,进念·二十面体来台北演出《百年孤寂》,那年笔者正好从伦敦来台北度假,姚一苇先生邀笔者同去观赏。因为该剧借用马奎兹(Gabriel Garcia Marquez)小说之名,实际上与该作殊无关系,既没有剧情,也没有对话,只见演员在舞台上不停地兜圈子,姚一苇不耐地先行离席。笔者硬着头皮看完,当然也不知其所云,与笔者过去看威尔逊的《沙滩上的爱因斯坦》感受雷同。据说香港的进念·二十面体正是在威尔逊的影响下进行实验的。威尔逊本人的实验,人称“意象剧场”或“新形式主义剧场”,只重视舞台上的构图,场面可以始终都是静止不动的,不但没有人物的表情和对话,有时也没有动作,演员变成了物质的道具,跟桌椅无异。这样的实验剧,只实验出了戏剧的死胡同,告诉观众此路不通,所以威尔逊只好回头来重作古典剧。不幸的是,这样的潮流深深影响到 80 年代的香港和台湾,以致进念·二十面体和台湾的笔记、河左岸、环墟等前卫剧场都制作了不少类似的作品。十年以后,大概是 1992 年,笔者在香港又见到进念的演出,仍然是一个演员在舞台上睡觉长达半小时,另一个演员有两次从舞台的一端爬到另一端,此外可见的动作仅靠银幕上放映的一段在香港某地下道拍摄的短片而已。真是十年如一日,这样的实验剧,完全没有演员的参与,等于把戏剧最核心的成分毁灭了,应该明确地显示出可行与否的结果了吧?但如不经过实验,当然无从有此领悟,所以实验还是必要的,可以显示可行或不可行的道路。

(三) 由小而大的剧场

80 年代中期,几个原来的小剧团由于善于经营,渐渐走向职业剧团的道路。世纪末的十年间,最活跃,也最能赢得观众口碑的正是前文提到的表演工作坊、屏风表演班和果陀剧场。

赖声川领导的表演工作坊从成立后的 1985 年 3 月推出了第一个剧目《那一夜,我们说相声》,以后不乏成功的演出,计有《变奏巴哈》(1985)、《暗恋桃花源》(1986)、《圆环物语》(1987)、《今之夕》(1987)、《西游记》(1987)、《开放配偶——非常开放》(1988)、《回头是彼岸》(1989)、《这一夜,谁来说相声》(1989)、《非要住院》(1990)、《如果在冬夜一个旅人》(1990)、《来,大家一起来跳舞》(1990)、《台湾怪谭》(1991)、《红色的天空》(1994)、《时间与空间》(1994)、《意外死亡(非常意外)》(1995)、《一夫二主》(1995)、《新世纪,天使隐藏人间》(1996)、《运将、黑道、狗和他的老婆们》(1997)、《又一夜,他们说相声》(1995)、《绝不付账》(1998)、《我和我和他和他》(1998)、《十三角关系》(1999)、《千禧夜,我们说相声》(2000),有的是西方名剧的翻译或改编,有的是即兴的集体创作,多半是喜剧,都能维持一定的水平。

《那一夜,我们说相声》既是相声,又是戏剧,具有十足的实验性,与笔者 1982 年在

天津看过的相声剧不同。天津的相声剧是以说相声的方式演京戏,表演工作坊却是以说相声的方式演现代剧。其他的虽然多半并不是实验剧,但偶然也有,像《我们都是这样长大的》、《摘星》和《过客》等,钟明德认为:“从小剧场运动的角度看,这些都是相当标准的实验剧,企图将西方实验剧场的手法、概念,介绍、应用到当代台北的社会生活,从而希望走出真正适合当代台北剧场编、导、演、设计方法。”(钟明德 1999 年)此外,《变奏巴哈》(1985)、《红色的天空》、《如果在冬夜一个旅人》、《来,大家一起来跳舞》、《台湾怪谭》、《时间与空间》等剧,也是实验性很强的作品。而且在 2000 年成立了子团“外表坊时验团”(时验非错字——笔者注),专为年轻团员演出实验剧之用。

赖声川,1954 年生于美国华盛顿,父亲原籍江西,中学及大学时代回台湾接受中文教育,然后再赴美进修戏剧。1983 年获得美国加州柏克莱大学戏剧艺术博士后,返台在刚成立的艺术学院戏剧系任教,并成立表演工作坊,担任艺术总监。多年来从事舞台剧、电影和电视的创作。编导的著名舞台作品有《我们都是这样长大的》、《摘星》、《过客》、《变奏巴哈》、《那一夜,我们说相声》、《暗恋桃花源》、《圆环物语》、《台湾怪谭》、《红色的天空》、《我和我和他和他》、《十三角关系》等;电影作品有《暗恋桃花源》及《飞侠阿达》;电视作品有轰动台湾一时的另类电视影集《我们一家都是人》。2001 年完成《如梦之梦》,全剧长达七小时,在表现的方式与观众的耐心上都是一次空前的实验。

赖声川师承荷兰导演 Shireen Strooker 集体即兴创作的方法,实现阿赫都不演文学剧本的主张,在舞台上通过演员的即兴表演,直接架构出一出戏的情节。这种生产剧作的方法,实验性很强。但是赖声川并不放任演员在演出时即兴表演,而是一旦剧作形成后,即按照完成的脚本排练、演出。所有集体即兴架构而成的剧作,最后也出版成文本,供其他剧团演出之用。

屏风表演班为李国修创立于 1986 年。历年演出的剧目有《一八一二与某种演出》(1987)、《婚前信行为》(1987)、《三人行不行》(1987)、《娃娃丘丘脸》(1987)、《西出阳关》(1988)、《没有“我”的戏》(1988)、《三人行不行 II——城市之慌》(1988)、《变种玫瑰》(1989)、《半里长城》(1989)、《爱人同志》(1989)、《从此以后,她们不再去那家 COFFEE SHOP》(1990)、《港都又落雨》(1990)、《从此以后,我们不再去那家 PUB(男人版)》(1990)、《莎姆雷特》(1991)、《京戏启示录》(1996)、《女儿红》(2003)等。其作品几乎全是喜闹剧,有时带出直刺社会时事的辛辣味,切中时代的脉搏,故常能激起观者的共鸣。因为李国修常使用后设的手法,又喜用角色的错乱,颇具实验的意味。

李国修,山东莱阳人,1955 年出生于台北市中华商场。自幼跟随制作京剧戏靴的父亲进出梨园后台,因而与戏剧结下不解之缘。1976 年毕业于世界新闻专科学校广播电视科。1980 年因参加兰陵剧坊演出《荷珠新配》赵旺一角而成名。也一度参加过

表演工作坊,演出赖声川导演的《那一夜,我们说相声》,轰动一时。本身是一位成功的喜剧演员,也具有编导的潜力。自从成立屏风表演班之后,创作了一系列卖座甚佳的喜剧,其中尤以《莎姆雷特》、《京戏启示录》与《女儿红》最为成功。

他的戏有几个特点:(1)都以后设的手法,虚构“屏风”剧团演出,因此可以暴露演出的过程以及后台不为人知的种种;(2)常常采用“角色错乱”的技法以加强喜剧的效果;(3)剧情多结合时事,提高观众的兴味;(4)常采用一人饰演多角,既节省演员,又赢得彩声。最后,屏风的戏当然多半都是李国修自己主演,在《征婚启事》一剧中曾创造一人兼饰二十七角的纪录。李国修也是一位编、导、演的全才,笔者曾奖称其为台湾的莫里哀。

果陀剧团创团的梁志民毕业于艺术学院戏剧系,在校时已经显露了他导演的才华。果陀演出的多半都是翻译的世界名剧,如《动物园的故事》、《淡水小镇》等,不能算是实验剧,近年转向歌舞剧发展,如《大鼻子情圣——西哈诺》(1995)、《天龙八部之乔峰》(1996)、《吻我吧!娜娜》(1997)、《天使不夜城》(1998)、《东方摇滚仲夏夜》(1999)、《看见太阳》(2000)等,运用西式的舞蹈,加上现代的流行音乐,是歌舞剧的实验,都赢得相当好的口碑。甚至果陀曾尝试过把金庸的武侠小说搬上舞台,例如《天龙八部之乔峰》,把武打的动作舞蹈化,这也是一种不易的实验。

如果说这三个剧团演出的作品代表了当代台湾“商业剧场”的美学,可能过于粗略了,表演工作坊和屏风表演班都有过实验性的作品,虽然后来为了票房,越来越不敢实验了。他们积极争取观众的居心使他们不得不舍弃“前卫”的走向,而在保持某些艺术性的前提下,尽量做到雅俗共赏。

(四) 前卫小剧场

因为求新,实验剧便常常带有前卫的色彩,但实验剧不等同于前卫剧。前卫剧场(avant-garde theatre)主要表现在反传统、创新意上,例如荒谬剧刚出现的时候,便被人视为前卫剧。在众多小剧场中,笔记剧坊、环墟剧场、河左岸剧团、临界点剧象录,都堪称前卫剧场。

实验剧重在实验,理论上不前卫的也可拿来实验,虽说实际上多半的实验剧总都带有些前卫剧的色彩。在台湾,有些小剧场,例如笔记、环墟、河左岸、临界点剧象录等剧团所制作的作品,极力发挥青年人的想象力,不太重视票房的价值,常常既是实验的,也是前卫的。另外有些小剧场,像“当代传奇”剧场把希腊悲剧及莎剧京剧化,意图迎合年轻一代观众的口味,同时补救传统戏曲文本的粗疏,也可说是种大胆的实验,但是并不前卫。

其他刚成立的小剧场,其另类性及前卫性就更加明显,甚至隐约中形成了一种理念的共识,以致在1994年的“人间剧展”时发生抗议“收编”的事件。因为“人间剧展”

是由官方的文建会与中国时报合办的,有人不免担心,一旦小剧场接受了官方的资助,难免会损伤其反体制的倾向。临界点剧象录导演田启元对这一点曾提出反驳(田启元1996年)。我们要指出的是小剧场参与者的这种疑虑,似乎没有出现在80年代,那时候大多数的小剧场都不会以接受官方的资助为忤。“实验剧展”不就是官方资助的吗?这至少表现出第二代的小剧场与第一代的确有些不同。

(五) 另类小剧场

80年代中期出现的小剧场的分裂现象,可以诠释为一部分小剧场之所以为小剧场,只是因为规模小而已,其实他们无时无刻不在努力奋斗以期走向职业剧场的道路;而另一部分小剧场则是在意识形态和个人理念上甘心停留在另类剧场(Alternative Theatre)的地位,表现出在政治上和观念上反体制的倾向。此一姿态开启了台湾政治剧场(反体制而非政治宣传的剧场)的先河,例如1989年3月环墟剧场、零场一二二五剧团、河左岸剧团和临界点剧象录都参加了“抢救森林行动”大游行,并在街头演出,吸引了大批行人围观。环墟剧场演出的《五二〇事件》和《事件三一五、六〇八、七二九》、临界点剧象录演出的《歌功送德——长鞭四十哩》等都含有政治剧场的因素。

90年代,台湾有太多个时演时辍或虽然坚持却难以开展观众群的小剧团,有的自力更生,有的靠向“文建会”申请一点津贴举行活动,使台湾的剧场看起来相当热闹。其中有的也具有开风气之先、突破禁域的企图心。像临界点剧象录早就有以同性恋的主题诉之于众的记录,例如1987年的《毛尸》一剧,就是一出有关同性恋的戏。在同性恋议题仍有禁忌的年代,临界点的态度毋宁是故意向禁忌挑衅的。在近年“政治剧场”日渐活跃的趋势下,于1994年4月又演出了十分敏感的政治剧《谢氏阿女——隐藏在历史背后的台湾女人》,表现谢雪红的一生。这出戏在戏剧艺术上可说乏善可陈,但在政治问题上却表现得十分大胆。当舞台上降下了“蒋中正出卖台湾人”和“打倒美国帝国主义”的大条幅,并嘲弄着国民党旗和美国国旗时,观众不能不为之动容,因为那时候台湾毕竟还是国民党掌权的地方(李登辉时代)。到了台上显出一片红光,《东方红》唱起,以及随之而来的“毛主席万岁”的呼声充盈舞台,几使观众错以为自己身在北京。1995年3月,临界点又推出了一出女演员上身裸露的《玛丽·玛莲》(改编自罗兰·巴特的《恋人絮语》),大有在女性主义思维主导下打破传统性禁忌的企图。当然事非关色情,因为真正以色情为号召的牛肉场脱衣秀在台湾是早就公开存在的。这些戏都表现出临界点和其导演田启元一意颠覆既有体制的心态。

但是有许多敏感的话题,到了90年代都可以公开地经过反对党之口说出来,无须小剧场来旁敲侧击。像临界点剧象录的《谢氏阿女》中嘲弄“中华民国”和美国国旗以

及诋毁蒋中立的形象、大唱大陆的歌,在过去简直是不可思议的事。但在李登辉当政的时代,在台湾不但公开演出了,而且并未引起观众的惊奇或议论。政治问题既然可以直接诉诸民意代表之口,何须戏剧?因此第二代的小剧场在失去了政治剧场的诱发力之后,转向为反叛而反叛的惊世骇俗以及拥抱弱势团体的方向发展。从甜蜜蜜1994、1995年9月两次“台北破烂生活节”的演出看来,不但带有暴力等倾向,而且也有意在搞怪。馊水事件(演员的互泼馊水泼过头)让泼及的观众无法释怀,岂不是正达到了搞怪的目的?小剧场的这种发展,西方早有先驱。在鼓励人民个性肆意发展的资本主义世界中,永远存在着不能或不愿进入主流体制的边缘心态,这种心态自然也永远在寻求另类戏剧、另类文学、另类艺术作为发泄的出口。就整体社会的健康而言,未尝不是一件好事。因此我们可以说在西方的“前卫剧场”或“另种表演”,一向具有突破某种禁域的企图心,台湾戏剧界过去是从来没有过的,这应该说是二度西潮的最佳验证。

在同一个时间,甜蜜蜜换手成为台湾渥克的咖啡剧场。1995年5月到9月推出了“四流巨星艺术节”,十六个周末演出了十六个小剧场作品,共演五十九场,观众达2184人次。这样的观众人次,比起代表主流的半职业剧场来自然微不足道,但就过去小剧场的记录而言,已经是甚为可观了。“四流巨星艺术节”所演出的剧目,诸如《桌子椅子赖子没奶子》、《野草闲花》、《带我到它方》、《爱死》、《幸福拥抱我》、《在爱/不爱之间,我们》、《青蛙王子的三个女朋友》等,其中同性恋有之,女性主义有之,裸体登场有之,的确是实现了拥抱弱势团体,表露出从边缘向中心反扑的态势。以上的主题80年代已经有限度地出现过(譬如临界点剧象录的《毛尸》、《夜浪拍岸》等),不过到了90年代,表现得更为张扬、大胆。

正如外外百老汇在外百老汇趋向主流后而出现,小剧场也会分化出更小与更为边缘的小小剧场来。最小的小小剧场可以小到只有一个人,于1995年6月出现在台南市的郑政平,在《寻找马克思》中集编、导、演于一身。马克思这样的主题在目前的台湾当然仍是边缘的边缘,吓坏了台南市政府的官员,因而封杀了郑政平在台南市府前广场演出的尝试。

(六) 社区剧场

台湾的小剧场发展到20世纪90年代,有些走向专业化的大剧场,有些小剧场则固执地继续实验剧与前卫剧的创作,同时也有些小剧场转化为社区剧场(林伟瑜2000年),例如台南人剧团、台东剧团、高雄的南风剧团等,一方面因为他们接受了政府以“社区剧场”名义的补助,另一方面与驻地的社区关系密切,因此为情势所迫,不得不向社区剧场的方向发展。一旦成为社区剧场,便不能不顾及社区观众的需要,继续制作实验剧的机会便渐渐少了。由此看来,商业剧场自然不是实验剧的存身之地,社区剧场也不利于实验剧的发展。只有那些不具有商业野心,也不希图经常的当局补助的业余青年知识

分子的小剧团,才是发展实验剧的温床。而这样的团体在资本主义的社会中常会如波浪般出现,因为自由发声与创新欲望本来就是人类的本能,只要环境许可,自会畅行无阻。

名为体制外,或反体制的第二代的小剧场,其实也与体制有摆脱不了的关系。不可否认,“文建会”及台湾“教育部”对80年代台湾剧运的推动都曾尽过力。到了90年代,“文建会”仍常支持“国家剧院”的实验剧场来办实验剧展,也曾跟报业媒体合作办过剧展,使台北的小剧场多一些演出的机会。1992至1994年间,“文建会”更慷慨地针对个别剧团每年拿出两百万的资金,连续两年资助过台北以外的小剧场发展小区剧场的功能。高雄的薪传和南风、台南的华灯(台南人)、台中的观点、台东的公教(台东)等剧团都曾先后接受过资助,使剧运一直不够发达的中南部和东部地区受益匪浅,也使这些剧团相对地壮大起来。例如台南的华灯剧团,利用这两年的公家资助整修了场地,加强了灯光和音效的设备,如今更有能力做经常的演出和组训的工作。所以于1995年3、4月间举办了第一届“华灯戏剧节”,台北的临界点剧象录、密猎者、丝瓜棚剧团和当地的魅登峰、那个剧团等都曾应邀演出。这些参与演出的剧团演的多半是前卫性的实验剧。不幸的是这些号称的社区剧团,本来只是地方剧团,不是社区剧团,一旦资助停止,就又回复地方剧团的性质。社区剧团应该是某一社区的居民业余组织的消闲性的戏剧团体,后来在台南成团的魅登峰倒是比较近似。

台南市的“魅登峰剧团”,集合了一群五十岁以上的退休老人,在原来方圆剧场团员彭雅玲的训练下,开始即兴创作演出实验剧,人称老人剧团。这些从来没有上过台的老人越演兴趣越大,表演得也越熟练,其中有几位竟因此转入电视及广告界,广受欢迎。后来彭雅玲在台北另组第二个老人剧团“欢喜扮戏团”,仍采用即兴创作实验剧的方式,常常参与欧美同类型剧团的演出。可见实验的意义,不只限于戏剧本身的实验,也可涉及人的实验。从未登台表演的老人,经过实验,居然也能自我突破,变身为电视明星。

五、台湾实验戏剧的分期

(一) 新戏剧时期(1965—1979)

台湾在60年代,李曼瑰教授从欧美考察戏剧归来,提倡小剧场运动。当时小剧场所需要的社会与经济条件尚未成熟,社会上的小剧场不多,但学校的剧团倒是不少,经常演出一些创新的作品。那时候台湾的政治气氛已经开始松动,那一代从事剧本写作的人,像姚一苇和笔者,早已经感染到现代及后现代思潮的冲击,也会写一些与传统话剧不同的作品,供给学生剧团演出。就当时的环境而论,应该说是属于“实验剧”的性质,因为作者意图突破传统话剧的拟写实形式,同时又不甘心接受政治的干扰,于是从

形式到内容都与前大不相同。演出的规模小,是否能够为观众所接受也没有把握。

其实,诸凡实验也不能全无外来的刺激,有刺激,才有反应,才有创新。二度西潮为台湾的现代戏剧带来了三种冲击:首先,是现代主义的史诗剧场使台湾的几位有前瞻性的剧作家,开始走出写实及拟写实的旧路。正因为布莱希特深受中国传统戏曲的启发,在史诗剧场中所用的疏离手段,诸如夹叙夹唱、背云、中断剧情等都是传统戏曲中常见的,使台湾的剧作者通过布莱希特重新认识传统戏曲的价值。借鉴史诗剧场,几等于间接继承传统,这也就是为什么姚一苇一再强调向传统学习的重要。

其次,也是属于现代主义的残酷剧场的理论从法国传入台湾。我们都知道阿赫都也是一位深受东方剧场影响的西方剧人,他曾为巴黎戏剧而着迷,认为东方的戏剧才是真正的戏剧,而西方的戏剧不过是文学的附庸、戏剧的影子(Artaud 1964),因而提倡摆脱文本,直接从舞台表演中形塑剧作,影响后来小剧场争相抛弃文本,进行集体创作。

第三,是后现代主义的荒谬剧场的影响,彻底背离了从亚里士多德以来所形成的戏剧要素,剧情、人物的性格、思想、修辞等都不再重要,形成无主题、无情节、符号式的人物、无逻辑的语言,可说只剩下场面和演员的表演。同时,荒谬剧场背后所映现的存在主义思想也开始发生作用。

以上的这些影响,通过前言新戏剧的作者诸如姚一苇、马森、张晓风、黄美序等的尝试,渐为知识界所知。首先接受的是校园剧社与学生观众,可以说在解严以前开启了年轻一代迎向现代主义与后现代主义的心灵。然而这一个时期的实验应该说是文学剧作的实验,而非直接在剧场中的实验。

(二) 实验剧展时期(1980—1985)

1980年起,为了参加实验剧展,学校剧团及少数的社会青年各出奇思建构新剧,并成立小剧场。这五年的实验剧展确实使有才华的年轻人有了发挥的场地。其中大部分都继续从事戏剧工作,后来也都各有所成,像金士杰、赖声川、李国修、刘静敏、陈玲玲、王友辉、蔡明亮、卓明、李天柱等,终成为今日台湾现代戏剧和电影界的重要人物。

在实验剧展时期,为了参展所成立的小剧团,五年后多半存活下来,虽然不一定能够撑到今日,但在一定的时期内成为实验剧的中坚。

(三) 小剧场时期(1986—1995)

因为参加实验剧展而成立的小剧场,在实验剧展停止后,继续从事前卫和实验的演出。也有些小剧团是在实验剧展以后才成立的。在这个时期,小剧团数目很多,也非常活跃。这些小剧场的参与者,受到更多阿赫都的影响,多半并不从文学剧本开始,

采用阿赫都所倡导的即兴创作的方法,直接在剧场中实验。有的实验剧意外地成功,例如赖声川的《那一夜,我们说相声》,本来是一出没有把握的实验剧,谁知演出后竟意外地轰动,受到观众的欢迎,使赖声川一再地制作同类的戏剧,以后重复的作品当然都不算实验剧了。这些演出在票房上成功的剧团,为了迎合观众的口味,渐渐脱离小剧场,当然也不会继续从事实验剧的演出了。

继续从事前卫性演出的小剧场,多半都带有些“反体制”或颠覆的精神,像阿赫都一样,反文本剧作,通常都是用集体创作的方式演出。有的形成书写脚本,然后再照此本排练。有的根本没有书写脚本,每次演出都与前不同。因此在演出时可能会产生片刻的火花,但旋即熄灭,并无存留。

小剧场多半也都遭遇到演出场地的问题,既然没有合适的演出场地,也只能因陋就简,但是因此等于在进行场地的实验,车间、地下室、街头、海边、码头、车站等都成为实验的场所。场所的变动,自然影响到演员与观众之间的关系,小剧场演出后常常与观众沟通、座谈,甚至使有些观众因此参加了剧团。戏剧因此不再是纯娱乐性的,而带有了社会参与的色彩。

短暂的演出也决定了小剧场的短暂性。除了几个转化为职业剧场有固定的领导者和严格的组织外,一般前卫性的小剧场,不免形成旋起旋灭的现象。

(四) 多元戏剧时期 1995—至今)

台湾的社会愈来愈走向市场经济,戏剧当然无法不受到商业市场的影响,当有的剧团纯从票房价值上着眼,渐渐转化为职业剧团,同时也会有不愿受票房控制的人,继续从事自以为是的前卫剧场运动。作为小剧场,或边沿剧场的随性创作,实验剧不时在这里那里冒出来,当然多半都会泡沫化,没有留下什么痕迹就消失不见了。

在台湾,正如在西方,年年都有新的小剧场出现,作为校园剧场的延伸,步出校门的戏剧爱好者不能忘情在学时对戏剧的热情,于是结合几位同好,组成一个新的小剧团。这些小剧团因人、因时而异,有的很前卫,有的传统,有的只是为了消闲,有的也重视营利。这个时期是多样化的小剧场与商业剧场、社区剧场等共存的时代,形成多元化的现象。

六、实验剧场的民族性与世界性

综上所述,可知台湾的实验剧主要乃受到二度西潮的冲击后向西方取经的结果,使台湾的现代戏剧渐与世界的主潮合流。然而向西方借鉴的结果,是否会流为失去自我的“仿冒文化”?答案或是肯定的,也可能是否定的,全看创作者的态度而定。如果在借鉴的过程中,创作者毫无自觉,一味模仿,很可能只会做出仿冒品;但如果创作者

在借鉴的过程中非常自觉,主要学到的是现代主义与后现代主义在西方反对主流文化的精神与表达方法,用以更有力地来表达出自我,那么结果不独不是仿冒品,反而表达出本土的内涵与精神。事实上,没有一个民族愿意放弃自我,也就是各自独特的民族性。因此在原有民族戏曲的基础上加以现代的意识与素材的改作,例如台湾“当代传奇”剧场改编希腊悲剧及莎士比亚戏剧的尝试,以及大陆上改编自鲁迅小说的昆剧《伤逝》,以及有些新编京剧等,都可称作是另一类的实验剧。

即使在极前卫性的实验剧中,也不能说不可以加入带有民族色彩的素材,不过在西方文化霸权的大潮流中,这样的表现仍非常不足。幸而,西方有些现代的潮流,譬如布莱希特的史诗剧场、阿赫都的残酷剧场等,本受到中国或东方戏剧的影响,如今又回流回中国,使我们觉得并不陌生,同时也帮助我们反思对本土传统戏曲的评价。可见世界各地的文化本来就互相传播,昔日他人向我们借鉴,今日我们向他人借鉴,来日仍难免交互的影响,而且当此信息传达愈来愈迅速的时代,彼此间的互相借鉴也会愈来愈加频繁。西潮东渐或东潮西流,也就是人类历史发展过程中的正常规律。

七、台湾实验戏剧的发展与未来

任何艺术,如果要保持永远新鲜的生命力,非要不断的实验不可,戏剧也不例外。实验剧虽然一时不见得有票房价值或为广大的群众所接受,甚或引起观众的反感,但对长远的戏剧发展而言,却具有重大的意义,是不可或缺的,这在西方早有明证,对台湾而言亦复如此。

台湾的现代戏剧,在20世纪50、60年代都受到政治力的控驭,不能成为人民流露情意的艺术形式,反倒流为宣扬当局的政策或为统治者歌功颂德的工具,因此在艺术呈现上可说无人肯用心,乏善可陈,只能延续30、40年代话剧的旧路,自然也不会激起观者的热情。直到具有颠覆性的现代主义与后现代主义传入台湾,知识分子(特别是年轻的一代)才开始不再忍受强人的政治压力,在不同的领域酝酿创造的力量,文学、音乐、美术都有所改观。在现代戏剧的领域,就是60年代中期开始的“新戏剧”。

到了70年代,台湾的经济起飞以后,中产阶级兴起,经济国际化、市场化,寡头政治不能再继续控制人民,不得不与新生的社会力量妥协。到了80年代,民间反对的势力越来越强,不得不宣布解除报禁和党禁,强人也随之消失,台湾终于走向多党竞争的“民主”政治。在这种气氛中,年轻人再不会感到恐惧,可以畅所欲言,才有众多的小剧场的蓬勃萌发,这时候戏剧终于复归为可以表达个人私密情怀的艺术形式,展现出应有的艺术魅力。在这个发展的过程中,实验剧既是具有叛逆倾向的年轻人可行的手段,也是完成戏剧艺术目的的必要过程。

事实上,戏剧工作者多有此自觉,对实验剧应该抱着包容与扶持的态度,大剧院会设法附属实验小剧院,职业剧团也会有先见地另组实验的小分团,以供年轻团员实验之用。表演工作坊与屏风表演班如此做了,都是基于可以永续发展的原因。

展望未来,实验剧永远会成为年轻一代超越前贤的必经之路。

(作者为台湾著名剧作家、戏剧理论家、教授)

参考书目

中文(以繁体笔画序):

- 王友辉,2003年《姚一苇》(资深戏剧家丛书),台北文化建设委员会。
- 石光生,2004年《马森》(资深戏剧家丛书),台北文化建设委员会。
- 台北剧场联谊会,1989年《台北剧场》杂志创刊号,4月1日试刊。
- 田启元,1996年“给剧场同志的一封信”,2月《表演艺术》。
- 吕诉上,1961年《台湾电影戏剧史》,台北华银出版部。
- 宋春舫,1922年《宋春舫论剧第一集》,(地方与出版社不详)。
- 李皇良,2003年《李曼瑰》(资深戏剧家丛书),台北文化建设委员会。
- 林伟瑜,2000年《当代台湾小区剧场》,台北扬智文化。
- 金明玮,2004年《张晓风》(资深戏剧家丛书),台北文化建设委员会。
- 吴静吉编,1982年《兰陵剧坊的初步实验》,台北远流出版公司。
- 佛克马、伯顿斯编(王宁等译)(1991):《走向后现代主义》,北京大学出版社。
- 侯启平,1989年“不要再把观众当傻瓜吧!”,4月2日《自立晚报》第13版。
- 姚一苇,1978年《傅青主》,台北远景出版社。
- 姚一苇,1979年“一个实验剧场的诞生”,《现代文学》复刊第8期。
- 姚一苇,1982年“我为什么提倡实验剧”,吴静吉编《兰陵剧坊的初步实验》,台北远流出版公司。
- 马森,1980年“话剧的既往与未来——从《荷珠新配》谈起”,1980年10月19日《时报杂志》第46期。
- 马森,1985年《马森戏剧论集》,台北尔雅出版社。
- 马森,1987年《脚色》,台北联经出版公司。
- 马森,1991a《中国现代戏剧的两度西潮》,台南文化生活新知出版社。
- 马森,1991b《当代戏剧》,台北时报文化出版公司。
- 马森,1996年“八〇年以来的台湾小剧场运动”,《台湾现代剧场研讨会论文集》,台北文化建设委员会。
- 马森,2002年《台湾戏剧——从现代到后现代》,宜兰佛光人文社会学院。
- 马森,2007年“序《晓风戏剧集》”,《晓风戏剧集》,台北九歌出版社。
- 徐锦成,2003年“马森近期戏剧(1990—2002)的变与不变”,龚鹏程编《阅读马森——马森作品学术研讨会论文集》,台北联合文学出版社。
- 陈基德,2004年《中国当代先锋戏剧1979—2000》,北京中国戏剧出版社。
- 黄美序,1978年“姚一苇戏剧中的语言、思想与结构”,12月《中外文学》。
- 彭耀春,2003年“与五四以来的中国话剧传统大异其趣——论马森戏剧集《脚色》”,龚鹏程编《阅读马森——

- 马森作品学术研讨会论文集》，台北联合文学出版社。
- 赵毅衡，2001年《高行健与中国实验戏剧》，台北尔雅出版社。
- 贾亦棣，1987年“台湾光复以来校园戏剧活动概况”，8月号《文讯月刊》第31期。
- 锺明德，1989年《在后现代主义的杂音中》，台北书林出版公司。
- 锺明德，1994年“抗拒性后现代主义或对后现代主义的抗拒：台湾第二代小剧场的出现和后现代剧场的转折”，《中外文学》第26期。
- 锺明德，1995年《从写实主义到后现代主义》，台北书林出版公司。
- 锺明德，1999年《台湾小剧场运动史 1980—1989》，台北扬智文化出版公司。
- 丛静文，1973年《当代中国剧作家论》，台北台湾商务印书馆。
- 罗青，1989年《什么是后现代主义》，台北五四书店。
- 龚鹏程编，2003年《阅读马森——马森作品学术研讨会论文集》，台北联合文学出版社。
- 外文：
- Artaud, Antonin(1964), *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard.
- Childers, Joseph and Hentzi, Gary(1995): *The Columbia Dictionary of Modern Literary and Cultural Criticism*, New York, Columbia University Press.
- Corrigan, Robert W. (1984): “The Search for New Endings: The Theatre in Search of A Fix, Part III”, *The Margins of Performance*, Vol. 36, No. 2, May, pp. 153—163.
- Digaetani, John L. (1991): *A search for a Postmodern Theatre: Interviews with Contemporary Playwrights*, New York and London, Greenwood Press.
- Eagleton, Terry(1985): “Capitalism, Modernism and Postmodernism”, *New Left Review* 152;60—73.
- Eysteinson, Astradur(1990): *The Concept of Modernism*, Ithaca and London, Cornell University Press.
- Hassan, Ihab(1971): *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*, New York, Oxford University Press.
- Hutcheon, Linda(1988): *A Poetics of Postmodernism, History, Theory, Fiction*, New York and London, Routledge.
- Jameson, Fredric(1976): “The Ideology of the Text”, *Salmagundi*, No 31—32;204—246.
- Jameson, Fredric(1984): “Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism”, *New Left Review* 146;53-2.
- Kermode, Frank(1986): *Continuities*, New York, Random House.
- Kroke, Arthur and Cook, David(1986): *The Postmodern Scene: Excremental Cultural and Hyper-Aesthetics*, Montreal, New World Perspectives.
- Krutch, Joseph Wood(1953): *Modernism in Modern Drama: A Definition and an Estimate*, Ithaca, Cornell University Press.
- Liotard, Jean-Francois(1989): “Defining the Postmodern”, in *Postmodernism*, ICA Documents, 7—10.
- Silverman, Hugh J. (ed.): *Postmodernism-Philosophy and the Arts*, New York and London, Routledge, pp. 137—154.
- Newman, Charles(1985): *The Post-Modern Aura: The Act of Fiction in An Age of Inflation*, Evanston ILL, North Western University Press.
- Schlueter, June(1984): “Theater”, in Trachtenberg, Stanley(ed.): *The Postmodern Moment: A Handbook of Contemporary Innovation in the Arts*, Westport and London, Greenwood Press, pp. 209—228.

林兆华：在沉郁冷静中打造 实验话剧的理性品格

王翠艳
邹红

小引 垦荒者的足迹：林兆华导演历程述略

尽管自称“我的戏剧不先锋”^①，但不论是就其开始实验话剧探索的时间之早，坚持实验话剧创作的历史之长，还是其实验话剧创作本身的探索力度和实际成就而言，林兆华都称得上是执当今实验话剧剧坛之牛耳的导演。

林兆华，1936年生于天津，1951年参加工作，1956年任八一电影制片厂录音员，1957年始就读于中央戏剧学院表演系。在戏剧学院除学习基本的文科剧目和表演、形体等课程外，林兆华还在喜欢戏曲的欧阳予倩院长的影响下，接受了浓厚的戏曲、说唱艺术的熏陶，这为他以后在话剧中较为自如地运用戏曲和说唱艺术的表现手法打下了良好的基础。1961年林兆华毕业分配至北京人民艺术剧院，以演员身份先后参加了《山村姐妹》、《红色宣传员》、《哥俩好》、《汾水长流》、《茶馆》、《蔡文姬》、《罗密欧与朱丽叶》等剧目的演出工作。1978年执导的《为幸福干杯》是林兆华第一次以导演身份创作的话剧作品，四年后执导的无场次话剧《绝对信号》，给传统的话剧舞台带来极大震荡。该剧不仅是中国实验话剧的发轫之作，同时也开启了新时期中国小剧场运动的先河。经过近十年的积累和发展，实验戏剧和小剧场话剧都已经成长为中国话剧最重要的生存方式之一，林兆华的首创之功，是我们话剧史所不应该忘记的。

在《绝对信号》引发轰动之后，林兆华又推出了探索力度更大、争议也更为激烈的《车站》(1983)和《野人》(1985)。争议没有使他减缓探索的脚步，但却使他必须更加冷静理性地面对实验话剧的先锋品格和国家剧院所承担的主流文化传播之间的矛盾。作为有着辉煌艺术传统的北京人民艺术剧院的台柱子导演和行政负责人之一(1984年起，林兆华开始担任北京人民艺术剧院副院长一职)，林兆华似乎一开始就对这一问题有着清醒的认识。^②1989年，林兆华创立了“戏剧工作室”^③，从而开辟了一条实验戏剧体制外生存的路径。除去早期的《绝对信号》、《车站》、《野人》，林兆华艺术履历中的

绝大多数戏剧实验都是以戏剧工作室的名义进行的。自成立工作室至 2000 年的十余个年头里,这位以“垦荒”自居的戏剧艺术家,在北京人艺的“责任田”和戏剧工作室的“实验田”里不断辛勤耕耘着,逐渐摸索出了一条“两条腿走路”的创作路线。在北京人艺体制内,导演的剧本多是风格较为传统的写实性剧作,能被较大范围内的观众群体所接受和认可,如《红白喜事》(1984)、《狗儿爷涅槃》(1986)、《鸟人》(1993)、《阮玲玉》(1994)、《古玩》(1997)、《茶馆》(1999)、《风月无边》(2000)等。以戏剧工作室的名义进行的则都是以“不停地寻找新的东西”为旨归的戏剧实验,虽然与普通观众的审美期待存在一定程度的疏离,但却不断呈现着话剧艺术的新的尝试与可能,为话剧艺术的发展起着不容忽视的推动作用,如《哈姆雷特》(1990)、《罗慕洛大帝》(1992)、《浮士德》(1994)、《棋人》(1995)、《三姊妹·等待戈多》(1998)、《故事新编》(2000)等,它们中的绝大多数作品,都堪称为 20 世纪 90 年代中国实验话剧的扛鼎之作。

一、“一戏一格”:不断突破樊篱的探索艺术家

“最没风格的就是我”,^④在接受记者采访时林兆华这样评价自己。“戏剧的规律应该是不断寻找新东西”,^⑤“我的根基是现实主义的,只是不满足于中国的戏剧状态千篇一律。戏剧是那么丰富,为什么只有一种表现方式,我是想让人们看到更多的样式”。^⑥“我每排一个戏,总希望发现些新的东西,更希望搞出些新的东西来,重复就是倒退”。^⑦“我希望每个戏里都有新东西,有我自己的东西,寻找新东西的过程很有意思”。^⑧这是林兆华的自我期许,也是他的戏剧艺术实践的总结,他总是在不断打破传统戏剧樊篱的同时不断告别着昔日的自己。回顾林兆华在 20 世纪最后二十年呈现于北京话剧舞台上的一部部力作,可能没有哪个词比“一戏一格”更适合这位被评论家称为“当代中国话剧舞台上最令人捉摸不定的弄潮儿”^⑨的戏剧探索者。

(一)《车站》:对一种现代戏剧的追求

虽然最初没有获准排演,但《车站》^⑩是剧作者高行健与导演林兆华“对一种现代戏剧的追求”一拍即合的第一部戏。该剧写八个住在市郊的人,在公共汽车站等车进城的故事。汽车一辆一辆驶过但都不曾停下来将他们带走,“沉默的人”最先觉悟,以不犹豫、不观望、不等待的态度带着“一种痛苦而执拗的探求”徒步向城里走去。一晃十年过去了,其余的人仍然在原地等候;少女痛感青春蹉跎,大嫂由少妇变为老妪,知青莫明其妙又一次荒废了学业。人们终于放弃乘车的打算,依靠自身,相互关照着向城里走去。作品对传统的写实叙事模式进行了全面的瓦解,故事情节、人物性格、矛盾

冲突这些常规戏剧的构成要素变得可有可无,“公共汽车”、“等车的人”与“沉默的人”的符号式存在,象征性地展示了人们在等待中耗尽生命的悲剧现象,寓言性地鞭挞了人们对等待的麻痹和对进取的惰性。根据剧本提供的特征,林兆华以艺术抽象为手段,以虚化的背景、淡化的故事、类型化的人物形象,创造出一个充满现代意识的寓言故事。首先,演出首次采用了中心式舞台的表现形式,作为主演区的小平台被围于中央,观众席置于舞台四周,观众的座席构成四通八达的路口,演员不化妆,着日常服装,与观众聊着天自自然然走上舞台,给观众以十分真实的感觉;观众席的背后,设有高低不平的斜梯式通道,成为“沉默的人”的表演区。这样,似乎形成了一种舞台包围观众的空间关系,演员不仅有利于激发观众的参与意识,而且两个分割的表演空间的对比,本身即是两种人生态度的鲜明对照;其次,“沉默的人”主题音乐的反复隐约出现以及光圈、演员倒立等具有象征意蕴的舞台语汇的运用,也是辅助传达剧作内涵的“有意味的形式”。比如,百无聊赖的“愣小子”只有在头朝下、脚朝上做倒立动作的时候才能看见“沉默的人”在艰难地攀登,而当他回到自然站立状态时,“沉默的人”也就在他的视野中消失了。这似乎暗示着,只有当人们在打破某种惯性常规的时候才能发现最普通的真理;再比如,当人们在原地等待十年之后萌发要走的念头之时,舞台上忽然投下六个光圈,罩在其中的人们用尽了各种努力还是没有迈出光圈。这个舞台意象形象地告诉观众,人最难走出的恰恰是自己心中的惰性。导演似乎是舞台背后的隐身人,不断地用具象的日常生活引发观众抽象的哲理思考,唤醒他们对人生的自审意识。

(二)《野人》:意识流戏剧与“舞台上没有不能表现的东西”

1985年5月上演的《野人》,是林兆华与高行健的第三次合作,也是最鲜明地体现林兆华“导演应该树立这样的观念,舞台上没有不能实现的东西”的导演追求的作品。即便以今天的眼光看《野人》,也仍是一部舞台呈现难度极大的戏。从内容上看,剧本时间跨度是“七八千年前至今的长达几千年”,地点是“一条江河的上下游、城市和山乡”,没有贯穿的人物和完整的故事,生态问题、寻找野人、现代人的悲剧、“黑暗传”等“几个不同的主题交织在一起,构成一种复调”。作者不再用同一的价值观念去评判一切、协调一切。不同声部的对立,既表现了权衡不定的矛盾认识,也表现了错综复杂的情感,常规的戏剧舞台很难容纳如此繁复宏大的主题内容。就形式看,全剧由三十多段戏组成,段落之间存在极大的跳跃,往往是前后两段人物、剧情都风马牛不相及,提炼统领全剧的戏剧结构根本无从入手;除此以外,诸如森林砍伐、洪水泛滥、城市污染、开天辟地等场面,也是在传统写实性话剧舞台上根本无法实现的东西。经过近一个月的苦苦思索,林兆华首先确立了以生态学家的意识流动统率全剧的导演思路。这一思

路不仅将几个平行发展的主题汇成一个相对统一的整体,而且使舞台上呈现的不必再是具体的森林砍伐、洪水泛滥的现实场景,而只是生态学家朦胧模糊的心理幻象和情绪反应;其次,“这个戏突破了一般话剧的表现形式,调动了歌舞、面具、傀儡、哑剧、朗诵等各种艺术手段。在进行现代戏剧艺术探索的时候,也充分发挥了传统戏曲的表演特点”。^①林兆华创造性地借鉴了传统戏曲的程式化表演原则,这种程式化的表演原则赋予演员表演以“万能”的表现力。他们不仅可以塑造角色,而且还可以表演人的意识、心境、情绪;不仅可以表现现实,也可以表现回忆、想象和远古;同时还能表现动物、噪音、水灾、开天辟地等复杂抽象的场景。比如,在表现洪水冲决一场戏中,当广播里传出洪水暴发的消息时,洪水滚动的音响与渲染气氛的音乐同时响起,大群演员一起涌上舞台。一组女演员在台口面向观众或站或跪,以形体动作模拟出洪水涌动的各种造型,另一组男女演员在舞台中央以自由的形体动作及各种或单独或组合的群体造型,模拟出在洪水中挣扎的画面;最后,当台口的女演员呈现一个巨浪翻卷的造型时,舞台中央的男女演员随着她们一起涌进侧幕,以消失了人影的舞台表现洪水冲走了一切的场景。事实表明,演员自由的形体模拟表演与象征性的舞台画面和虚拟的戏剧时空相结合,的确具有无所不能的舞台表现力。

(三)《三姊妹·等待戈多》拼贴中的和谐与对抗

1998年4月,林兆华在首都剧场推出了将契诃夫的名剧《三姊妹》与荒诞派戏剧经典《等待戈多》融为一体的《三姊妹·等待戈多》。这两部产生于不同国度、创作时间相隔近半个世纪的戏剧名作,虽然各自代表着古典与现代、浪漫与荒诞、沉静与躁动、优美与粗俗等诸种对立的艺术风格的两极,却以它们共同的等待主题,揭示了不同时代的人们所面临的共同境遇。

舞台上首先围起了居于舞台中央的一个空旷的水池,水池中间是没有墙壁的房屋,形成一个“水中孤岛”的意象。扮演三姊妹的三个女演员和扮演爱斯特拉冈和弗拉季米尔的两个男演员,自开始到剧终始终出现在舞台上,中间没有上场和下场。林兆华模糊了两部剧作连接时的台词,但仍然保留了各自的语言风格。三姊妹沉静优雅地坐在被水围困的房子里,以诗一样的语言诉说着自己对于莫斯科的向往,优美得如同遥远的梦境;爱斯特拉冈和弗拉季米尔只有在前台水池外边时才保留自己的流浪汉身份,一旦进入水池便意味着变成了《三姊妹》里的中校和男爵。两个人在时间的长河里穿梭往复,一会儿是与玛莎和衣丽娜谈情说爱,一会儿又回来无望地等待戈多。契诃夫语言的优美与贝克特语言的粗俗相互映衬,由于趋于极致的风格对抗,反而产生出一种奇妙的和谐。《三姊妹》的诗意和优美消解了《等待戈多》的绝望和虚无;《等待戈

多》也帮助人们领悟“莫斯科”所代表的生活,对于三姊妹来说只是一种可望而不可及的空想。“绝望之谓虚妄,正与希望相同”,^⑩鲁迅先生的这句话正可以涵盖“莫斯科”之于三姊妹、戈多之于两个流浪汉的意义。在林兆华看来,“等待”的永恒和未来的不可预测性,是不同时空、不同性别、不同国度、不同文化背景下的人们所必须面对的共同命运,这也许是契诃夫的《三姊妹》与贝克特的《等待戈多》得以相逢在北京话剧舞台的原因。

尽管舞台上的《三姊妹·等待戈多》实现了古典与现代、沉静与躁动、荒诞与优美、粗俗与诗意、优雅美丽的女性知识分子与肮脏丑陋的流浪汉等诸多对立因素的拼贴与融合,但这种融合并不那么容易为观众所接受或心领神会,即便是文化层次较高的实验话剧观众也是如此。首先,两部剧作仅仅因其哲学意蕴上的相通而存在相互融合的可能性,但这种可能性要诉诸观众的感官具有相当的难度。体验《三姊妹》中三姊妹等待的忧郁和诗意,导演需要召唤观众进入舞台幻觉感同身受;领会《等待戈多》中两个流浪汉等待的无奈,导演需要不断打破观众的舞台幻觉迫使其进行理性思考,这就使得导演处理整部剧作时不断游离于舞台幻觉的打破与营造之间,观众如坠五里雾中,很难进入欣赏话剧的规定情境。其次,《三姊妹·等待戈多》尽管是全新的舞台创造,但对于这一剧作魅力的领悟,依旧要建立在观众对于原作的理解基础之上,而理解两部剧作中的任何一部都需要较高的文化修养和较高的艺术鉴赏力;何况,用一部戏、两个小时的容量去承载两部内容厚重、意蕴深远的经典名著,一般观众的胃口是很难消化的,这就使得走入剧场的观众感觉“看不懂”而产生沉闷之感;最后,不同风格的戏剧有自己相对稳定的观众群,能够在《三姊妹》中获得审美期待满足的基本上是五六十年代受教育的契诃夫戏剧的迷恋者;而能够在《等待戈多》中获得审美期待满足的是八九十年代受教育的年轻一代观众。《三姊妹·等待戈多》则无疑使两部分观众的审美期待都落了空。也许正是因为如上原因,《三姊妹·等待戈多》尽管荟萃了濮存昕、陈瑾、杨青等著名演员以及舞美设计师易立明等人的杰出创造,仍然遭遇了令人惋惜的票房惨败。

(四)《故事新编》——舞蹈、戏曲、话剧、多媒体糅合中的新的可能

2000年11月上演的《故事新编》,是由中央实验话剧院与林兆华戏剧工作室共同推出的一部内部交流剧目。这部仅有一个小时长度的戏剧,不仅以《铸剑》为主线浓缩了鲁迅先生《故事新编》中的《理水》、《采薇》、《奔月》等七个故事,而且几乎融合了林兆华戏剧中所操练过的所有实验戏剧手法,舞蹈、戏曲、即兴表演、评书、多媒体等表演手段的杂糅,使得我们用任何一个名词都很难概括它,是话剧?舞剧?戏曲?多媒体戏

剧？现代形体戏剧？都是，又似乎都不是。我们只能说这是一部充满想象力的戏剧。

鲁迅笔下旧中国的破败气息首先通过演出场地的选择凸现出来。该剧没有采用通常演出所用的舞台，而是在南城一间废弃的旧厂房里进行。沾满灰尘的墙壁、成堆的黑煤、锈迹斑斑的机器、煤炭燃烧后散发出的气味……一切充满了浓郁的旧世界的气息。演员方面，该剧除汇聚长期活跃于话剧舞台的演员之外，还特意融合了科班的京剧武生、小生和专业的现代舞演员。京剧小生浅吟低唱的昆曲与话剧演员抑扬顿挫的评书相结合，共同演绎了《铸剑》的惨烈；现代舞演员则用自由奇特的形体动作表演《采薇》、《理水》等故事场景。除此之外，林兆华还在这部戏剧中尝试了多媒体这一表现手法，古老庙宇中的佛像、现代都市中川流不息的车流、贫穷的家庭以及孩童在沙滩上对幼鸟的摧残等影像，交替出现在屏幕上，与演员在舞台上的符号化动作交相辉映，有力地传达了《故事新编》中关于落后、愚昧、麻木、残忍等一系列主题。从某种角度上讲，这是一出只有主题、没有情节的戏剧，虽然剧作所采用的怪异的叙事方式和现代化的表现手法使我们看不懂剧情，但鲁迅笔下那个荒诞、破败的世界，却清晰地展现在我们眼前。

二、里程碑之一：《绝对信号》——中国实验话剧起步的信号

1982年下半年，林兆华在他的艺术搭档高行健（该剧编剧之一）的通力合作下，带领剧院的几个年轻演员和在当时从未演过正面主角的老艺术家林连昆在北京人艺的一间地下室里排出了以“怪味豆”身份通过审查的《绝对信号》。谁都不曾想到，这部在一开始只是作为内部试演的小戏，日后不仅公演近百场，而且成为中国话剧史上具有里程碑意义的重要作品。该剧具有变革意义的表演形式不仅为话剧舞台如何开掘人物心理积累了成功的经验，而且自话剧传入中国后第一次拆除了横亘于演员与观众之间的“第四堵墙”，从而建立起观众与演员直接交流的崭新的观演关系。无论就戏剧观念还是具体表现语汇而言，《绝对信号》都是当代戏剧打破旧有格局、进入开放多元时代的标志性作品，它既是中国实验戏剧起步的“信号”，也是新时期小剧场戏剧当之无愧的发轫之作。

就剧作的主题立意和思想情感而言，《绝对信号》仍然属于比较传统和主流的类型。故事以一节火车的尾部车厢为背景，写一个困顿、失意的青年黑子从被匪徒引诱走上邪路到在正义、良知和爱情的感召下幡然悔悟的过程。从表面上看，这是一个屡见不鲜的失足青年从犯罪到新生的故事，老车长在剧作接近尾声时说的那段话：“孩子，你们都还年轻，还不懂得生活，生活还很艰难啊！我们乘的就是这么趟车，可大家

都在这车上,就要懂得共同去维护列车的安全啊!”以类似曲终奏雅的方式,象征性地表达了人们在动乱之后渴望重建社会道德秩序的要求。所不同的是,在表现黑子从失足到新生的这一过程中,作者的审美聚焦发生了由外向内的转移。作为剧作表现重心的不再是传统写实剧中的人与外部环境或者是人与人之间的冲突,而是具有现代意义的人与自我的冲突。剧作在处理黑子、小号、蜜蜂之间的情感纠葛以及车匪与黑子、车匪与老车长之间的较量的时候,绝少表现人物之间的动作性冲突,而是集中笔力表现这些复杂的人物关系在不同人物心灵内部激起的情绪波澜。黑子在正义与邪恶间的灵魂挣扎,小号在情感与理智间的心理冲突,蜜蜂在现实、回忆和梦幻间的意识流动,以及老车长与车匪之间的无声的心理交锋,都赋予这部剧作丰富的心理内容。

伴随着现代主义文艺思潮的勃兴,艺术作品审美重心由外部冲突向内心世界的转移,早在20世纪初即已成为具有现代意义的变革形式,但这一特点要在话剧舞台上转化为现实却有相当的难度。毕竟,以演员活生生的舞台表演为表现手段的戏剧,比起以文字符号为表现手段的剧本,在表现人物心理活动方面存在诸多的限制,它对舞台探索者的艺术创造力提出了不小的考验。《绝对信号》在舞台艺术上的突破之一,即是该剧成功地具象化了人物的内心活动,创造了以人物心理逻辑作为舞台主线的戏剧表演方式,并且相应地打破了舞台的时空限制,人物在现实、回忆、幻想三个时空中的经历得以同时呈现在舞台上。“这是个侧重心理描写的戏,每个人物都面临着人生道路上善与恶、生存与毁灭的关口,每个人的愿望、追求又是强烈的,而且是在一种特定的人物关系和特定的情境中,表面的紧张和外露的激情,都会破坏这个戏的情调。深沉、含蓄才能挖掘这个戏深藏的哲理。人物自身理智与情感的冲突又是这个戏的另一个特点。”^⑬林兆华敏锐地捕捉到了《绝对信号》作为心理戏剧的特点,在此基础上,他确立了“在这个戏中我更多地不是从时空变化如何合理去考虑,心理逻辑的合理是我的出发点,心理活动的夸张和形象化是我着力要渲染的”^⑭导演思路,继而富于创造性地调动各种舞台语汇,将人物的内心世界外化成为可感的舞台形象。首先,导演抛弃了过去舞台上常用的以“画外音”表现人物内心独白的手法,要求扮演人物的演员以面对观众倾诉的方法来表现人物心理。演员念台词时,除了尽可能自然地表现现实中的人物对话外,还要以夸张的面部表情和语调变化来间隔现实和心理两个时空层次。其次,导演充分利用音响和光影的变化,来展示人物内心活动、表现人物心理时空与现实时空的交叉和重迭。传统话剧舞台上的灯光和音响只是为演员表演服务的辅助性工具,通常只起自然光色和声响的作用,但在《绝对信号》中,它们变成了小号、黑子、蜜蜂、车匪、车长之外的“第六个演员”,如果没有灯光和音响的特殊处理,要间隔不同的心理时空简直是不可思议的事情。比如,当黑子与车匪扒上守车与蜜蜂不期而遇时,

黑子的内心经过了非常微妙的心理变化,相爱时的甜蜜、生存无着的烦恼和被车匪引诱时的犹豫,都借助不同的音响和灯光很有层次感地在舞台上得到了揭示:回忆恋爱时,舞台运用的是蓝绿色光和优美和谐的抒情音乐;陷入犯罪的想象时,全场黑暗、响起的是无调的嘈杂噪音。又如,当临近结束表现车长、黑子、小号、车匪都互相感觉到对方的威胁时,舞台陷入黑暗和寂静,舞台上只突出四个人吸烟的火星,四点火星随着吸烟人心情的变化发生着忽长忽短、忽明忽暗的闪烁,四个人物矛盾、焦虑、紧张的心理状态得到了富有力度的刻画。

《绝对信号》在艺术上的最大突破还在于该剧在新时期戏剧舞台上首次采用了小剧场戏剧这一具有变革意义的演出形式,有意识地打破了斯坦尼体系的幻觉主义原则,建立起一种演员与观众直接交流的新型观演关系。演员与观众是剧场中居于本质地位的两个因素,《绝对信号》正是在对二者关系的探索中,显示了自己具有变革意义的舞台创造。演出是在剧院一层的排练场进行的,一个仅有几根铁架支撑的四面透空的平台占据了大厅的一半,平台既是行进中的列车,也是黑子与蜜蜂幽会的河边和小号家中,由于“景随人生”的戏曲美学原则的引入和舞台假定性的建立,时空转换变得极为自由。只有三排座位的观众席近在咫尺,观众可以看清演员的表情和眼神,舞台与观众席之间物理时空的缩小有效地打破了台上台下壁垒分明的舞台界限,演员不再在透明的“第四堵墙”里“当众孤独”,观众也不再是完全“置身事外”的旁观者,而是成为戏剧环境的有机组成部分。演员既可以在规定情境中与对手交流,也可以同观众直接交流,并在这种交流中激发起真挚的情感和深切的体验。剧中蜜蜂姑娘那段长达六分钟梦幻似的独白戏,就是在近到几乎可以触到观众衣襟的地方表演的,扮演蜜蜂的演员正是把观众当成幻觉中的关大爷和养蜂队姑娘,通过“向观众诉说自己的痛苦和忧伤”,来实现她与黑子、小号之间的交流的。这种新颖的演出形式在消除观众与演员之间的物理阻隔的同时,也拆除了演员与观众之间的“第四堵墙”,有效地打破了斯坦尼体系的幻觉主义和不允许观众和演员“直接交流”的原则。

无论是审美聚焦的内向化还是小剧场的演出形式,《绝对信号》都是话剧舞台向戏剧现代化建设迈出的具有关键意义的一步,它为话剧提供了新的生存空间和探索路向。虽然在剧作主题意蕴上它还没有完全摆脱易卜生式的“社会问题剧”的模式,但在演出形式方面,它通过对斯坦尼戏剧幻觉主义原则的背离所建立起来的演员与观众直接交流的新型观演关系,实现了对话剧艺术魅力的深层次挖掘。戏剧的魅力不在于它仅仅是一场演出,而在更深意义上是一种一群人在一个特定的共享空间内,完成某种思想和情感交流的人的活动。《绝对信号》诞生的1982年,是话剧刚刚辉煌过后,观众开始纷纷投向电影电视等艺术形式的时候。话剧要夺回它的观众,必须“加强作为活

人的演员同作为活人的观众的交流”，^⑮ 彰显其共享思想与情感的现场魅力。在这一意义上讲，《绝对信号》的形式实验既是对话剧美学的一次丰富和发展，也是对话剧特殊魅力的深层次找寻和对其多种生存可能性的新一轮探索。它似乎是为即将到来的话剧危机所准备的预案，引起了观众极大的兴趣和热情，在其先后上演一百余场的演出记录中，有许多场往往是走道上都挤满了站着的人群。坐在观众席中的上海导演胡伟民，正是受到《绝对信号》的启发后，回沪导演了小剧场戏剧《母亲的心》，从而引发了一场声势颇为浩大的小剧场戏剧热潮。

三、里程碑之二：《哈姆雷特》——现代意识烛照下的“第二主题”

作为一种舶来的艺术样式，中国话剧从它诞生的第一天起就以西方戏剧经典作为它的重要艺术资源，只是在如何使用这一艺术宝库的问题上历来是众说纷纭。主张从情节到台词原封不动照搬，让观众领略原汁原味的经典魅力者不乏其人；认为以语言作为重要媒介的剧本一旦发生语言转译再求保持原汁原味已在事实上成为不可能，要让观众真正领悟经典魅力必须作相应的本土化处理的也不在少数，他们认为导演完全可以仅把原剧当作素材，对其进行大刀阔斧的改编和再创造。林兆华的导演实践既不同于“原汁原味”派，也不同于仅把原剧当素材的大刀阔斧改编派，而是一条以“感受”为本的兼取二者之长的中间路线。排演经典戏剧的过程，也是他寻找既能完美地展现原作经典魅力又能体现他作为现代人对人生的独特感受的艺术形式的过程。林兆华向来拒绝那种只是充当剧作者思想传声筒的导演角色，旗帜鲜明地提出了“导演应该有第二主题”的理念。他说，“我今天排《哈姆雷特》是替我说话，我今天排《理查三世》是替我说话，我不替莎士比亚说话”；“排经典著作也好，排任何戏也好，导演应该有第二主题。这第二主题是我服务的，总得把我的这点儿感受放在戏当中，不管是对生活的、对人的、对自身的。”^⑯ 《哈姆雷特》的上演，就是他在这一理念指导下的杰出创造。

1990年11月，林兆华带领他的具有同仁性质的“戏剧工作室”，在北京电影学院表演系小剧场上演了莎士比亚的经典名剧《哈姆雷特》。这次演出是莎剧演出史上的一次杰出创造。恃才傲物、轻易不称赞同行、与林兆华共享“先锋戏剧三剑客”之称的牟森和孟京辉都给予该剧极高的评价。孟京辉称“《哈姆雷特》的成功意义不仅在于它使北京的实验戏剧成为经过深思熟虑的设计和不断求新的创造的产物，还在于这次演出隐藏了人类最深刻的狂妄、悲哀、光荣和耻辱，是最富于情感的最摄人魂灵之作

品”；^⑭牟森盛称该剧“是一场冷峻、有力、震撼心灵的演出，具有强烈的现代意识，从某种意义上说，还带有一定的荒诞派戏剧和黑色幽默的色彩”。^⑮如果说作为实验戏剧发轫之作的《绝对信号》还停留在以“形式探索”或“形式创新”传达“社会问题剧”的主流和传统内涵的话，那么八年之后推出的这部《哈姆雷特》，无论从哪个角度看都是一部具有全新探索意义的实验戏剧力作。该剧以其颇具哲学意味的对于人类灵魂的拷问和对人类生存困境的逼视，呈现出强烈的思辨色彩和理性光辉。现代意识的烛照使得这场充满实验色彩的《哈姆雷特》演出，再次成为一道撩人心魄的思想盛宴，它既是莎士比亚的，也是林兆华的。

“人人都是哈姆雷特”，哈姆雷特所身处的困境和积极面对的姿态也是我们每一个有思想的现代人所面临的问题。林兆华对于《哈姆雷特》剧作的这一独特构想，不仅激活了哈姆雷特这一人物形象的深层意蕴，而且拉近了哈姆雷特这位文艺复兴时代的王子、英雄、哲学家或道德主义者与我们现代人之间的距离。全部的舞台创造都是以此为基点进行的。首先，舞台上哈姆雷特已经做了外表的改装，他不再是头披假发、身着紧身衣、披着斗篷的公元12世纪的丹麦王子的装扮，而是身着今天我们普通人的便服，再以中性的灰色袍服略加装饰。这种普泛化和模糊化的外形处理方式，一方面弱化了哈姆雷特与剧中其他人尖锐对立的格局和哈姆雷特在剧中高高在上的地位；另一方面也消弭了人物身上的时代色彩而容易获得现代人的认同感，初步树立起“人人都是哈姆雷特”的舞台意象。其次，导演别出心裁而又意蕴深远地让三位演员同时扮演哈姆雷特。濮存昕、倪大宏、梁冠华三位演员不仅共同扮演哈姆雷特，而且倪大宏、濮存昕两人还同时扮演新王克罗迪斯，梁冠华同时也扮演大臣波洛涅斯。他们的分工并不依幕次而定，而是以一种近乎无序的方式故意混淆地存在着，同一个人忽而是复仇的主体哈姆雷特，忽而又变成了复仇的物件克罗迪斯，忽而又变成了助纣为虐的波洛涅斯。三个人在同一幕甚至是面对面的表演时也会在不动声色间突然发生身份的互换，观众只能依靠自己对台词的熟悉察觉到这种变化。比如，克罗迪斯与王后劝说哈姆雷特不要离开丹麦，哈姆雷特表示“勉力遵从”母亲意愿、国王与王后携手离去的一场戏中，群说刚刚结束，扮演垂头丧气的哈姆雷特的演员立刻挺胸凸肚、携起王后的手，变得踌躇满志——此刻已在扮演克罗迪斯了；而刚刚扮演国王的演员则垂下头来、脸色阴沉，变成了闷闷不乐的哈姆雷特。哈姆雷特“生存还是毁灭”的那段著名独白，也是由三位演员同时完成的。分别扮演哈姆雷特、克罗迪斯、波洛涅斯的三位演员在一瞬间突然转身，相互背对呈品角形站立。第一位念：“生存，还是毁灭，这是一个问题。”第二位念：“生存，还是毁灭，这是个值得考虑的问题。”第三位念：“生存，还是毁灭，这是个必须考虑的问题。”三个人的台词之间没有空隙，宛如回声。独白之后，一个

上:林兆华《活着还是死去》(林兆华戏剧工作室与中国国家话剧院) 摄影 李晏

下:林兆华《樱桃园》(林兆华戏剧工作室与北京大学戏剧研究所) 摄影 李晏



转身动作,他们又恢复为三个不同身分的人。剧末,倪大宏扮演的哈姆雷特手持涂有毒药的利剑刺向濮存昕扮演的克罗迪斯,舞台上骤然倒下的却是倪大宏,濮存昕站立良久,开始念哈姆雷特的台词,嘱咐他的朋友霍拉旭(刚才扮演波洛涅斯的演员)向冷酷的人间传述他的故事。这种身份模糊带来的可以有四种不同的舞台隐喻:哈姆雷特杀死克罗迪斯;哈姆雷特杀死他自己;克罗迪斯杀死哈姆雷特;克罗迪斯杀死他自己。经过这种全新的舞台阐释,原剧中哈姆雷特的复仇行为不再具有主动和崇高的意义,而是寓示了人在面对困境时,除了面对以外,别无选择的生存状态;哈姆雷特与克罗迪斯、波洛涅斯等其他人的关系也不再是正义与邪恶、崇高与卑下之间的对立,他们不论是语言还是行为,在本质上都是存在共通的可能的。复仇者与被害者、正义者与阴谋家、忠诚的朋友和见利忘义的小人,剧中各种对立的人物形象均可以由同一个演员来充任。剧作正是通过演员扮演角色的模糊和混同这一颇具先锋意义的演出方式,成功地营造出“人人都是哈姆雷特”这一舞台意象。

四、总体追求:在实践中建构和开拓新的戏剧美学观念

林兆华所理解的戏剧精神是“不甘于现在的戏剧状态,不甘于原有的那个模式,从导演到表演的模式,尽管它可能不成熟,但总有新的东西让你看到”。^{①9}“我不按照某一种戏剧观念、某一体系、流派去排戏。每搞一部戏,我总希望摸索些新的东西,是过去舞台上不常见的。舞台上出现过的戏剧,那已经是历史。重复前人,重复自己都是没有出息的。……导演是演出形式的创造者,他应该创造自己的舞台语言,发现新的表演手段。导演也应该是新戏剧观念的创造者。”^{②0}虽然林兆华从来没有对自己的戏剧观念进行过系统的理论总结,但在1982年至2000年近二十年的探索历程中,在他的系列创新作品所展现的舞台语汇和表演范式中,他已经在事实上成为新的戏剧观念的创造者。虽然我们很难清晰地概括这位六十有六依旧保持着旺盛精力、不断放弃着昨日之我的艺术家的总体风格,但他丰富的舞台实验,毕竟为我们留下了一丝隐约可循的探索的痕迹,那就是注重在戏剧中熔铸对人的灵魂的关注和对人类生存处境的探索;注重在戏剧舞台实验中建构新的戏剧美学观念。二者的结合,使他的戏剧呈现出以下几大特点:

第一、“内容与形式应该是交替的”这一美学观念与舞台隐喻模式的建立

对于已经几乎形成铁律的“内容决定形式”的提法,林兆华有着自己的意见。他说,“‘内容决定形式’的提法是错误的……艺术创作的规律是内容与形式应该是交替

的”。^④在他看来,形式本身就是内容,任何舞台演出都是一场有意味的形式,具有超越于剧本之上的独立意义。林兆华对戏剧的一大贡献是:他使舞台演出在某种程度上摆脱了对于戏剧文本的依赖而成为相对独立的具有表意功能的审美客体,是戏剧从剧本中心向舞台中心过渡的关键性人物。常规意义上的舞台演出只是剧本内容的具象化和立体化,而林兆华实验戏剧的舞台演出则具有超越文字剧本之上的、文字剧本所无法承载的独立的内容和思想,这一点是通过其戏剧舞台上的一系列舞台隐喻意象的建构而实现的。如果说《绝对信号》以守车象征社会、《车站》以人们候车时的不同表现象征不同的人生态度,还只是剧本所提供的舞台意象的舞台呈现的话,那么从1986年《第二次世界大战中的帅克》开始,林兆华开始了“形式本身就是内容”,属于导演自己的舞台意象的建构。

林兆华建构舞台意象的常用方式是利用舞台假定性原则,打破斯坦尼体系中演员完全化身角色的固定模式,对演员与角色之间的关系进行陌生化的处理。比如,在《第二次世界大战中的帅克》中,林兆华让一位头扎羊角小辫、说话奶声奶气的漂亮女演员扮演大独裁者希特勒。这一独特的方式形象地告诉观众,性别、年龄、相貌并不能决定人物的思想和行为,即使是表面文弱、娇气的小姑娘也存在着成为纳粹分子的可能,人们需要时刻提防纳粹主义的幽灵重返人间。演员与角色之间的陌生化关系也出现在《哈姆雷特》和《浮士德》中。正如我们在前面所分析过的,《哈姆雷特》剧中采用三个演员同时饰演哈姆雷特、饰演哈姆雷特的演员同时饰演波洛涅斯和克罗迪斯的方式,混淆哈姆雷特与剧中其他人的界限,以“你中有我,我中有你”、道德界限一片混沌传达了“人人都是哈姆雷特”的主题意蕴。1994年上演的《浮士德》也采用了类似的方式。为了形象地阐释人物在理性和物欲中的挣扎状态,林兆华采用了以倪大宏和韩童生两个演员同时扮演浮士德的办法,前者所扮演的浮士德衣衫褴褛、老态龙钟,象征苦思冥想、上下求索的浮士德的理性自我;后者饰演的浮士德衣冠楚楚、英俊潇洒,代表着浮士德沉醉于物欲享受中的另一个自我。两个浮士德形影不离地出现在舞台上,皓首穷经的浮士德对耽于享乐的浮士德几乎没有约束力量。两个相互割裂的舞台形象各自代表了人物在理性和物欲中挣扎的灵魂的两极,浮士德的形象变得丰满起来。

以舞美设计与演员表演相结合的舞台整体呈现剧作整体意蕴,也是林兆华建构舞台意象的重要方式,这种表现形式在1992年上演的《罗慕洛斯大帝》中运用得最为显著。该剧将国家的荣誉、民族的尊严、军人的本色这些历来承载着“崇高”意义的概念,全部消融在西罗马帝国末代君王罗慕洛斯大帝的混混沌沌当中。在罗慕洛斯看来,建立在血肉白骨之上、靠强权和侵略维持统治的罗马帝国早就应该毁灭,他所要做的事情就是顺应历史发展,不理朝政,从而加快罗马帝国的灭亡。为了具象化地呈现剧作

的这一主题,林兆华除了以演员表现剧情外,还在舞台中央另设了一个表演区域,在这个舞台表演区域内同步上演着木偶剧版的《罗慕洛斯大帝》,即便不看演员表演,只看木偶和听台词也完全可以领会剧作内容。这种人偶同台演出的场景新颖别致地传达了“历史如戏,每个人都是历史舞台上的木偶,每个人都无力左右历史发展”的舞台隐喻。

第二、“全能戏剧”的追求与对戏曲美学原则的借鉴

“我认为未来戏剧的希望在于东方,而不是在西方。传统戏剧为中国的戏剧家积蓄的营养是取之不尽的,这也是西方所不能比拟的。”^②与牟森、孟京辉等先锋话剧导演更多地从向西方现代派戏剧借鉴艺术经验不同,林兆华进行实验戏剧的艺术资源更多地来自中国传统戏曲。这种艺术资源不仅指他的戏剧中所使用的若干戏曲艺术的表演手段和舞台语汇,更指他对戏曲美学原则的吸收和借鉴。正如他公开声明的那样,“我的试验总体上的追求,在《绝对信号》艺术构思的对话中早已讲得明明白白——最大限度地借鉴戏曲的美学原则,创造既是民族的也是当代的全能戏剧”。^③综合林兆华近二十年的创作实践,这种“全能戏剧”至少包含了以下两个层面的内涵:

第一个层面是指戏剧表现内容上的无所不能。这一层面上的“全能戏剧”是以舞台假定性原则的确立和幻觉主义原则的打破为前提的。既然承认了戏剧舞台的假定性原则,“做戏”就是戏剧的本质而不需要刻意隐瞒,演员就无需“当众孤独”逼真模拟现实生活,舞台表现的内容也可以拥有语言一样的充分自由。这种充分自由首先指的是舞台时空处理的自由。传统话剧的舞台时空一般局限于几幕几场的具体布景中,幻觉主义原则的打破使它的广度、深度和自由度都得到了极大的解放。《绝对信号》可以同时表现人在现实、回忆和幻觉中的不同生活;《野人》可以表现长达几千年的时空跨度,依赖的正是舞台假定性原则的确立。其次,假定性原则的确立,使得在舞台上展现各种各样复杂抽象的事物和场景成为可能。《野人》、《故事新编》中通过演员形体表演创造出开天辟地、洪水泛滥等千姿百态的感性世界,展现的正是这一“无所不能”。

“全能戏剧”的第二个层面指的是戏剧表现方法上的无所不用。实验戏剧在这一层面的“全能”是以戏剧作为综合艺术,尤其是表演艺术的本质得到重视为前提的。自从1928年洪深将舶来的“theatre”的这一艺术样式命名为“话剧”以与传统戏曲相区别以来,此后近七十年的时间里,语言在戏剧中一直占据着至高无上的地位。戏剧作为综合艺术的特质和它的另一重要特点——动作性在相当长的一段时间里一直受到忽视,正像高行健所说的那样:“戏剧需要捡回它仅一个多世纪丧失了的许多艺术手段……不只以台词的言的艺术取胜。”^④林兆华在自己的戏剧实验中有意无意地弱

化了语言的表意功能,将其他艺术手段,尤其是演员表演的表情达意功能进行了空前的发挥和强化。歌、舞、哑剧、武打、面具、魔术、木偶、杂技等各种表演形式融为一体,使得戏剧不再是单纯的“话”剧而成为名副其实的综合艺术。80年代的《野人》和2000年的《故事新编》两剧可以说是将演员形体表演的表意性发挥到极致的作品,我们甚至可以将它们命名为“现代形体戏剧”。

“全能戏剧”的提法强调舞台的假定性原则和戏剧艺术的综合性特质,这一具有变革意义的提法不仅极大地扩大了戏剧舞台的表现容量,而且改变了戏剧对于文学剧本的过分依附状态,使得戏剧实现了从语言艺术向剧场艺术的过渡型转变,这无疑是人们对于戏剧本质认识的一个新的飞跃。同时,“全能戏剧”对于话剧舞台时空的写意化处理 and 表演语汇中对于传统戏曲表演手法的大量采用,也开辟了话剧民族化的新道路,这一点在林兆华2003年执导的梆子、话剧合台《赵氏孤儿》中体现得更为明显。这是一个更大、更有意义的理论话题,在此暂不作深入展开。

第三、“导演应该有第二主题”和“小众艺术”的戏剧主张

与传统话剧相比,实验戏剧的艺术家们均对戏剧舞台形式的创新投入了较多的精力。这使得实验话剧普遍具有较强的形式感,但这并不意味着实验话剧放弃了其对话剧内容和意蕴的重视与追求,林兆华的实验戏剧就是最好的证明。林兆华曾经说过,真正表现人的戏剧才是有魅力的;人的无穷复杂注定了形式探索的无限,即或一戏一个演出形式,也不能穷尽人的魅力。^⑤林兆华对形式的极端重视源出于对人的深刻体验。他屡次申明的“导演应该有第二主题”的思想就是他这一追求的体现。

如果说传统话剧的文学性决定了编剧在戏剧作品中理所当然的中心地位,那么林兆华戏剧的剧场性则决定了导演在戏剧作品中毋庸置疑的中心地位。正如我们在前文所描述的那样,林兆华向来拒绝那种只是充当剧作者思想传声筒的导演角色,他的剧作总是融入了他自己对于人、人生和自我的体验和感受。对于经典戏剧,他惯于在个人解读的基础上抽绎原作复杂、立体的意蕴的某一方面进行具有现代意义的深化、发挥和再创造,使观众在演出中既能欣赏到原汁原味的台词,感受到原剧的经典魅力,又能在他独特的阐释中领略到剧作与我们现代人灵魂的对接。无论是排《哈姆雷特》、《罗慕洛斯大帝》还是《三姊妹·等待戈多》,林兆华都熔铸了他对于人性及人类命运处境的思考和对诸如善恶、等待、选择等哲学命题的探索。比如,在《哈姆雷特》中他淡化、消解了哈姆雷特“复仇”行为中具有主动选择意义的崇高色彩,抽绎出“人人都是哈姆雷特”这一具有现代意义的命题;在《三姊妹·等待戈多》中他将契诃夫戏剧“等待”的诗意与贝克特“等待”的荒诞与虚无互相融合互相消解,演绎出等待作为人类既无奈

又永恒的生存状态这一主题。所有这些,都使他的戏剧在以反叛、解构、颠覆、消解为主流的实验戏剧中呈现出难得的理性美的光辉。

林氏戏剧过于厚重的理性内蕴往往会减弱其戏剧的观赏性和剧场效果,这就使得林兆华在我们这个以颠覆崇高、消解深度为审美旨趣的文化消费时代未免有些“曲高和寡”,这也是他的戏剧往往会遭遇到票房失败的主要原因。但林兆华并不是一个不重视剧场效果或不擅长营造理想的剧场效果的导演,这一点我们在他为北京人艺导演的《阮玲玉》、《风月无边》等剧中可以找到佐证。惟一的解释是在剧作的理性内蕴和剧场效果之间存在冲突的时候,他宁愿放弃剧场效果而不愿牺牲主题意蕴。在《读书》杂志关于《三姊妹·等待戈多》的笔谈中,吴文光曾经披露了剧作排演过程中的这样一些细节:“……易立明精心设计的一条造型怪诞的铁制小船,当‘戈多’人物在上面滑行或睡觉,都极有剧场效果;还有一条斜穿整个舞台的导火索,它是用作失火一场戏时要点燃的;这些都被取消了。林兆华的理由是:‘搅戏’。他要保持他认为戏剧里最质朴、最单纯的东西,让观众面对真正经典的契诃夫、贝克特。”^⑥林兆华拒绝实验话剧艺术领域内所谓“喜闻乐见”的提法,在他看来,“话剧不是为全体人民服务的,它的受众还是比较小,观众还是学生、知识分子多一些。”^⑦面对《三姊妹·等待戈多》的票房惨败,林兆华表示“还经受得起这种打击,我想做什么还继续做。我不会受影响”。^⑧在孟京辉“人民戏剧”的宣言响彻南北、复出后的牟森声言要排“艺术好、票房好、反响好”的“三好戏剧”的时刻,我们不能不说林兆华对于戏剧精英立场的坚守颇有一些堂·吉诃德的味道,但或许我们需要向这样的堂·吉诃德致敬!^⑨

(作者 王翠艳为北京师范大学中文系副教授、博士
邹红为北京师范大学中文系教授、博导)

注释

- ① 卢燕,“林兆华:我的戏剧不先锋”,《新剧本》,2001年第3期。
- ② 林兆华1998年在接受吴文光采访时说,“有些戏在剧院内是很难实现的,所以才‘生出’工作室这样一个空间”,转引自孟京辉《先锋戏剧档案》,作家出版社,2000年版。
- ③ 全称为“《戏剧》杂志社演剧研究工作室”,系与中央戏剧学院学报《戏剧》杂志社合作建立。
- ④⑥ 卢燕,“导演林兆华访谈:最没风格的就是我”,《北京青年报》,2001年2月20日。
- ⑤⑧ 钟和宴,“孟京辉和林兆华的‘实验戏剧双簧’”,《三联生活周刊》,2001年第1期。
- ⑦ 林兆华,“戏剧观要在实践中革新”,《戏剧学习》,1985年第3期;收入《林兆华导演艺术》,北方文艺出版社,1992年10月版。

- ⑨ 林克欢,《垦荒到彼岸》,收入《林兆华导演艺术》,北方文艺出版社,1992年10月版。
- ⑩ 《车站》上演于1983年6月,但该剧的创作时间早于《绝对信号》,只是由于“当时领导觉得这戏比较荒诞,这时上不太合适,结果没排成”,所以才有了风格较为写实的《绝对信号》的创作与排演。见吴文光,“访问林兆华”,收入《先锋戏剧档案》,作家出版社,2000年版。
- ⑪ 北京人艺演出说明书。
- ⑫ 鲁迅,“‘自选集’自序”,《鲁迅全集》第4卷,人民文学出版社,1981年版。
- ⑬⑭ 高行健、林兆华,《关于〈绝对信号〉艺术构思的对话》,收入《探索戏剧集》,上海文艺出版社,1986年12月版。
- ⑮ 曹禺、林兆华、高行健,“关于《绝对信号》的通信”,《戏剧》,1983年第3期。
- ⑯⑰ 魏力新,“林兆华:我尊重自己的感受”,收入《做戏:戏剧人说》,文化艺术出版社,2003年1月版。
- ⑱ 孟京辉,“实验戏剧和我们的选择”,收入《先锋戏剧档案》,作家出版社,2000年1月版。
- ⑲ 牟森,“《哈姆雷特》一九九〇”,收入《林兆华导演艺术》,北方文艺出版社,1992年10月版。
- ⑳ 吴文光,“访问林兆华”,收入《先锋戏剧档案》,作家出版社,2000年1月版。
- ㉑ 林兆华,“杂乱的导演提纲”,《艺术世界》,1986年第3期,收入《林兆华导演艺术》,北方文艺出版社,1992年10月版。
- ㉒ 林兆华,“反省”,收入《〈红白喜事〉的舞台艺术》,中国戏剧出版社,1987年版。
- ㉓ 林兆华,“垦荒”,《戏剧》,1988年春季号。
- ㉔ 高行健,“关于演出的建议与说明”,收入《高行健戏剧集》,群众出版社,1985年版。
- ㉕ 李杰,“林兆华和三部农村题材话剧”,收入林克欢编《林兆华导演艺术》,北方文艺出版社,1992年10月版。
- ㉖ 吴文光,“阅读到舞台”,《读书》,1998年第7期,第19到20页。
- ㉗⑳ “孟京辉和林兆华的‘实验戏剧双簧’”,《三联生活周刊》,2001年第1期。
- ㉙ 补记:进入新世纪之后,林兆华依旧秉持着“一戏一格”的精神一如既往地进行了他的戏剧实验。在不到八年的时间里,除了先后执导《理查三世》(2001)、《厕所》(2002)、《赵氏孤儿》(2003)、《樱桃园》(2004)、《白鹿原》(2006)、《建筑大师》(2006)、《大将军寇流兰》(2007)、《刺客》(2007)、《盲人》(2008)等一系列富于创造性的话剧作品之外,林兆华还将自己探索的触角延伸到舞台艺术的其他领域,先后执导了《夜宴》(2003)、《狂人日记》(2003)、《诗人李白》(2007)等歌剧以及京剧《张协状元》(2003)、《杨门女将》(2003)等戏曲作品。凭借这些剧作,这位年逾古稀仍然充满着旺盛的创作活力的导演,不仅在剧作“第二主题”的开掘中顽强地坚守了自己形而上的人文主义立场,同时也将21世纪中国戏剧舞台上的形式创新和实验提升到了一个新的高度。(2008年8月补记于北京)

孟京辉：以激情与戏谑营造 实验话剧的感性魅力

王翠艳
邹红

孟京辉，男，1964年生于北京，1981—1985年就读于北京师范学院（今首都师范大学）中文系，1988—1991年于中央戏剧学院导演专业攻读硕士学位，1992年始担任中央实验话剧院（现国家话剧院）导演至今。

同林兆华一样，孟京辉也是北京乃至剧坛最富影响力的实验戏剧导演。从1990年到现在，孟京辉戏剧以其对戏剧传统的反叛姿态、别具一格的舞台形式和幽默戏谑的艺术风格，赢得了大批观众的热爱。从某种意义上甚至可以说，孟京辉的戏剧已然成为中国实验戏剧的一道分水岭。90年代以前，实验话剧在人们心目中的印象，常常是与深奥、晦涩、荒诞乃至“看不懂”一类词语相伴相生的。它吸引到的视线，基本来自所从事专业与话剧密切相关的圈内人，普通的观众——以在剧院获得轻松和愉悦为审美期待的观众，基本是对实验话剧望而生畏、敬而远之的。孟京辉的出现，为实验话剧赢得了前所未有的感性魅力，吸引了大批圈内圈外的观众。然而，孟京辉戏剧的感性魅力同时也是一把双刃剑，它在为实验戏剧赢得观众的同时，也在无形中消解了实验话剧固有的探索力度和深度。无论是得还是失，是赞扬还是批评，孟京辉独具个人风格的实验戏剧都已经成为90年代话剧不可能绕过的话题。孟氏戏剧的形成演变及其构成要素，为我们探索实验话剧在当今文化语境中的生存与发展，提供了不可多得的解读范例。

一、先锋之路：“我属于哪个时代的反叛者”（1990—1997）

孟京辉接受文学艺术教育的80年代中期正是中国社会的急剧转型期，纷纭复杂的外来思潮和艺术范例相继涌入人们的视野，知识分子在短短几年内接触浏览了西方近一个世纪的思想成就和艺术成果，反叛常规、解构传统成为当时社会的主流思潮。这种反传统思潮反映在文学艺术这一敏感的社会晴雨表中，就体现为先锋小说和实验戏剧的次第登场。与马原等颠覆小说常规的先锋作家一样，戏剧实验者们试图以怀

疑、批判、冒险的精神对既有的意识形态和艺术规范进行拆解,重构当代中国的文化秩序与精神乌托邦。在剥除戏剧身上所承载的过于沉重的意识形态内容、重新确立戏剧作为艺术的独立品格这一基点之后,他们所颠覆的不止是中国话剧所独有的现实战斗传统,而且还有传统话剧的核心艺术精神——写实主义精神以及相应的舞台表演范式——以营造舞台幻觉为主的斯坦尼戏剧表演体系。“我开始做戏就是从一个反叛开始、从业余开始。我什么都不懂,就是属于那个时代的反叛者。我就是要破坏,实际上我就是要在垃圾上建立一些新东西”。^①正是怀着一种要颠覆、要破坏的决然态度,孟京辉踏上了自己的戏剧探索之旅。

(一)“就是想和观众较劲”《升降机》《秃头歌女》《等待戈多》等荒诞派戏剧实践

孟京辉的实验戏剧之旅是从排演西方荒诞派名剧《升降机》、《秃头歌女》、《等待戈多》等剧作而开始的。“荒诞派戏剧”一词,最早见于英国戏剧评论家马丁·艾思林1962年出版的《荒诞派戏剧》一书,它是作者对20世纪50年代在欧洲出现的贝克特、尤内斯库、阿达莫夫、热内、哈罗德·品特等剧作家作品的统称。荒诞派戏剧的哲学基础是存在主义,否认人类存在的意义,认为人与人根本无法沟通,世界对人类是冷酷的、不可理解的,但荒诞派剧作家拒绝像存在主义剧作家那样用传统的、理智的手法来反映荒诞的生活,而是用荒诞的手法直接表现荒诞的存在。伴随着求新求异的强烈冲动,以“反戏剧”、“反主角”、“反悬念”、“反认同”的特色而惊世骇俗的^②、从思想理念到形式表现都与传统话剧大相径庭的荒诞派戏剧,首先吸引了孟京辉的视线。正是从排演这些作品开始,孟京辉开始了自己反传统的实验戏剧之旅。

1990年推出的哈罗德·品特的荒诞戏剧《升降机》是孟京辉的导演处女作,也是孟京辉颠覆舞台常规的实验戏剧之旅的开端与起点。“实验就是冒险,我非常喜欢前卫这个词,走在前面的卫士,挺胸向前,随时准备倒地。”^③这句话大概最能形容孟京辉导演这部戏的心情。因为这部戏,使孟京辉在戏剧学院成为“基本上是人不喜欢的那种人”。^④虽然今天的我们已经很难看到当时的演出究竟离经叛道到什么程度,但我们依旧可以根据《先锋戏剧档案》中收录的某些原始材料,约略了解一下当时演出的大致情形。有一个细节特别值得注意,在该书的第11页,孟京辉收入了他视为精神领袖的崔健“从头再来”的演出海报。我们无需考证崔健“从头再来”的歌声是否就是引发孟京辉创作冲动的最初源头,但孟京辉将其与《升降机》剧照放在一起的意义却不言自明,无非是借此表达“从头再来”的破坏与创造的心情。初试锋芒,孟京辉对自己的戏剧充满了近乎狂妄的自信,对于观众“他们为什么要做这个戏?凭什么他们要用这种

方法来作？他们怎么了？这些创作的人是不是脑子有问题？”^⑤的疑惑，他回之以“反正就我牛，你们爱懂不懂”，对观众的欣赏口味报之以不屑理睬的挑衅态度。

排演《升降机》一年之后，孟京辉于1991年1月推出了尤奈斯库的荒诞剧名作《秃头歌女》。除了把剧中的每个人处理成异性热爱狂、让头戴防毒面具的消防队长从窗户上跳进来大唱歌剧的出人意料之举外，演出临近结束时，长达两分半钟的停顿更是令所有在场的观众惊愕和不知所措。用孟京辉自己的话说，“当时就是想和观众较劲，就是不让你好好欣赏”。^⑥孟京辉似乎铆足了劲要向观众的欣赏惯性挑战，而紧接着充当他挑战的利器的，是他酝酿了近两年的荒诞派戏剧经典——《等待戈多》。

1991年6月，《等待戈多》作为孟京辉的导演专业硕士学位毕业作品，在中央实验话剧院四楼小礼堂正式推出（1989年秋季，中央戏剧学院操场中一个黑水四溢的煤堆引发了孟京辉排演《等待戈多》的最初的创作冲动，由于种种原因，他在该年12月31日在这个煤堆上排演该剧的计划没能得到实施）。孟京辉蔑视循规蹈矩、刻意求新的创作风格在这次演出中得到了淋漓尽致的体现：观众被请到台上，演员在台下演，满眼皆白的封闭病院、孤独地立在远处的黑色钢琴和白色自行车、倒挂在吊扇下面的枯树、两个在狭小的空间里掰扯人生意的流浪汉，与“戈多今天不来，戈多明天准来”的预言一样令人感到压抑和虚妄；不断爆响的铃声、到处乱滚的自行车圈、被黑雨伞击碎的窗玻璃、在黑暗中闪烁的烛火、倒在台前的尸体、忽然像白昼一样转亮的屋外，不断以隐喻的手法传达出“挺无奈的、挺被迫的反抗”。世界话剧史上以沉闷玄奥著称的荒诞剧经典竟被他演绎出热闹的感性刺激，孟京辉善于营造剧场效果的才能初露端倪。虽然剧作的荒诞、虚无意味因此被削弱了，但该剧以其“视觉上的可看性，爆发力和刺激的节奏方式，怪诞的超现实色彩和诗化的技巧”^⑦昭示着孟京辉所追求的颠覆常规的、叛逆怪诞的、快意激情的艺术自我的基本确立。两年后，该剧组被邀请参加1993年3月在德国柏林世界文化宫举办的“中国前卫艺术展”，孟京辉的戏剧由此被正式贴上了“前卫艺术”的标签。

从《升降机》、《秃头歌女》到《等待戈多》，表现出孟京辉对西方荒诞派戏剧的青睐和迷恋，荒诞戏剧内容的荒诞和虚无，不仅契合了孟京辉急于破坏和宣泄的狂躁心情，而且它不同于传统戏剧的剧作形式，也为孟京辉颠覆常规的舞台呈现提供了丰富的发挥空间，无论从哪种意义上说，荒诞派戏剧都是孟京辉当时所能找到的最容易实现自我追求的剧种。

（二）实验话剧的“经典”之作《思凡》

《思凡》是走出校园的孟京辉作为中央实验话剧院专业导演的首部公演话剧，该剧

不仅参加了“’93 中国小剧场戏剧展演暨国际研讨会”，为孟京辉赢得了“优秀导演奖”的桂冠，也使孟京辉的戏剧实验开始走出学院圈子，赢得了圈内圈外广大观众的热爱。该剧最早脱胎于孟京辉与中戏学生齐立、关山等共同创作的于 1992 年 12 月 7 日在中戏黑匣子剧场上演的《今日大雪——思凡·双下山》行为艺术版（由于演出一周后该剧策划和舞美设计齐立的非正常死亡，该剧仅演出了一场），在 1993 年公演之后曾在 1996 年秋季二度上演，1998 年春天又作为中央实验话剧院小剧场话剧展演季剧目三度推出，成为实验话剧为数不多的保留剧目之一。2003 年新年，中央戏剧学院导演系 99 班的同学以《思凡之后》作为他们的毕业剧目隆重推出，更使《思凡》蕴含的经典意义渐趋显现。

《思凡》系创作者们撷取明代无名氏《思凡·双下山》和意大利薄伽丘《十日谈》中的相关故事情节组合拼贴而成，整部剧在偷尝禁果的果敢和男欢女爱的愉悦中毫不费力地消解了不同时代、不同民族、不同地域的“性禁忌”主题。演出将《思凡·双下山》和尚、尼姑“思凡成真”的片段，和《十日谈》中几对年轻人“偷情成功”的故事拼贴在一起，洋溢着轻松浪漫的游戏精神。《思凡》与此前及同时期表达“禁忌”与“反抗”的主题的作品最大的不同，也正表现在这种游戏精神上：《思凡·双下山》中尼姑色空和小和尚本无各自耐不住青春冲动逃下山来，两人途中偶遇互诉衷肠，他们的结合没有遇到任何的外来障碍，小尼姑心中仅存的一点佛门戒律被和尚几句“看经仿佛弥天谎，谨遵五戒真荒唐。大小菩萨爹娘养，你我成家理应当”就轻易地化解了。《十日谈》中的“偷情”行为虽然遇到了一点小小波折，但都被他们用自己的机智，巧妙地化险为夷了。青年皮乔奴与店主的女儿眉目传情，在自己和朋友的精心策划下如愿以偿，却又阴差阳错地爬上了店主的床，情况似乎十分危急，但朋友一句“梦游”的巧妙说辞即使他获得开脱；低贱的马夫爱上高贵的王后，通过自己的智慧假冒国王得亲芳泽，发现真相、不愿声张的国王剪去他的一把头发作为记号，聪明的马夫连夜把所有人的头发都剪去一把，自己顺利逃脱了惩罚……总体看来，《思凡》表现的是一个并不新鲜的关于“禁忌”与“反抗”的主题，新鲜的只是创作者举重若轻的游戏姿态。代表禁忌的力量（佛家教条、店主人、国王）并不像他们表面上那么强大，冲击禁忌的一方（小和尚和小尼姑、偷情的年轻人、马夫）无须做出什么牺牲便可以轻松瓦解他们。以孟京辉为代表的创作者们，轻松告别了“五四”及 80 年代作家以展示道德禁忌对人性的戕害，及人们为反抗旧道德所付出的沉重代价为惯常主题的启蒙主义立场，在轻松的嬉戏、夸张的表演中，对特定时期一代人冲破禁锢的勇气和决心作出了独特的传达。

在剧本结构方式上，该剧也是一部别具一格的创新之作。由于是将不同民族、不同时代、不同地域的几个原本并无关联的故事拼合在一起，如何有效地连接故事而不

致造成意义混乱及如何弥补故事转换时造成的裂缝,成为剧作家首先要面对的问题。讲解人角色的设计,巧妙地解决了这一问题。全剧以小尼姑和小和尚的故事作为情节主线,共分三个部分:开头部分表现小尼姑色空和小和尚本无难耐空门寂寞,各自下山;第二部分插入讲解人的叙述暂时中断剧情,同时开始讲述两个“偷情成功”的故事,两个故事之间亦以讲解人的叙述进行间隔;结尾部分回到小尼姑和小和尚的故事线索中,以他们下山巧遇、冲破禁忌、喜结良缘收束故事。三个故事均情节简单,叙事手法平铺直叙,加之故事与故事之间有讲解人的叙述穿插其中(既辅助演员表演,把各个故事的剧情交代得十分清楚,又起到了间隔、区分不同故事的作用),所以拼贴在一起,不仅不混乱而且层次井然、线索清晰。这种片断组合式的结构方式,不但使原本单薄的故事情节变得丰富饱满,而且三个故事之间的互相映衬和补充,也使剧作对于冲破禁忌、张扬自然生命力的主题传达更具说服力。

(三) 戏剧领域的“语言论转向”^⑧——《我爱×××》

《我爱×××》是孟京辉迄今为止最具先锋意义的一部戏,它完全取消了作为戏剧必要构成要素的故事情节、戏剧冲突、个性人物和规定情境,而将言说行为和言语本身毋庸置疑地置于剧本及舞台演出的中心地位。从某种意义上,我们可以把这部剧作看作一场痛痛快快的“语言狂欢”游戏,它既是一代人率性直陈的精神自白,同时也是一次以“反戏剧”的形式进行的戏剧实验——关于语言的形式实验。规避了传统戏剧中必不可少的个性人物和故事情节,更剔除了传统戏剧的中心要素——“戏剧冲突”。这种语言狂欢为观众提供了充满各种可能性的阐释空间,不同的观众可以赋予它不同的意义。

从剧本内容看,《我爱×××》剧由“不由分说”、“(字幕)”、“说的比唱的好听”、“说到做到”四个部分组成,用一千多个以“我爱……”开头的判断句盘点了一个世纪的各种事件和现象:从1900年的新年钟声到一战、二战,再到40、50年代的国际风云,然后是60年代知识青年上山下乡、美国的摇滚乐风潮、嬉皮士运动、法国的五月风暴,接着是80年代国家的改革开放与西方文化的涌入和90年代的各种流行现象,全都在一千多句“我爱……”中一泄而下。由于缺乏能够提供明确意义指向的事件和有个性的人物,所以对于剧本意义的理解具有极大的不确定性,观众完全可以从两个相反的方向进行理解。如果按照“爱”的字面本意理解,“爱”这个动词本身所包含的肯定和倾慕的情感倾向,观众完全可以认为剧中的主体“我”与他所处的外在现实之间存在着一种理想的和谐关系。从这一意义上说,《我爱×××》既是宣言又是独白,充分表现的是人的自我主体性的高扬。“一九九〇年”、“白衬衫”,“我爱蓝裤子”、“第三代诗人”、“你的

上:孟京辉:《坏话一条街》 摄影 李晏

下:孟京辉《一个无政府主义者的意外死亡》海报



脚心你的脚背你的脚后跟你的脚关节”、“肝炎病患者”，无论是物质还是精神、过去还是现在、神圣还是凡俗、高尚还是卑下，也无论是抽象的灵魂还是具体的肉身，全都作为“我爱……”的宾语消弭了界限和区别。“我爱得爱不得，全在自己愿意不愿意”，剧作在热烈的语言碰撞中，尽情释放的是自由言说的快感和个体意志的张扬。但另一方面，在诸如“我爱你们这些随大流的家伙”、“我爱你们这些守旧派”……“我爱你们这些伪君子”……“我爱已经受够了的校园民谣”、“我爱已经受够了的春节联欢会”、“我爱已经受够了的电视连续剧”这些句子中，“我爱”与“家伙”、“守旧派”、“伪君子”及“受够了”之间存在的意义张力，又为观众从“反讽”的修辞角度理解该剧提供了可能。不管观众从哪一向度上寻找意义，《我爱×××》都是可解的。

从舞台呈现上看，《我爱×××》的朗诵式表演方式也是对戏剧演出常规的背离，它以一种极其极端的方式，凸现了言说作为人类行为方式的意义以及语言本身的韵律和美感。五男三女八位演员使出浑身解数，朗诵、歌唱、口哨、口技、顺口溜、快板评书等多种说唱形式变换不拘，男声、女声、混声、喇叭呼喊、轻声细语等各种音质、音色乃至哑语、无声互相夹杂，层层声浪汇成强劲的旋律，在众声喧哗中焕发出极具表现力的巨大能量。每个中国人都熟悉了“我爱北京天安门”，在各种各样的节奏韵律变化中被全体合声朗诵多达二三十遍，产生出咀嚼不尽的丰富意味，获得了现场观众的热烈反响。这是一部真正的无情境、无冲突、无情节、无人物的语言游戏戏剧，观众可以不必再为剧中的任何人物捏一把汗而心情紧张，他大可在剧场里暂时把疲惫的身心放松下来，去聆听去欣赏演员如何用游戏调侃的方式、抑扬顿挫的声调将曾经被奉若神明的道德说教一一拆解，将许多人趋之若鹜的流行生活现象一一嘲讽，他们无由思考也不必思考，因为，这本就是一场无需思考的语言狂欢游戏。看了，笑了，就完了。想不想，怎么想，都无所谓。游戏的意义本就是不确定的、可有可无的。

二、先锋转向：走向“人民戏剧”（1997—2000）

1997年秋到1998年初，孟京辉赴日本进行了为期半年的戏剧艺术考察，这次考察成为他的戏剧姿态由先锋转向时尚、由叛逆走向调和的契机和起点。归国后，一向宣称“反正就我牛，你们爱懂不懂”、“就是想和观众较劲，就是不让你好好欣赏”的孟京辉开始研究和注重观众的欣赏口味，在与谢玺璋“关于实验戏剧的对话”一文中，他有意无意地提出了“人民戏剧”的概念：

如果我排戏只是表现狠这一点,恐怕只有为数不多的几个人会赞赏我。我把自己心理上或生理上郁积的东西给抒发出来了,我自己可能特痛快,但是毕竟赞赏的人特别少……我感觉我需要一种更多人的交流,但是在和更多人交流的时候,不可能完全像以前那样很任性。你必须将很任性的东西,在美学上让更多的人接受。……我的先锋、前卫就表现在和更多人接触上……有许多先锋性的文艺作品,开始走向大众,但我现在更趋向于说走向人民,人民这个概念我是从达里奥·福和他的一贯行为里面找到的。^⑨

(一)《一个无政府主义者的意外死亡》:喜剧效果的强化与批判锋芒的减弱

1998年的《一个无政府主义者的意外死亡》,是孟京辉归国后导演的第一部小剧场戏剧。该剧改编自1997年诺贝尔文学奖获得者、意大利著名剧作家达里奥·福的同名政治讽刺喜剧,其基本情节为:一个“疯子”在警察局偶然接触到“一个无政府主义者意外死亡”的卷宗后,用各种办法展开调查,甚至冒充最高法院代表复审案件,最终揭开了全部真相——所谓“意外死亡”,其实是警方将其拷打致死、将尸体从窗户抛到大街上所伪造的“畏罪自杀”。作为导演,孟京辉在黄纪苏改编本的基础上,从两个方面对剧本进行了卓有成效的再度改造——一是使其彻底本土化,消除观众审美间隔;二是弱化原剧的政治讽刺色彩而集中挖掘、强化其喜剧效果。首先,演出本将原剧“疯子”发现事情蹊跷、展开调查、最终真相大白的情节改为警察局为掩盖事情真相,主动利用“疯子”的想象力为其设计“跳楼自杀”场景。这样一来,严肃的政治审问变成了“疯子”导演的滑稽游戏,原剧的尖锐批判锋芒被消解,演出在“演戏”的喜剧性氛围中充分展开;其次,孟京辉对剧作的台词作了有效的本土化处理。中国观众耳熟能详的各类典故、场景,新近几年的流行生活现象,独具地方特色的方言、民谣、革命歌曲和各类笑料,被孟京辉精心而妥帖地糅合进演出中,引发观众一次又一次快意的笑声。如果不是有两位小丑不断地跳出来为人们讲述“达里奥·福”和“意大利”,恐怕没有观众会想起这出戏与达里奥·福和意大利有什么关联。由于文化背景和语言的差异,一个民族的幽默(尤其是喜剧中常用的戏仿、双关、谐音、隐喻等一类手法),不一定能被另一个民族所领会,为不削弱剧作的喜剧效果而对其作必要的本土化处理,是排演外国喜剧时常常要做的一项工作,但孟京辉在这一点上显然走得太远。

(二)《恋爱的犀牛》:滑稽笑料与诗意伤感的互相消解

在稍后的1999年夏季排演的《恋爱的犀牛》一剧中,实验戏剧所反叛的故事情节、个性人物、矛盾冲突等传统戏剧要素一一回到了孟京辉的戏剧舞台上。剧作讲述了一个

一个动物饲养员执著追求自己心爱的女孩而不得的故事。编剧希望借这个故事表达一个关于物质年代对于爱情(精神)的坚守的主题。剧本创意及演出幕间的音乐,都在诗意和伤感中弥漫出一种非常动人的力量。遗憾的是,这种可贵的诗意被充斥全场的各种噱头和笑料消解殆尽。承载“恋爱的犀牛”这一理念的主人公马路,在剧本中是一个在物质过剩、充满选择的年代固守自己情感立场的落寞英雄,却在充斥全场的笑料中被塑造成了一个近似白痴的偏执狂;“牙刷”、红红、丽丽以及爱情训练班的几场戏严重影响剧情进展,除了引发观众大笑以外几乎没有什么作用。不是说只有诗意和浪漫的戏剧才是好戏剧,也不是说在诗意和浪漫的戏剧中不可以抖笑料,但是,如果二者的结合不能浑融一体,那么整场剧变只能沦为不伦不类的超级小品和群口相声,《恋爱的犀牛》正是如此。小品、相声追求好玩、好笑无可厚非,但戏剧若也追求好玩和好笑,那就只能是戏剧的堕落。

从荒诞派戏剧《升降机》、《等待戈多》到《思凡》、《我爱×××》再到《一个无政府主义者的意外死亡》和《恋爱的犀牛》,孟京辉逐渐告别了他早期戏剧的先锋精神,贴近了他曾一度反叛的大众趣味。当然,“大众趣味”本身是一个不带任何感情色彩的中性词,只有被加了诸如“庸俗的”之类定语的时候,它才具有否定意味。而且,“先锋”和“大众”也是分思想内容和艺术形式两个方面的,有的剧作用先锋的形式包裹着平庸的内容;有的剧作尽管艺术形式十分传统老套,但传达的内在理念却十分深刻、前卫,这是不能一概而论的。约定俗成的“实验戏剧”这一概念似乎是形式先于内容的,所以,孟京辉的戏剧绝大部分都被贴上了“实验戏剧”、“先锋戏剧”的标签,他自己也以先锋戏剧、实验戏剧的代表人物和代言人自居。但客观地说,孟京辉1997年以后的戏剧似乎很难再被称为先锋戏剧或是实验戏剧,因为这些戏剧除了不具备深刻、前卫的主题意蕴外,也缺乏他早期戏剧中鲜活的形式创新精神。越来越熟络的表演模式、越来越随意的滑稽调笑,逐渐成为他戏剧中的俗套,被他自己及自己以外的人所广泛复制着。我们期待着孟京辉的戏剧在沉潜磨砺中再度复苏他飞扬的激情和创新的活力。

三、舞台美学：游离于幻觉和间离之间的舞台假定性

戏剧家黄佐临先生在20世纪60年代曾经指出:“当今世界主要存在两种戏剧观,即造成生活幻觉的戏剧观和破除幻觉的戏剧观,或者说,写实的戏剧观和写意的戏剧观。”^⑩前者基本指以斯坦尼斯拉夫斯基为代表的“展示”型戏剧,演员完全化身角色、“当众孤独”借以营造生活幻觉、引发观众共鸣;后者则基本指以布莱希特为代表的叙

述体戏剧,该类戏剧以“间离”效果取代传统的“共鸣”,要求演员与自己所扮演的角色之间保持一定距离,避免完全化身为角色。由于历史的原因,我国自20世纪初引进的西方话剧始一直到80年代末,基本采取的是一种以营造舞台幻觉为旨归的“展示”性戏剧,而对于主张写意的布莱希特、梅耶荷德等不仅很少介绍,而且视为异端进行排斥。进入80年代后期,随着人们眼界的开阔、思想观念的更新和译介水平的提高,人们才慢慢地把目光移向布莱希特等人以破除舞台幻觉、制造间离效果为特色的叙述体戏剧。孟京辉戏剧独辟蹊径,从古希腊原始戏剧、中国传统戏曲、布莱希特“叙述”体戏剧以及梅耶荷德的舞台假定性创造中,广泛汲取艺术营养,既没有放弃演员逼真表演故事的戏剧主流范式,又别出心裁地打破了舞台幻觉,成功地营造出一种“展示”与“叙述”同时进行的、游离于幻觉和间离之间的舞台假定性效果。

(一) 音乐、歌队及讲解人角色的设置

孟京辉戏剧最为突出的形式要素就是他的音乐和歌队,这两种要素与讲解人角色的设置,对他打破舞台幻觉的假定性舞台效果起到了十分重要的作用。西方戏剧发展的历程表明,戏剧是在逐渐剥离歌队(包括歌队长)、伴唱等要素而逐渐变为基本只依靠演员动作和台词来传达剧情的。比如,古希腊戏剧的歌队长实际上承担着—个故事讲述人的角色。当剧情尚未充分展开、仅靠演员动作和语言不能完成对某一生活场景的模拟时,歌队长就用歌唱或讲述将剧情补叙完整。孟京辉从古希腊戏剧中受到启发,重新捡起了在近代话剧中久已消失的歌队(包括歌队长)、伴唱等角色,通过在剧中穿插音乐和设置歌队、讲述人等艺术手段,成功地创造出一种既表演故事、又直接与观众对话交流的崭新的“叙述”型戏剧。在剧中充当歌队或讲述人角色的演员,有的同时扮演剧中人物(如《思凡》、《恋爱的犀牛》),有的仅仅以叙述者和讲唱人的面目出现(如《一个无政府主义者的意外死亡》),无论是前者还是后者,其带来的崭新的舞台效果都超越了纯粹形式革新的意义。孟京辉的戏剧之所以能够成功地游离于幻觉和间离的美学效果之间,首先在于他在演员表演故事之外,设置了相当于希腊戏剧歌队长的、承担叙事和议论功能的讲述人角色。在第一部分所提到的《思凡》中的讲解人和《一个无政府主义者的意外死亡》中的小丑甲和小丑乙即为这种角色。^①当《思凡》演到《十日谈》故事的偷情片断时,舞台上出现了一种十分新鲜有趣的场景:原来充当角色的一个演员开始从剧情中“跳”出来,以一种完全置身事外的口吻面向观众开始叙述故事情节;其他演员则同步以动作展示讲解人所叙述的剧情。(如在皮奴乔的故事中,当讲解人介绍到尼克罗莎的父亲——老实人时,扮演老实人的一位男演员则起立,进入角色;当介绍到尼克罗莎的母亲这一人物时,舞台上的一位女演员则起立,与老实人偎依在

一起进入夫妻关系的扮演中),这种“演”故事和“讲”故事同时进行的演出方式,不仅形式别致有趣,而且营造出一种同观众直接交流的气氛,极大地调动了观众的观剧热情。《一个无政府主义者的意外死亡》在演出开头和各幕之间设置了小丑甲和小丑乙两个角色(其中一个由孟京辉亲自担任),他们以或唱或讲的方式适时交代原剧及原作者的相关背景知识、评论剧情及相关社会现实,既帮助观众理解剧情又避免使观众沉入舞台幻觉,使观众成为评价社会的思考和判断的主体,而不再仅仅是单纯的被动的欣赏者。其次,歌队、伴唱等音乐因素在剧中的穿插,不仅能够烘托气氛,激荡情感,使戏剧恢复其久违了的诗、歌、乐舞一体的作为综合艺术的魅力,而且还承载着暂时打断观众舞台幻觉、调整表演节奏、自然完成空间转换的重要功能。观众坐在这样的剧场里,情绪常常是介于清醒和被打动之间的,这就使他们冷静地反思自己的处境成为可能。

(二) 演员与角色之间多元辩证关系的建立

打破传统话剧一人一角的固定设置、建立演员与角色之间的多元辩证关系是实验话剧舞台上常会出现的艺术手法。所不同的是,林兆华戏剧中的几个演员扮演一个角色或一个演员扮演几个角色,基本是出自于传达剧作内容主旨的需要。如《哈姆雷特》中扮演克洛狄斯、波洛涅斯、哈姆雷特的演员同时念出哈姆雷特“生存还是毁灭”的台词,恰是对“人人都是哈姆雷特”这一主旨的最好阐释方式;《浮士德》中的浮士德由两个演员同时扮演则最为形象地传达出浮士德身上的两个自我的分裂。而在孟京辉的戏剧中,演员和角色之间的辩证关系则并不服从于传达剧作内容主旨的需要,而只是他用来破除戏剧舞台幻觉的有效手段。孟京辉戏剧的演员与角色辩证关系主要体现在以下三个方面:第一,演员既是角色又不能完全化身为角色,要与角色之间保持一种适度夸张的距离感;第二,演员与角色之间并不是一一对应的关系,一个演员可以根据剧情需要随时改变自己在剧中充当的角色;第三,演员作为现实人物与剧中角色相混同和混淆。前两种角色设置方式在《思凡》一剧中运用得最为得心应手。首先,演员的表演都在“激情的投入”和“冷静的旁观”之间交融杂错,剧中演员无论是台词处理还是动作表现都不再追求生活化,而是要刻意地呈现出一种夸张的游戏色彩。其次,剧中的七位演员除扮演小尼姑和小和尚的两个之外都是一人充当多种角色。他们既是和尚尼姑“思凡”故事中代表禁锢人性的卫道士的“众人”,也是《十日谈》中“偷情”故事的当事人(如在“思凡”故事中扮演“众人”之一的演员,同时也是后面“偷情”故事中的青年皮奴乔和机智的马夫的扮演者)和故事外对故事进行调侃式评述的讲解人;同时,他们不仅充当了剧中罗汉塑像等活“道具”,而且还摹仿各种声音制造声响、渲染氛围,可谓身兼多职。演员作为现实人物与剧中角色的刻意混淆则主要体现在《我爱××

×》中,在贯串全场的言说过程中,孟京辉有意无意地取消了演员和角色的扮演关系,观众根本无法分辨演员是在作为剧中的角色、还是在作为生活中的自己进行朗诵和表白。“演员扮演角色”的戏剧常规似乎在这儿变得无足轻重。

(三) 大写意的舞美处理方式和抽象简约的舞台风格

孟京辉戏剧间离性的舞台效果还来自于其大写意的舞台处理和由此带来的抽象简约的舞台风格。孟京辉的戏剧舞台好似信笔绘就的写意国画,简约粗疏,甚至有些马虎,它们在为演员表演提供活动背景的同时也以其非写实的抽象色彩提醒观众这只是在演戏。这样的舞台设计虽然很难作为独立的审美对象,也不具备林兆华戏剧舞台的整体隐喻功能,但也不乏表意传情的局部象征功能。《思凡》中小和尚本无面前的一盆清水和水里的游鱼就是这样的道具。水是生命的象征,中国文化传统中素有以“鱼水之欢”象征男欢女爱的隐喻,剧作正是通过下山之前小和尚欲泼水又放弃、手捧不断挣扎的鲤鱼“无奈环顾四周”的场景,表现其渴望释放内心欲望却又有所顾忌的矛盾心情。而由剧中演员临时集体摆成的罗汉塑像既是一种简单的布景方式,同时也形象地传达出小尼姑思凡的心理压力不仅来自佛家罗汉所代表的清规戒律,也来自凡间的飞短流长。《一个无政府主义者的意外死亡》在摆放垃圾桶、电风扇、简易木椅的凌乱的舞台上突出地将达里奥·福巨幅漫画头像高悬于前台左侧,正是借此为整部剧定下怪诞滑稽的整体氛围。其他如《思凡》以白布以软雕塑手法勾勒出远山形态、《恋爱的犀牛》以众人模拟手拉吊杆左摇右晃的姿势表现坐地铁等,都借鉴了传统戏曲的表现手法。

一旦打破了严格模拟生活的舞台幻觉的束缚,既然“讲”故事和“演”故事可以交融错杂、并行不悖,“做戏”就成为戏剧艺术的本质而不再是需要加以掩盖的东西,戏剧所获得的解放也便成为空前的。《思凡》把“思凡成真”和“偷情成功”两个发生在不同时代、不同国度的故事进行跨时空的舞台对接;《我爱×××》把发生在一个世纪的现象以语言狂欢的方式呈现于舞台;搬演意大利《一个无政府主义者的意外死亡》竟会出现对《茶馆》片段的戏拟,其内在的机理恐怕正在于此。正如高行健所说:“一旦承认戏剧中的叙述性,不受实在的时空的约束,便可以随心所欲建立各种各样的时空关系,戏剧的表演就拥有像语言一样充分的自由。”^⑩孟京辉以舞台假定性为美学依据,利用充满想象力的自由发挥,在基本写实的展示性框架中充分调动各种艺术手段凸现演出的表演性,既可以利用常规戏剧演出的各种约定,又可以适度陌生化造成新奇感,营造出一种灵动不拘之美。

四、戏剧风格：戏谑喜剧与“孟氏快感”的打造

孟京辉的喜剧与震撼力和深刻无缘，它更近乎于一种轻松的游戏。如果说看林兆华的戏剧，我们更多体验到的是蕴蓄着沉郁理性的美感；那么看孟京辉的戏剧，我们更多体验到的是充满着热闹的感性刺激的游戏快感。也许敏感到负载很多意义和主题的演出会使观众望而生畏，他毫不犹豫地把那些对终极意义、绝对价值、生命本质的追求放逐出自己的戏剧领地，着力寻找一种虽无深度但却是生动有趣的带有游戏色彩的人物、故事、结构和无须思索即可获得的快感。人们尽管可以对孟京辉的戏剧作出诸如形式主义、思想意蕴浅薄匮乏等等的指摘，但都无法否认他的戏剧总能带给观众酣畅淋漓的快感。

孟京辉戏剧的快感效应突出表现在孟京辉戏剧的强烈的喜剧性。“我排戏很容易做到幽默，这是信手拈来的，不论多么严肃的戏到我手里，我和我的演员那么一折腾，就能具有喜剧性。”^⑬幽默和戏谑是孟京辉的长项，虽然他从来不曾把自己的戏剧冠名为“幽默笑剧”，并且只导演过《一个无政府主义者的意外死亡》一部纯粹意义上的喜剧作品（截止到2000年），但这并不妨碍我们在孟京辉的戏剧中找到丰富的喜剧因子。这种喜剧既不同于以丁西林为代表的揶揄人性的温和的幽默喜剧，也有别于以陈白尘为代表的批判社会的尖锐的讽刺喜剧，而是一种兼具闹剧、趣剧、笑剧诸多特征的杂糅性喜剧，我们姑且根据其诙谐快意、滑稽嬉闹的审美效应将其称为戏谑喜剧。这种喜剧有着幽默喜剧的诙谐俏皮但缺乏其含蓄和蕴藉，有着讽刺喜剧的痛快淋漓但缺乏尖锐的批判锋芒，我们很难将其纳入我国现代戏剧史主流喜剧传统中的任何一种。^⑭

（一）“戏仿”

“戏仿”是构成孟京辉戏剧喜剧性审美效应的一个最重要的艺术手段。较好的文艺修养和对生活的敏锐把握，使他总能把各类经典中的片断或大众现实生活中最流行的思想、语言、行为方式“复制粘贴”到他的戏剧中，由于语境的置换，又使得这种“复制粘贴”带上了一种强烈的反讽意味，这在无形中极大地吻合了既担心落伍、追逐“时尚”，又标榜个性、拒绝“流行”的年轻人的胃口。所以每当孟京辉戏剧里出现“戏仿”型的场面、情节和语言时，在场的观众总是能够心领神会地爆发出痛快的大笑。

在孟京辉的戏剧里，“戏仿”主要以场面戏仿、情节戏仿和语言戏仿三种面目出现。场面戏仿最为生动的例证是《思凡》中对于《废都》的性描写场面的戏仿。《思凡》首演的1993年，正是贾平凹的小说《废都》在全国掀起轩然大波之时。当舞台上的男女青

年搂抱在一起、马夫爬上王后卧榻之时,其他演员马上用一面红色的锦旗将他们盖住,旗上赫然写着:“此处删去×××字”,该场景以对《废都》“此处删去×××字”的戏仿引来观众的开怀大笑。情节戏仿的例子有许多,最突出的是《一个无政府主义者的意外死亡》第二部分对话剧经典《茶馆》的巧妙改写:

(疯子满面春风走上舞台,两个鸟笼子滑向舞台)

局长:这不是“无”爷吗?

疯子:这不是小王吗?!

局长:哎哟!“无”爷,您这么闲在,会想起到警察局来了?

疯子:我来看看,看看你这年轻小伙子会不会开警察局!

局长:唉,一边开一边学吧,指着这个吃饭嘛,谁叫我爸爸死得早,不干不行啊!好在照顾主儿都是我父亲的老朋友,有不周到的地方,闭闭眼就过去了。在街面上混饭吃,人缘儿顶要紧。我按着我父亲遗留下来的老办法,多说好话多请安,讨人认得喜欢,就不会出大岔子!

疯子:这警察局我迟早要收回去的。

局长:您甬吓唬着我玩,我知道您多么照应我,心疼我,绝不会叫我背着王八盒子上山打白狐狸去!

疯子:你这小子,比你爸爸还滑呀!

……………

疯子:我可是正宗的西西里人!

警长甲:你西西里人里通外国,罪加一等!

这段情节把北京观众耳熟能详的经典话剧《茶馆》里面的相关场景模仿得惟妙惟肖,俏皮而幽默,演出时观众不断爆发出哄然大笑,剧场效果十分理想,但细想,其实也无什么意义。语言戏仿的对象主要是文学名著中的经典语句和流行广告用语,这样的例子在孟京辉的戏剧中随处可见。“……它是第一支经中华口腔医学会检测认证,并能有效地预防龋齿的牙刷品牌,同时又是中华预防医学会惟一验证并推荐的牙刷品牌”。看过《恋爱的犀牛》的观众,大概很难忘掉这段惟妙惟肖的广告词戏仿所带给他们的快乐;《我爱×××》第三部分“说的比唱的好听”中“集体舞”中的相关段落是对文学经典语句的大段戏仿。“中国,我的集体舞丢了”是对梁晓斌“中国,我的钥匙丢了”的戏仿,“子曰:三人行,必有集体舞”是对《论语》经典“子曰:三人行,必有我师焉”的戏仿,“我希望逢着一个丁香一样地结着愁怨的集体舞”是对戴望舒名诗《雨巷》中“我希

望逢着一个丁香一样地结着愁怨的姑娘”的诗句的戏仿。当剧中演员高声朗诵这些句子时,颇具文学修养的观众都会因为心领神会而开怀大笑。

(二) 语言的狂欢化

语言的狂欢化也是孟京辉在戏剧快感效应的重要诱因。各种语言表现形式的纷纭杂陈,以及刻意追求语言的粗俗化,常常使孟京辉的戏剧充溢着鲜活的感性魅力。孟京辉戏剧的语言表现形式可谓五花八门,朗诵、辩论、相声、小品、广播剧、演唱、“三句半”等各种曲艺艺术的表现形式,在他的戏剧舞台上几乎一应俱全;土匪黑话、民谣、谚语、俏皮话等颇具民俗风格和生活质感的语言都为他的戏剧增添了无穷的感性魅力。如《一个无政府主义者的意外死亡》的开头:

达里奥·福,放了一个屁,蹦到了莫斯科,来到了意大利,意大利的国王正在看戏,闻到了这个屁,很不满意,找来科学家,研究分析,屁是人生之气,在人的肚子里窜来窜去……一不小心打开后门溜了出去。放屁的人,欢天喜地,闻屁的人,垂头丧气,有屁不放,憋坏心脏,没屁硬挤,锻炼身体。屁放得响,能当校长,屁放得臭,能当教授,不响不臭,思想落后。

在中国戏剧逐渐告别了瓦肆勾栏的戏曲传统,而逐渐走向剧场殿堂被神圣化和严肃化以来,几乎还没有哪位导演会像孟京辉一样在剧场中如此大胆地使用粗俗化语言。

(三) 舞台动作的游戏性和滑稽化

动作的游戏性和滑稽化也是孟京辉引发观众笑声的重要武器之一。《思凡》中演员夸张化、游戏化的表演方式与其游戏化的内容相得益彰,曾令观众产生耳目一新之感,孟京辉在他以后的剧作中也不同程度地沿用了这一手法。遗憾的是,正如幽默和油滑只有一步之遥一样,孟京辉这种原本极富表现力的舞台表演方式很快便流于卖弄噱头的滑稽可笑,《一个无政府主义者的意外死亡》中警察局长“生孩子”的细节便是如此。舞台上警察局长仰面倒地、两个警察左右各一扶着他的腿、经过一番剧烈折腾、警察从局长的腿间取出一个“哇哇”啼哭的“婴儿”,这种噱头所引发的笑声已经不再是审美意义上的笑声,而类似于受到刺激后发出的具有生理反应色彩的笑声。

将尖锐的讽刺化为轻松的调侃,用漫画的方式把日常生活中许多司空见惯的现象集中起来进行夸张、变形、放大,再借剧中人物之口发起对这些现象的恣意嘲弄,使许多被遮蔽、被矫饰、被崇高化的东西在剧场里处于一种被审视、被调笑、被否定的尴尬

地位,从而有效地化解观众心中的积怨,孟京辉戏剧的艺术魅力主要集中于此,但也仅此于此。《思凡》在轻松的游戏调笑中宣泄冲破道德禁忌的窄缝略逞“凡心”的快感;《一个无政府主义者的意外死亡》借疯子之口展开对权力、国家机器的嘲讽;《恋爱的犀牛》假托一个犀牛饲养员的求爱故事调侃当代都市的流行时尚。孟京辉戏剧对这些现象的捕捉都不乏敏锐,其嘲讽也不乏力度,但都因为没有发掘出这些现象包蕴的深刻内涵、缺乏真正的理性反思精神而使批判浮于表面。打一个比方,就如同一个小孩在自己素来看不惯的大人脚下偷偷放了一块西瓜皮,因为大人摔倒露出狼狈相而发出快意的哈哈大笑。他只是让其出出洋相发泄一下自己内心的不满而已,他未必真正思考过这个大人为什么可恶、愿意或者敢于反抗、挑战这个大人。这个“孩子”就是孟京辉的戏谑戏剧,“大人”就是其戏剧中的所嘲讽的各类社会现象,而观众则由于与“孩子”立场的相同而在旁观过程中感到内心的痛快。谐趣有余、沉实不足,甚至流于油滑,这种“戏剧不能承受之轻”势必会越来越“沉重”地羁绊着其探索的脚步。

从1990年到1999年,孟京辉的戏剧经历了从先锋到时尚、从极端叛逆到沟通调和的发展过程。别具一格的舞台形式和幽默戏谑的艺术风格,使他的戏剧总能在热闹的感性刺激中营造出一种既不高蹈也不庸俗的较为理想的剧场效果,吸引了大批观众的视线。这既为实验话剧成为90年代话剧的重要生存方式,以及话剧本身在90年代生存环境的有效改善做出了卓越贡献,也因其对于流行时尚的沟通,消解了实验话剧应有的先锋力度。孟京辉戏剧观众盈门之时,也正是他的先锋命运走向终结之日。这种终结是在两个层面同时进行的,第一个层面指孟京辉在1997年之后逐渐开始注重并尊重观众的欣赏惯性,自己主动放弃了一度坚守的先锋立场;第二个层面指的则是当《思凡》等戏剧逐渐成为“经典”或“时尚”被广大观众所接受和认可的时候,孟京辉的先锋使命便因其在客观上的已经完成而告终结。先锋就意味着孤独,被大众接受的先锋必定是“伪先锋”。孟京辉大可不必一定要死撑着所谓“我的先锋、前卫就表现在和更多的人接触上”^⑤的“先锋”架子,像牟森那样明确表示要排“艺术好、票房好、反响好”的“三好话剧”,无论对观众还是对自己都不失为一种既真诚又自由的艺术态度。

总体而言,孟京辉是一个富于才思的形式革新家,但却不是一个怀抱坚定的人文立场的艺术家。他对于“话剧”的关心远远超过他对于“人”的关心,他越来越走向烂熟的戏剧中所逐渐剔除的恰恰是作为艺术的最内在、最本质的东西——人对自我的省查,人对生存环境的反思,人对理想、诗意和美的追求等等。由于内在理念的匮乏和意

义深度的瓦解，孟京辉的戏剧往往止于形式主义的花样翻新，有时甚至沦为闹剧和游戏，越来越习惯于在他的剧场中寻求快感的观众，也许会逐渐忘却戏剧应该是一种直面人类灵魂的神圣艺术。孟京辉在奋力冲决 20 世纪中国主流戏剧/话剧惯于启蒙教化的剧场传统的同时，也在不知不觉中回归了传统戏曲娱乐消遣的瓦肆勾栏传统。他的戏剧就像一只折断了翅膀的小鸟，人文立场的缺失固然不会影响其“使新鲜的东西从陈陈相因的桎梏和毫无才气的恶习中解放出来”的美的形式，但却无力让“心灵里面最高贵的东西在自由的空气中畅快的呼吸”^⑩。正如他的戏剧同行牟森所批评的那样：“看戏要从表面感觉到背后对世界的感受的东西。可是我在他的戏里得不到。《思凡》我看得很愉快，完了也就完了，背后没有东西。它比较简单。”这不能不说是孟京辉令人惋惜的地方。^⑪

（作者 王翠艳为北京师范大学中文系副教授、博士
邹红为北京师范大学中文系教授、博士生导师）

注释：

- ①④⑤ “孟京辉：对着凶险继续向前进”，魏力新编著《做戏——戏剧人说》，文化艺术出版社，2003 年 1 月版。
- ②（美）马丁·艾斯林《荒诞派戏剧·译者序言》，中国戏剧出版社，1992 年 10 月版。
- ③ 李红雨，“访实验戏剧导演孟京辉”，《艺术家》，1995 年第 2 期。
- ⑥⑨⑬ 孟京辉、谢玺璋，“关于实验戏剧的对话”，收入《先锋戏剧档案》，作家出版社，2000 年 1 月版。
- ⑦ 孟京辉，“实验戏剧和我们的选择”，收入《先锋戏剧档案》，作家出版社，2000 年 1 月版。
- ⑧ “语言论转向”（Linguistic turn）这一术语 1964 年由柏格曼首创，一般指 20 世纪哲学、美学领域所发生的语言日益受到重视、取代理性成为人们关注中心的转折过程。本文借用这一术语，概指戏剧领域所发生的语言由表达审美内容的工具变为审美对象本身的转变过程。参见王一川著，《语言乌托邦》，云南人民出版社，1994 年 5 月版。
- ⑩ 黄佐临，“漫谈‘戏剧观’”，《人民日报》，1962 年 4 月 25 日。
- ⑪ “小丑甲”和“小丑乙”的角色亦类似于我国早期文明戏中在演出中时时跳出来指斥时弊的“言论小生”一角。
- ⑫ 高行健，“对一种现代戏剧的追求”，收入《对一种现代戏剧的追求》，中国戏剧出版社，1988 年版。
- ⑬ 李红雨，“访实验戏剧家孟京辉”，《艺术家》，1995 年第 2 期。
- ⑭ 《思凡》在内在精神上基本与中国古典喜剧中的谐趣喜剧一脉相承，但其他几部剧很难作如是观。另外，将孟京辉戏剧纳入中国现代喜剧中的支流——“趣剧”传统也不无牵强之处，虽然它们都具有重视剧场效果、强调戏剧的游戏性和刺激性的共同倾向，但孟京辉的戏剧并不具备现代趣剧派喜剧追求直露的社会主题、喜欢编织离奇荒唐的戏剧情节的特点。相反，它更乐于把社会生活中的一些普通细节变换一种语境复制到他的戏剧中，借此制造戏剧效果。这一特点在下面的正文中会有较为详细的阐述。

- ⑮ 孟京辉,“《等待戈多》导演的话”,收入《先锋戏剧档案》,作家出版社,2000年1月版。
- ⑰ 进入新世纪之后,孟京辉的戏剧继续了他自1997年开始的先锋转向之路,沿着“走向大众”的路向进行着自己的探索。这种探索又分为两种路径:一是延续他在《恋爱的犀牛》微露端倪的诗意浪漫风格(这种风格的形成与编剧廖一梅的风格不无关系)而进行的《琥珀》、《艳遇》的创作;二是沿着他的戏谑路线而继续前进的《两只狗的生活意见》等作品。孟京辉的戏剧,从“先锋”逐渐演变成为一种“时尚”,这恐怕也是实验话剧在21世纪新的文化生态环境下所不得不进行的一种新的调试。(2008年8月补记于北京)

牟森：“反戏剧”的戏剧探索者^①

王翠艳
邹红

牟森，话剧编导兼独立戏剧制作人，20世纪末中国剧坛最具前卫色彩的实验戏剧创作者，曾多次参加各国注重实验性和艺术性的艺术节或戏剧节，被国际评论家誉为“有标志意义的中国戏剧家”。他于1963年1月22日生于辽宁营口，1980年至1984年就读于北京师范大学中文系，先后创建过未来人演剧团（1985）、蛙实验剧团（1987）和戏剧车间（1993）等戏剧制作团体，导演或编导的舞台作品有《课堂作文》（1984，改编、导演）、《伊尔库茨克的故事》（1985，导演）、《犀牛》（1987，导演）、《士兵的故事》（1988，导演）、《大神布朗》（1989，导演）、《彼岸·关于〈彼岸〉的汉语语法讨论》（1993，导演）、《零档案》（1994，编导）、《与艾滋有关》（1994，编导）、《黄花》（1995，编导）、《红鲱鱼》（1995，编导）、《关于一个夜晚记忆的调查报告》（1995，编导）、《医院》（1996，编导）、《关于亚洲的想象、或者颂歌或者练习曲》（1996，编导）、《倾述》（1997，编导）等。

虽然牟森是活跃于20世纪80、90年代剧坛的举足轻重的重要人物之一，但他既不属于任何正式的话剧剧团，也没有受过专业的戏剧训练。也许正是这种业余和民间性质，赋予他的戏剧以彻底的解构性和颠覆性，带给观众包括专业的话剧研究者以极度的震惊体验。对于戏剧本身近乎宗教般的虔诚和对于戏剧常规的蔑视与反抗，是牟森80、90年代戏剧的鲜明特点，这一点在他的《彼岸·关于〈彼岸〉的汉语语法讨论》、《零档案》、《与艾滋有关》等剧中体现得最为显豁。

一、《彼岸·关于〈彼岸〉的汉语语法讨论》：颠覆理想、解构诗意的“后现代诗剧”

1993年6月24至27日在北京电影学院第二排练室上演的《彼岸·关于〈彼岸〉的汉语语法讨论》，是中国话剧舞台上较早呈现出后现代意味的拆解和颠覆性的一出戏。该剧将高行健的《彼岸》和于坚的新脚本《关于〈彼岸〉的汉语语法讨论》拼贴在一起，将“彼岸”的美妙图景稀释在一片筋疲力尽的形体挣扎与一堆空洞无物的语法讨论当中，

以残酷而新鲜的戏剧语汇,成功地剥离了笼罩在“彼岸”这个语词之上的理想光芒和诗意色彩,给多年来充斥在戏剧舞台上的伪崇高、伪理想、伪诗意以振聋发聩的冲击力。

《彼岸·关于〈彼岸〉的汉语语法讨论》是一个教学剧目,它的创作缘起是基于对一种新的舞台表演及演员训练方式的尝试。1993年2月,在北京电影学院演员交流培训中心主任钱学格老师支持下,牟森主持了该中心首届演员方法实验班的教学工作。他聘请了京剧老师孔雁、现代舞教师欧建平以及精通格洛托夫斯基身体训练法的演员冯远征等人,尝试用多种不同于现行表演教学体制的方法训练学生。四个月后,他需要用一剧将其在这一段时间所用的各种训练方法体现出来,于是便有了《彼岸·关于〈彼岸〉的汉语语法讨论》的上演。这是一出十分注重即兴式形体动作表演的戏,在一间拉满绳索、充斥着纸屑和垃圾的废墟般的陋室里,十四个年轻的演员一边做着各种类似挣扎或攀援的游戏性动作,一边在身体剧烈活动的间隙发出“彼岸是什么?”的高声质问。“彼岸是什么?是一个名词,两个音节,十六画”。如此而已。在不停的叫喊中,演员演示了“彼岸”不过是从斑驳肮脏的墙壁的这一端到另一端。作为“希望”、“理想”象征的彼岸,在语言和形体的双重叙述中被解构了。

二、《零档案》：有关个人成长的压抑叙述

1994年初,受第一届布鲁塞尔国际艺术节委托,牟森导演了由于坚的长诗《零档案》改编而成的同名小剧场话剧。该剧由戏剧车间演出,在一年半的时间里曾先后应邀参加了布鲁塞尔国际艺术节、英国伦敦国际戏剧节、法国巴黎秋天艺术节等近二十个戏剧节或艺术节,牟森也因此成为“有标志意义的中国戏剧家”。

《零档案》一诗创作于1992年,该诗模仿平淡刻板的档案体例及语词风格琐屑,记录了一个三十岁男人的“出生史”、“成长史”、“恋爱史”和“日常生活”,以一种独特的方式传达了个体成长过程中生命被物化、人性被压抑的生存体验。无论就内容、诗体形式和语词组织方式而言,《零档案》在当时都具有惊世骇俗的意义。牟森根据此诗改编成的舞台作品同样是一场颠覆戏剧常规的全新创造。除了大致的舞台剧本外,常规戏剧的一切要素几乎都被抛弃了:没有故事情节、没有戏剧冲突、没有规定情境,甚至也没有“演员”,正如牟森所一再强调的那样,“这是一出关于自己的戏剧,不是演员扮演别人的戏剧”。“任何一个人,只要愿意,都可以走上这个舞台,讲述自己的成长”。^②也许强调“个人讲述”的生活质感与职业演员“扮演别人”的表演惯性之间存在冲突,牟森最终与三位排练了很长时间的职业演员不欢而散,正在拍摄戏剧排练过程的纪录片导

演吴文光十分偶然地成为舞台上的主演。整出戏就是在他的回忆性独白中展开并完成的。演员低沉压抑的叙述由于被同台男女演员走路、放录音机、锯焊铁条、吹风机的嘈杂声不时地打断而显得更加无奈和沉重。叙述接近尾声时,男女演员把锯好的铁条焊在一个铁架上,然后再在铁条末端戳上苹果和西红柿,做成一棵“长”满苹果和西红柿的形状奇特的“铁树”。继而,男女演员取下苹果和西红柿,疯狂地投向高速运转着的吹风机,果浆纷落,溅在戏剧活动空间里的所有人身上。习惯于在剧作中寻找意义的观众在看完戏后往往不知所云,牟森所提供的解释是“我觉得我们喜欢给观众一种东西,这个东西并不代表特定的一种意思,而是各种各样的感悟……我们没有想赋予它什么,不同的观众可以赋予它不同的意思”。^③

不过,比起以后的《与艾滋有关》等戏剧,《零档案》还是存在着相对清晰的意义指向的。比如,“裁剪”、“焊接”铁条这一颇具象征意义的行为,和天幕上映出的一个四岁儿童的心脏移植手术过程与叙述者对于童年压抑生活的回忆同时呈现在舞台上,三者相互隐喻,充实有力地传达了剧作关于压抑和生命意志被剥夺的主题。

三、《与艾滋有关》——自然主义与行为艺术

时至今日,1994年11月29日首演于北京圆恩寺剧院的《与艾滋有关》,仍然是中国话剧舞台上最具有震撼意义的戏剧演出之一。虽然此剧名为《与艾滋有关》,但正如尤涅斯库的《秃头歌女》并没有秃头歌女一样,《与艾滋有关》也并没有艾滋。该剧演员之一的诗人于坚在他的《棕皮手记》中这样记载这部戏的演出:

铃声响了,一出中国话剧历史上最缺乏美感的,丑陋而肮脏的戏剧出现在中国戏剧中心的舞台上,他们将在这里讲废话,做红烧肉,炸肉丸子。为此,中国当代的戏剧史将再次感激牟森,一个传统的无产而有着高雅的资产阶级欣赏趣味的观众,将在这个夜晚遭受奇耻大辱。

在中国话剧演出史上,舞台一向都是高台教化、净化和提升人们灵魂的神圣之所,而《与艾滋有关》却把它当成了“做红烧肉,炸肉丸子”的污秽所在。这部剧首先在自然环境的忠实复制上显示出牟森惊人的魄力,油光闪闪的大块猪肉、轰轰作响的绞肉机、热气腾腾的蒸锅、熊熊燃烧的火炉和大批的沙石、砖块、架板及哗哗淌水的龙头都被搬上了舞台。演出就是由诗人于坚、纪录片导演吴文光、现代舞演员金星、评论人贺奕和一群民工使用这些东西,毫无逻辑地并列进行的“食品制作”、“自由讲述”与“砌墙工

程”三种行为组成的。演员们一边神情漠然地把半扇猪肉从铁钩子上摘下来送进绞肉机,最后与大白菜、胡萝卜一道做成热气腾腾的一锅炸丸子、一锅肉炖胡萝卜及三抽屉包子;一边在乒乒乓乓干活的间隙随意而含混地讲述着自己的事情,而台下的两名民工则忙着用砖块绕着观众砌起半包围的三面墙。总体而言,这是一出真正的具备自然主义和行为艺术性质的演出,也是一场蕴藏着无数的可能性的演出。它没有剧本、没有故事、没有规定情境、没有固定的台词和惯常的人物塑造,除了完整的做饭过程和两段仪式性舞蹈外,再没有任何预设的东西,不仅演员每天讲述的内容都不一样,任何人只要愿意也都可以到台上讲述自己。“参加演出的人都是作为他们自己,做他们自己的事,说他们自己的话,展示他们自己的生活状态,表达他们自己的生活态度”。^④传统戏剧中演员与角色之间的扮演关系在这里被彻底颠覆,演员不是作为角色而是作为自己呈现于舞台之上。演员与角色同一,表演成为自我表现,看戏如同看街景。

既然看戏如同看街景,戏剧活动中观众和演员的关系由此在牟森戏剧中成为一对十分矛盾的要素。正像他在“蛙实验剧团”致观众中所写的那样“我们渴望心灵的沟通。我们知道这样做是很艰难的,我们不期望结果”。^⑤一方面,戏剧不是“看”与“被看”的娱乐,而是人与人之间心灵交流的活动;另一方面,他似乎又不在乎这种心灵交流的可行性和结果,演出的意义在于表达而不是传达。“《与艾滋有关》这个戏我不能告诉观众我要在这个戏里说什么,因为我没想跟他们说什么,只是展示这么一个东西,我觉得不同的观众可能会从里面得到不同的东西。从我个人来讲,我谈的不是艾滋,谈的是与艾滋有关的某些事情,但我觉得是展示生活中的某种状态,人的这种生活态度。我一直非常喜欢日本的俳句(日本的古诗),有一首俳句说,树因为开满了花弯下腰,人站着看久了脖子就会痛。我觉得这就是我的戏剧审美,我从中得到的不是一种消极的东西,是一种说不清楚的东西。这实际上是说,我要总体上传达给观众的不希望是给他一个定义给他一个结果,我希望对某个人是一种情绪对某个人是一种氛围,但是总体上我希望震撼观众,让他感受到一种东西,而不是明白一种东西。”^⑥然而,由于他的戏剧表达方式的古怪和离奇,使得大部分的观众对之感到茫然和恐慌,戏剧也就由演员与观众之间的互动变成了演员自说自话的单方面游戏。从这一意义上说,牟森的戏剧是演员本位的,不管有没有观众,演出本身即是目的,就像诗是为表达诗人情绪而写的那样,不管读诗人理解不理解,诗人总要写;也像“诗无达诂”一样,人们也无法为牟森的戏剧赋予固定的意义。这一角度也许可以帮助我们理解牟森为什么喜欢起用非专业的演员,因为他所理解的戏剧的力量,就在演出过程中心灵裸露的一刹那,专业的戏剧演员是无法赋予戏剧这种力量的。

四、小结：戏剧作为一种生活方式及牟森的颠覆意义

我们是一群选择艺术为自己的生活方式的年轻人。说到底,艺术就是生活方式的本身。像彼得·布鲁克为格洛托夫斯基那本著名的书《迈向质朴戏剧》所说的:“在世界上某个地方,表演是一种为之彻底献身的艺术,是一种苦行僧式的话,‘我对我自己残酷’,真正成了某个地方不到十二个人的一种地道的生活方式”,“戏剧不是防空洞,也不是避难所。生活方式就是通向生活的道路”。我们选择戏剧作为自己的生活方式,是为了我们的生命能够得到最完美、最彻底的满足和宣泄。我们选择戏剧作为自己的生活方式,除了对于我们自身的意义以外,我们希望通过我们的演出,给我们的每一位观众带来审美的提高和情感的升华,我们自身也在不断升华、净化,像宗教一样。我们在这种升华的过程中,把我们自身生命的光彩通过戏剧传达和感染给观众。^⑦

从1984年的《课堂作文》到1997年以《倾述》暂别舞台,牟森在自己的戏剧活动中所躬行的都是这样一种“把戏剧作为生活方式”的戏剧理念。这一点决定了他的戏剧行为的游戏性、非功利性和对于戏剧常规的反叛性。从某种层面上可以说,牟森的出现,对于中国话剧的各个方面都构成了具有颠覆意义的拆解和解构。

首先,“戏剧作为一种生活方式”,决定了牟森戏剧的业余戏剧或自由戏剧特点。它不具有常规戏剧的功利意味,既不同于追求票房效应的商业演出,也与我国早期话剧史上的“爱美剧”(Amateur)运动存在着不小的差异。因为牟森眼中的舞台既不是高台教化的严肃讲坛,也不是“为艺术而艺术”的审美空间,甚至也不是人们寻求愉悦快感的消遣场所;它只是人们用来寻求沟通、释放自己的心灵诊所,可以是圣洁的,也可以是污秽的。演出不是手段,其本身即是目的。

其次,“戏剧作为一种生活方式”,决定了牟森戏剧的颠覆性质。在牟森眼中,演出是一种表达而不是传达,对于戏剧活动的这一认识决定了他对既有戏剧常规的疏离和反叛。

牟森戏剧颠覆性的表现之一是他对常规戏剧要素的忽视和废除。从前期开始的反情节、反冲突、反结构、反个性人物,到后期的废除剧本、取消演员对于角色的扮演关系,除了语言、动作要素和观演关系外,传统戏剧中的一切要素几乎都在他的戏剧中得到了不同程度的消解。而在他戏剧中存在的语言、动作要素,也取消了传统戏剧中的表情达意功能。

牟森戏剧颠覆性的表现之二是他对于常规戏剧演出原则的挑战。牟森重视演出过程中的偶发和即兴因素,强调感受的瞬间性、即时性和独特性,尤其是在后期的《倾述》等剧中,每场演出几乎都做到了从台词到动作的互不重复。从这一意义上说,幻觉性、假定性和程式性这些常规戏剧的原则都受到了不同程度的质疑和挑战。

“没有剧本,没有故事情节,没有编造过的别一种生活”,就这样,牟森带着他的“蛙剧团”和“戏剧车间”为20世纪末的中国剧坛留下了一系列以颠覆常规、表达自我为旨归的舞台作品。也许,用“行为艺术”一词来指称他以及他的戏剧的存在要更为准确和有意义。

(作者 王翠艳为北京师范大学中文系副教授、博士
邹红为北京师范大学中文系教授、博士生导师)

注释:

- ① 本论题所讨论的对象,仅涵盖其在20世纪80年代末的戏剧活动,其在1997年淡出话剧舞台并在2002年复出后所发生的一系列变化,不在本文论述之列。
- ②④ 牟森,“写在戏剧节目单上”,《艺术世界》,1997年第3期。
- ③ 辰地,“怀旧·梦寻·咏唱——国际戏剧展神话”,《艺术广角》,1995年第5期。
- ⑤⑦ 摘自“《大神布朗》演出说明书”。
- ⑥ 汪继芳,“在戏剧中寻找彼岸——牟森采访手记”,《芙蓉》,1999年第2期。

张献：实验戏剧再读

张仲年

张献以一出《屋里的猫头鹰》闻名全国。这出戏在南京小剧场戏剧节上引发轰动效应。据当时的记载：“开演前，场内没有一丝灯光，伸手不见五指，观众须带上猫头鹰的面具，披上黑色的斗篷，在手电光的指引下去寻找座位，一切是那样神秘，真正像是一种仪式。尽管这个戏在内容和形式上的许多方面还令我们难以解读，但不少观众认为，它在感情和情绪上对观众构成了难以言喻的冲击。许多青年观众，尤其是上海、北京两地戏剧学院前来观摩演出的学生们，对该剧的演出报以狂热的喝彩，而理论家们则宁肯采取审慎的态度。”^①在狂热的学生中，最为突出的人物，就是孟京辉。

争论激烈，终无定论。但是造成了一个非常重要的后果，一个有利于实验戏剧发展的后果。那就是，需要的不是思考，而是体验；需要的不是评说，而是领悟。批评家吴亮如是说：“所有深刻的话都已过时，它们已经包含在人的每一份体验中。”^②

现在来重读《屋里的猫头鹰》，发现它的主题就是“欲望”和“焦虑”。

当时的张献在历经生活的磨难以后，再次回到上海。他以敏锐的外乡人目光和在“发配”回昆明几年中积累的强烈情绪体验，创作了这部让人狂热让人迷惑的实验戏剧。黑色的舞台世界，恐怕跟他在昆明常常泡电影院的体验有关。他说：“我喜欢四周黑暗下来以后，银幕上出现遥远、陌生的地方。”他描绘自己在看了电影以后，“独自在街头散步，向回家相反的方向走，走了一圈又一圈，心里暖洋洋的，没完没了地走到深夜，感觉自己的生活就像电影，具体却不真实，被许许多多的片断穿插着。我就像换了一个人一样，独自慢慢地享受这样的经历”。^③这与《屋里的猫头鹰》所呈现的情景何等相似乃尔！

张献剧作极为重要的特点，不是矫揉造作故作姿态，而是真情实感发自肺腑。这份欲望和焦虑，既是社会弥漫的，更是他内心奔涌的。当时的他，盲流上海，居无定所，奋斗是否有望？沙沙身上所流露的强烈悲观和无望情绪，恐怕就是他当时心境的自然喷涌。所谓的性无能，所谓的催眠术，无非是现实的象征式表达。而存在梦境中的康康，沙沙向往的康康，依然模糊不清，缺乏回天之力。那群猫头鹰，一种使人恐惧的神

秘力量,它压抑人性,它毁灭希望,将永远遭人诅咒引人反抗。今天再读《屋里的猫头鹰》,我们读出了一种对能否得到幸福安康的焦虑和渴望,读出了冲破黑暗粉碎命运的内在力量。

张献回顾自己这部创作时,说《屋里的猫头鹰》是自己的“自说自话”。他写道:

而我对支配性意识形态的一贯态度是,即便它还在强大地操控一切,也不要理睬它。

不要对话,不要诘难,不要批判,不要指桑骂槐,而是彻底地不理睬。

我以《屋里的猫头鹰》开始第三条道路,它自说自话,探寻着独立话语,是压迫者和反抗者之外的第三者戏剧。^④

张献的聪明昭然若揭。

据我的认识,实验戏剧应当有两条鲜明的标志:前卫性和学术性。

前卫性主要指的是思想(包括艺术观念和戏剧观念)的激进,题材内容的尖锐。

学术性主要指的是艺术表现的反叛,包括戏剧形式和艺术语汇的变革,力图从已经建立的艺术成规和艺术品位中突围。

《屋里的猫头鹰》是激进思想的迂回表达,非常艺术的表达。它以创新的舞台形式和表现语汇说出了作者独立话语,传达了作者内心的情绪体验。它在大陆的实验戏剧中应当被列入“经典”。

没有荒诞的体验,偏偏要捏造出荒诞。没有激进的思想,偏偏要伪装出激进。这是导致许多实验戏剧失败的原因。实验戏剧既不是供人玩耍,更不是卡拉OK,随随便便就可以搞出来的。张献认为,戏剧艺术的整体生命不是在外包装。而是必须服从内心表达。戏剧的诗的本质,在于它是人的灵魂需要和精神创造活动,是比宗教更有诱惑力的活动,是作者提升自己精神与进行探索的活动。这在张献所有作品中都能感受到。

因此,张献创作的另一个重要特点,是不断地发现。

他写道:

姑且承认,现代戏剧只有涉及“现实”,才能获得观众起码的认同。

但是,不能承认单一的现实。

现实需要作家不断地去发现,而不是等着人来模仿。

什么是公认的社会现实？

它应该是惟一的现实。

怎样确认惟一的现实？

它应该化约为最大的社会公约数。

直接地、赤裸裸地揭露人与社会，把遮蔽在上面的形形色色的伪现实，一层层、一层层地剥去，直剥到剥不下去，剩下的就是那惟一的、一定会被公认的社会现实。^⑤

张献反对戏剧作品中的“伪现实”，他说，现实主义就是把未公开的东西公开。这成为张献创作的坐标，也成为张献作品的标识。

《时装街》充分表现了对标新立异的艺术家被商业大潮吞没卷走的焦虑。这在当年恐怕还没有人想到去表现。《时装街》和《屋里的猫头鹰》是张献同时创作的双胞胎。但风格截然不同。《时装街》是“外向和爽朗的，它风格夸张，富于装饰，是一部东方式表现主义作品”。《时装街》的影响远远小于《屋里的猫头鹰》，跟导演没有真正读懂剧作有关。张献今天谈到这部戏时不无遗憾地写道：“可惜仅有的一次演出（1989年）没能正确体现它，把它处理得太正常了。《时装街》里没有日常生活，因而没有日常的人，它第一次给中国话剧提供了非人化美学实验的机会，可惜那时候没有人懂得形象艺术是怎么回事。”^⑦

《巴士的孩子们》，一部从未上演的实验喜剧。据说，当时张献住在浦东，来来往往深受公交车拥挤之苦。有一次堵车在隧道中，被关在密不透风的车厢里长达三个多小时。于是上海百姓感到极为痛苦的生活现实被作家发现。张献体验伸张、想象奔突，提笔狂洒，铺衍出这部极度夸张的“体操剧”。剧中的公交车永远没有终点站，永远在行进。上上下下的乘客，一律被称为百姓。有闲杂百姓、忙碌百姓、纯情百姓、永久百姓、乡下百姓、洁癖百姓、车窃百姓、步行百姓，简直是一个社会。最后，乘客们把公交车拆毁，排成长长的一支队伍，举着车身广告牌，高唱着：“你要它，它就来，你想上，就能上耶。”表达出群众改变公交状况的强烈要求。

《巴士的孩子们》中不存在故事情节，只有一个个片断，笑话百出，嘲讽连连。表演形式的设想也非常出格好玩。仅从全剧开头就可窥见端倪：

[百姓们随意散漫分布于剧场，他们看上去互不相关地与观众融为一体。慢慢地，随着某个领头人轻轻击掌的节奏，百姓们开始响应，以手击拍身体任何一部分，和应、加强节奏，并向演区汇合。众百姓汇合在演区，各玩各的，散漫无

序,他们不约而同会有一种突然的警觉。众百姓正是在这样一种整齐的警觉/停顿中,显示出良好的节奏感和卡通般的形体感。

众百姓:夸夸夸!(骤停)

[游动。

夸夸夸!(骤停)

[游动。

夸夸夸!(骤停)

[游动。

[众百姓在不知不觉中加剧动作,并开始神经质的向心运动,间或发出几声非人的突兀尖叫。

耶——噫——

[他们排成一系列长队,由于感觉到巴士的临近而骚动,如同人间常见的情景,挣扎推搡,无声里使着狠劲。

噫!噫!噫!噫!噫!噫……挤!挤!挤!挤!挤!挤!挤……挤死老娘有饭吃,挤死老爹有饭吃,挤死老娘有饭吃,挤死老爹有饭吃……

[百姓的队伍如同一头软体怪兽,扭摆、跳跃、遍地打滚。它呻吟、喘息,终于骇然发出嘶吼。

嗷——

[众百姓似被一股爆炸力掀向四方,坠落在地。

众百姓:(疼痛呻吟)哎哟哟哟……哎哟哟哟……

男百姓:啊哟哇啦!

女百姓:做啥啦?

男百姓:蚊子叮我呀!

女百姓:快点上来呀……啊哟哇啦!

男百姓:做啥啦?

女百姓:蚊子叮我呀!

男百姓:快点上来呀……啊哟哇啦!

女百姓:做啥啦?

永久百姓:做啥啦?

闲杂百姓:做啥啦?

忙碌百姓:做啥啦?

纯情百姓:做啥啦?

乡下百姓：做啥啦？

洁癖百姓：做啥啦？

车窃百姓：做啥啦？

步行百姓：做啥啦？

售票百姓：做啥啦？

开车百姓：做啥啦？

[他们互相询问，一脸茫然。

众百姓：做啥啦？让我们讲个明白！

[他们默契地一字一顿齐声说：

公、共、汽、车！

洁癖百姓：巴士！

女百姓：巴士！

男百姓：巴士！

众百姓：巴士巴士巴士巴士巴士巴士巴士巴士巴士……

[排成人龙的众百姓口念巴士，由强渐弱，至有声无词。沉默。

女百姓：它怎么还不来？

男百姓：说来就来，那还叫车。

众百姓：巴士巴士巴士巴士巴士巴士……

乡下百姓：(一跃而起，失望)小车……嗖——

闲杂百姓：又来一辆。

众百姓：嗖——

永久百姓：小车！

众百姓：嗖——嗖——嗖……(败兴地发出异声)屁……去……

纯情百姓：全是小车？

众百姓：(狠狠地)小车！

车窃百姓：没什么了不起，坐小车容易得肥胖病。

开车百姓：对对对，肥胖病，空调病！

售票百姓：肠胃病，心脏病！

闲杂百姓：花柳病！哈哈哈哈……

众百姓：嘿嘿嘿嘿……

步行百姓：(喃喃自语)命里生定的，别异想天开……

众百姓：唔？

步行百姓:要坐小车,等来世吧。

众百姓:(悻悻然)嗯,等……等等等等等等等等……等一下是个锻炼,挤一下也是个锻炼,生命在于锻炼,也许能使大便畅通,至少让我们胃口大开……

[众百姓紧张地数着过往车辆,齐刷刷地表现出各种情绪:愤怒,嫉妒,沮丧,希望,失望。

众百姓:嗖……嗖——嗖、嗖、嗖,嗖?嗖!

[永久百姓以歌唱的“嗖嗖”压住众百姓。

永久百姓:我们不能这样干等,让我们一起来做点什么!

众百姓:我们?

永久百姓:对,我们!只要大家动起来,没有办不成的事!

忙碌百姓:让我们去打电话!

车窃百姓:让我们把队伍排起来!

闲杂百姓:让我们设下路障,把小车拦下!

开车百姓:让我们撒泡尿再回来……

女百姓:我们又要迟到了!

男百姓:时间不等人,让我们行动起来!

永久百姓:小动作,小动作,全是小动作!不,我们要有大动作!

众百姓:大动作?

永久百姓:让我们祈祷。

众百姓:(不满)又是祈祷!祈祷有什么用!

永久百姓:我倒要问,哪一次祈祷没有结果?

众百姓:(显然被问住,无奈地)哦……

永久百姓:(闭目垂首,双手合十)我先行动,你们跟着我行动起来……

众百姓:(肃然随从,口中念念有词)嗡吗咪呗……

[有顷,开车百姓和售票百姓如受召唤,欢跳咋唬出列,花哨地舞出座椅、方向盘、轮子,并带领众人渐渐舞出一辆巴士,气昂昂驶出。

我没有想到上海人当年街头等车的焦虑和气愤,被张献表现得如此淋漓尽致,又如此可笑好玩。他想象中充满形体动作表演的场面,生动奇特,妙趣横生。我想这为我们提供了实验戏剧如何表现现实生活的极妙例证。剧作家要有火眼金睛,敏感捕捉眼前的一切未公开的东西。同时他必须具有奇思妙想,采用舞台上未曾使用过的形式与手段来加以表现。内容是真实的能够与观众沟通的,表达是实验的破除常规的,借

以引起更大的刺激,发挥戏剧的干预作用。

《巴士的孩子们》没有能够搬上舞台,若干年后,张献把它改成了短小的实验戏剧《拥挤》。《拥挤》的演出处理沿用了夸张手法,一个坐客一个站客,只有坐客滔滔不绝,而站客任其摆布。坐客从公交车上的拥挤不断地向外延伸,动作越来越大越来越强烈。从而使内容从具体走向抽象,从实际的公交车上的拥挤变成了其他一切拥挤,乃至形而上的思辨。

思辨一,张献钟情于孤独话语。《拥挤》表现了人与人的难以沟通。

思辨二,“拥挤是一种相互侵犯,是一种秩序失控,但也会成为一种精明的实用生存哲学的依据。”

其实,拥挤和反拥挤,是一种自我卫护的心理外化,是受到任何压力的必然反应。但是张献的用意并不在这表面的拥挤上。他只是把拥挤作为一个人人能够理解体验的窗口,目的则在于窗后的东西。你可以把坐客和站客想象为任何相互依存相互冲突的东西或关系。就像看一幅抽象派的画一样。张献在这里做到了内容与形式有机的统一。

“最直观也是最有代表性的意象是全剧最后一个场面,风从舞台两侧吹起,将当事人紧紧夹裹在两层波浪式滚动的白色塑料薄膜中间。”扮演坐客的演员徐铮给观众留下了非常深刻的印象。他在冷峻中寓有幽默,说话速度很快,显得机智又非常急吼吼。把上海人吵架的那种趣味和神情表演得淋漓尽致,表演具有张力。

有人批评这出戏“可能是导演意识的先锋性致使该作品显得‘无主题’、‘多义’,变得含混晦涩,令人费解”。其实,并没有什么多义的主题,有的是出乎意外的发展,让人一下子拧不过来。加上台词速度之快,令人“耳”不暇接。几乎记不住坐客所说的话。这是故意处理的效果,因为演员的动作很小,用语言的压迫取而代之。只要观众感觉到了压迫,作者的目的也就达到了。

《拥挤》是张献实验戏剧观的一个发展。我与他在2003年初谈及这些问题的時候,他讲述了这样一些观点:

实验戏剧是精神领域内戏剧表达内容时的主观表达,它应当开发戏剧的全新过程。而不仅仅是个风格问题。

非常现实主义的内容用非现实主义的形式演出,很难说是实验戏剧。

当前是战国时代,多元化边缘化,使什么是传统变得模糊。整个现代主义作为历史正在终结,所有现代主义的形式也在终结。

出现了创新的疲劳。多媒体、数码影像、人与影像互动等等,都已经作为技术

被剧场文化吸收。因此,实验要继续,那应当是文化观念的改变。

实验戏剧针对的是整体戏剧艺术,而不只是风格和技术。戏剧的本体仍然是语言。什么样的台词,什么样的语言,什么样的方式,什么样的效果是在剧场中从未呈现过的。我现在着迷于片段的创作,力图发现新的语言与结构方式。如动的人与不动的人,如非台词的声音语言等等。

《拥挤》就是这“动的人与不动的人”。“非台词的声音语言”指的就是《母语》,将肢体语言发展到极致。张献还进行过行为艺术和剧场艺术的各种实验。他已经不仅仅是一个剧本作家,而且成为剧场作家。

张献1993年创作并上演了《美国来的妻子》,这是他为上海电影制片厂写作十二部电影经受了磨炼后结出的硕果。但是它走的是商业戏剧的大众路线。此后他创作了一连串的剧本来“描写‘逼真的生活’”。

2003年9月,张献夫妇的新作在上海话剧中心小剧场上演。名为《做头》。这个在说明书上被冠以“女性风情话剧”的演出,展现给观众很少为人们议论的女性群体。对于普通工薪阶层妇女来说,她们到理发店做头成为生活不可或缺的部分,以在“美发厅最红的女人”为荣。如果要她们放弃这样的生活,简直是在要她们的命:“怎么可以连头发都不做?眼看着自己一步步走下坡路是什么滋味啊?如果连头发也不做,黄脸婆也算是做到头了,跟自暴自弃有什么两样?这样的女人真是上海的一道风景线。可是,对于普通工薪阶层妇女来说,她们又是失落和孤独的一群、无可奈何花落去的一群。爱妮为与丈夫的貌合神离而空虚,为爱上理发师阿华又不能公开自己的感情而日夜烦恼。露露远嫁菲律宾,被男人抛弃,带了一笔钱和破碎的心灵回到上海,到理发店寻求丢失的生活。精神的失常导致她最终的悲剧。凯西嫁给了一个英国人,也算得上是上海最最追逐时髦的女人,但她却丢下丈夫,跑回上海盯住自己棚户区的青梅竹马理发师阿华。三个女人一个理发师,组成了这部戏的中轴,呈现出十分世俗的形态,是一部地地道道的市民剧。

当年张献以《屋里的猫头鹰》先声夺人时,孟京辉尚是中央戏剧学院的硕士研究生。而今,孟京辉成为中国实验戏剧的大牌。而张献却已转向市民戏剧。这与张献的社会意识有关。从本质上说,张献是一位特别关注社会并敢于直接批评的作家。他所挑选的题材,他所刻意描写的人物,都与别人不同,常常是别人没有发现的或是不敢表现的。他常常会把对当下时局的嘲弄和讽刺糅合在作品中,他的语言是独特的无法替代的,带有强烈的“时尚味”,而现出作品的时代性。他提出一部剧作应当成为“社会学文献”。这就是他与孟京辉嬉笑怒骂、在调侃中完成主题的艺术审美观不同之处。

尽管如此,张献依然宣布:

“先锋戏剧承载着哲学的命题,在我的心中有着不可替代的位置。先锋戏剧意味着孤寂、深度,超大强度的生命投入和释放,看重文本,超越一切时尚。”^⑧

我们都知道,张献是一位抽屉剧作家,他的抽屉里藏着许许多多尚未面世的作品。他曾说过,戏剧是对现实的一种“报复”。那么,我们拭目以待着“报复”的新一轮开始。

(作者为上海戏剧学院教授、博士生导师)

注释:

- ① 引自南京小剧场戏剧节内部刊物。
- ② 吴亮,《让世界充满时装》,《文汇报》,1989年3月30日。
- ③ 王寅,《独立的道路——张献访谈录》。
- ④ 张献,“自说自话”,收入《牺牲在超级市场》。
- ⑤ 张献,“揭穿伪现实”,收入《牺牲在超级市场》。
- ⑥⑦ 张献,“东方表现主义”,收入《牺牲在超级市场》。
- ⑧ 王寅,“剧作家张献访谈录”,1994年6月,《每周文艺节目报》。