

论20世纪80年代中国先锋戏剧的艺术探索

张小平

(南京政治学院军事新闻传播系 江苏 南京 210003)

【内容摘要】20世纪80年代的中国先锋戏剧在艺术层面进行了卓有成效的探索,具体体现在叙述方式的变化、舞台多样性的追逐、舞台自身语言丰富性的追求、观众和演员关系的强化以及戏剧结构的多样性的探索五个方面。此时的先锋戏剧在西方思潮蜂拥而入的大潮中,积极探索着自身的艺术品性和魅力,植根现实又超越现实,来源生活又义无反顾地踏上追逐先锋价值与意义的征途。

【关键词】艺术探索 叙事方式 舞台语言 多样性 戏剧结构
中图分类号:J207.3 文献标识码:A

文章编号:1007-9106(2009)11-0074-05

20世纪80年代,高行健的《绝对信号》拉开了小剧场演出的序幕。它打破了传统的镜框式舞台模式,将观众同演员之间的距离拉近,无场次的演出方法,对传统戏剧的演出形式进行大胆突破。1983年创作的无场次多声部生活抒情喜剧《车站》是中国先锋戏剧真正思想先锋探索的开始。

《车站》摹仿的是贝克特的《等待戈多》。此剧采用了多声部的表现手法,借用奏鸣和回旋两种曲式,代替易卜生戏剧的情节结构,将传统戏剧和现代诗歌的特征融合到了一起,采用传统戏剧中抽象的表现方法,放弃戏剧真实的追求。《魔方》是采用一种拼盘式的戏剧结构,全剧分为九个独立的片断,采用了哑剧、钢琴表演、广告、时装秀、舞蹈等多种表达方式,它打破了表演区同观众之间的明显界限,采用主持人不断出入剧情同时穿插采访的方式产生强烈的“间离”效果。《野人》引入了中国传统的戏剧元素,唱、念、做、打在戏剧中都有表现,歌舞、朗诵、吟唱等手法穿插在戏剧当中,面具、傀儡、武术等艺术形式介入其中。在《现代折子戏》中,《模仿者》和《行路难》进行了大胆的形体动作的尝试,《躲雨》和《喀巴拉山口》侧重通过语言来展现人物的内心。《行路难》采用了传统戏剧中的丑角角色进行表现。《我们(WM)》中演员通过架子鼓的节奏的变化来衬托剧情的变化,人物依靠形体动作来对可能的事物进行表现,王贵在这部戏剧中将形体看成是一种重要的舞台表现方式。《红房间·白房间·黑房间》采用象征手法,“白房间”充满恬淡,“红房间”充满悲喜,“黑房间”则具有隐喻和暗示的意味。

此时的先锋剧作在戏剧艺术手法和舞台表现上进行的探索是大胆的。它很好地发挥了舞台的假定性特征,充分调动了演员和观众的积极性,对舞台进行了改革,尽可能地发挥演员的肢体语言的作用,同时借助多种表现手法增强舞台的演出效果。

一、叙述方式的变化

这一时期的先锋戏剧,在叙述方式上进行了大胆的改革,从中我们可以看到中国传统戏剧的重大影响。《魔方》采用的是晚会的模式,主持人将九个具有不同主题的戏剧串连起来,主持人的出现,打破了传统戏剧所力图倡导的完整真实性。“《魔方》没有一个全剧的焦点,它似乎更像我们民族的‘散点透视’。”^[1]《挂在墙上的老B》采用的叙述方式也是开放性的,它不具备传统戏剧完整的故事情节,戏剧一开始,剧中的角色——导演就告诉观众,排练马上就要开始,但是主角没来,导演提议放音乐,大家一起来跳舞,等主角。此后,荒诞性发生了,一直挂在墙上的老B突然冲出了画面,自荐担任主角,作为角色之一的剧中导演咨询观众的意见,在考察老B是否具有担任主角的过程中展开了故事的叙述。可以说叙事方式采用的是多线穿插的开放模式。这样的模式使戏剧的完整性遭到了割裂,割裂本身成为展现戏剧主题的主要叙事手段。这如同传统戏剧里的插科打诨,产生非常强烈的“间离”效果,使人们清晰地看到戏剧的舞台性和不真实性,进而在这种对于戏剧本身的非真实性中寻求一种现实真实的意味。开放性的叙事方式一方面给予观众参与的可能,另一方面也使观众在认识戏剧演出“假”的同时看到生活存在的真实,促使人们思考。

在这里,布莱希特倡导的“叙述体戏剧”的影子清晰可见。布莱希特“反对观众一味地沉迷在剧情之中,反对使观众成为心神不安的做梦者”^{[2](P195)}。他力图打破和阻止共鸣的魔力,制造“间离效果”的戏剧文体。在布莱希特看来,所谓的“叙述体”就是采用一种“显性”的叙述方法,打破传统戏剧舞台演出中追求绝对真实的想法,它通常设置叙述者或者旁观者,不时提醒观众他们正在进行的仅仅是在观看一场演出。叙述者时常出现在剧中打断正常的戏剧进程,有时

* 作者简介:张小平,南京政治学院军事新闻传播系讲师,文学博士,研究方向为当代戏剧、影视文化。

直接交代戏剧的发展,甚至对戏剧情节本身发表议论,然后通过剧中角色的表演进行呈现,以此暴露现实主义戏剧不露痕迹的表演行为,从而使观众同舞台形象之间产生间离效果。这样的戏剧处理方式,避免了观众沉溺其中产生情感的同化,进而引导观众保持清醒的头脑,采取审视的态度,激发观众的思考。

上世纪80年代的先锋戏剧对这种叙述体的样式情有独钟,它要制造“间离”效果,要向观众展示戏剧的另一方面,对传统戏剧给观众所造成的演剧经验进行颠覆。叙述方式的变化带来了巨大的舞台张力。在《一个死者对生者的访问》中,出现了歌舞队的表演。这种表演贯穿全剧的始终,几乎构成了全剧的灵魂。“歌队应作为一个演员看待,它的活动应是整体的一部分。”^{[3][P64]}歌队的出现可以说是古老传统戏剧元素的复活。它体现出一种群体的参与性,它的价值在于消解和抑制观众身临其境的感情冲动,它让戏剧同真实生活相比的虚假性暴露出来,产生强烈的间离效果。在这部戏剧中,演员既是舞台上的角色,同时也是歌队队员,歌队队员的歌舞表演既是对戏剧情节的注释,同时也营造了一种戏剧冲突的背景,甚至变相包含了戏剧冲突,一种可意会的氛围自然生成,这种氛围同戏剧本身的冲突相吻合,这样的叙述方式充分显示了戏剧的象征性、假定性特征。《我们(WM)》和《一个死者对生者的访问》中都运用了架子鼓,鼓点的变化实际上是随着戏剧情境的变化而不断变化的,作为鼓手他的作用一方面是戏剧所需要的音乐元素的建构者,同时他也是戏剧的旁观者,他敲打出来的节奏既是戏剧情境变化的烘托,同时也是他作为一个旁观者内在心情的表达。歌舞队的作用,避免了对人们做出方向性的引导,这样的叙述方式使观众超越了对舞台演员进行个人气质和性格的玩味,进入一种较为宽广的思索空间。戏剧演出成为观众进行思考的引子。而在《一个死者对生者的访问》、《野人》当中,面具的使用又使戏剧本身的叙述不断面临陌生化的效果。“演员间离表情手势的一个简单方法,就是将他自己与表情术分开。他只需要戴上一副面具在镜子前面注视着他自己的表演就行了。”^{[4][P215]}这样的戏剧叙述方式给予了观众以巨大的空间,同时面具的运用又使叙述的对象得以扩大,佩戴面具的角色不再是一个人,而是代表着一类人,戏剧因此也不再成为一个人的悲欢离合,而成为一群人所共有的喜怒哀乐。象征性的凸显是叙事本身充满张力。

这一时期的先锋戏剧,剧中人物不再具有传统戏剧的一致性。在演出过程中,演员有时会跳出自身的角色来进行评论,一些台词明显偏离了剧中人物所应有的口吻,呈现中性化甚至异质化的特征。而剧中人物的角色有时也在不断变化,有时是被叙事对象,有时又成为叙述者。这种叙述方式同“假定性”的要求相吻合。梅耶荷德曾说:“一切戏剧艺术的最重要的本质是它的假定性本质。”^{[5][P232]}这一时期的先锋戏剧受到假定性特征巨大的影响,假定性是“泛指艺术形象同它所表现的对象的自然形态有意偏离的一切手法与审美原理,包括游戏和艺术表现的‘替代’原则、时空变形,也包括艺术惯例、艺术程式约定俗成的默契。”^{[6][P22]}《野人》、《车站》、《彼岸》中都采用了多声部的方式,用这样的叙述方式在同一个层面上展现不同的个体在同样的生存环境中具

有的不同的心声。这样的叙述方式打破了一以贯之的传统戏剧模式,不同类型人所具有的复杂性深刻地显示出来。这样的叙述方式扩大了舞台的表现空间和表现内容,将人所具有的多重性以及人群自身所具有的复杂性展示出来,由此戏剧具有了强大的张力和对生活的投射力。叙述方式的变化使先锋戏剧拥有多个主题成为可能,同时叙述方式的变化也使先锋戏剧拥有了多重的表现空间,一重空间是引导观众对戏剧情节进行思索,另外一重空间是引导观众对自己所处的现实做出思考,而后一重空间的建构给予了观众以巨大的主动性和积极性,叙述模式的转变激发了观众的自主意识和参与意识,戏里戏外构成一个整体,极大地拓展了戏剧的表现容量。

二、舞台的多样性

这一时期的先锋戏剧在舞台的建设方面进行了极大的探索。《我为什么死了》采用的是可拆可卸的舞台布景,《原子与爱情》对舞台的表演区进行了非常灵活的分割。《绝对信号》在首演时,采用一个长方形的平台,平台占据了剧场的一半,平台的四周只有几根铁架支撑,中间完全透空,平台上放着几把椅子,只有三排座位的观众正对着平台。《母亲的歌》采用的是中央舞台的形式,演员围坐在舞台的周围。《我们(WM)》的舞台上只有简单的几个方形的供演员坐着的单层梯台,另外就是一架为营造气氛而设置的架子鼓。《挂在墙上的老B》变舞台演出为平地演出,舞台和观众席连为一体,它设置了伸出式的三面舞台,观众坐在演区的正面和左右两侧,演出分别设置高低两个平台,戏剧中的戏剧等近似荒诞的场景在高平台演出,由歌队队员扮演的剧中角色与观众一同观看高平台上的演出,低平台成为一般表演区,一般表演区采用的是伸出式的布置,将表演区伸到观众当中,以此使演员与观众可以面对面交流。《魔方》所采用也是开放性的舞台,观众和演员几乎在同一平面上。

这一时期的先锋戏剧舞台完全摒弃了现实主义真实的舞台追求,舞台多由简单的道具搭建而成。舞台打破了固定的镜框式结构,突出了戏剧的假定性特征。在舞台的设计上用最少的道具体现最多的内容。舞台出现了随意性特征,任何地方都可以成为表演的舞台,舞台不再局限于剧场。这样一方面拓展了戏剧的表演空间,戏剧不再是仅仅局限在传统的框架结构中的艺术;另一方面也拉近了观众同演员的距离,从而演员不再是简单的舞台表演者,而观众也不再是同演员没有交流的看客。舞台上简单的道具走的是以虚代实的路线,很多先锋戏剧的道具都具有象征性意味,比如《车站》中的车站,《红房间·白房间·黑房间》中的房间。我国传统戏剧中的一桌二椅的简单舞台布景就给予这一时期的先锋戏剧以巨大影响。

彼得·布鲁克曾说:“一个人在别人的注视之下走过这个空间,这就足以构成一幕戏剧了。”^{[9][P3]}在这里我们看到舞台的作用得到了还原,舞台本质上来说是戏剧演出的场地。对于这一时期的先锋戏剧来说,舞台不再具有强烈的背景性特征,而仅仅是一个演出场地,舞台不再是再现现实的场景,而成为一块朴实无华的平地。舞台外在功能的降低必将使观众的注意力转移到戏剧本身,从而生成聚焦的效果。在这样的情况下,小剧场演出的方式自然生成。“小空间的戏剧,对

表演者来说也许是缩小,对观众开说则意味着放大。”^[7]演出空间缩小的背后是戏剧表现空间的无限扩展,新的时空观念得以生成。这正如高行健所说:“戏曲中主要靠演员的表演来调动观众的想象力,在几乎是光光的舞台上,从高山流水到亭台殿堂,时而是魂游地府,时而又梦回飞天,全然不受任何约束,来去何等地自由。演员只要几句道白、一段唱腔、亮相、甩袖、走场的那点功夫,就把近代西方戏剧高出来叫剧作家往往十分烦恼的那三堵墙,还有那过去、现在、将来三个时态,轻而易举便交代了。我那些一不换景、二不换装的无场次的戏《车站》与《绝对信号》便运用了戏曲中的这种时空观念。”^{[8]P278}舞台功能和形式的变化的背后是戏剧时空观念的巨大变化。《绝对信号》之后,小剧场成为中国先锋戏剧非常亲睐的演出方式的原因也在于此。小剧场使舞台空间不再仅仅是物态的、自然的,对于表演者来说,这一舞台空间的存在,使他们可以“忘乎所以”地进入一种特殊的心理幻境钟,创造戏剧所指向的角色的生活空间。这改变了传统戏剧空间中,一个演员“只抓住了动作,而没有获得准确的角色感觉,其心灵和行动的间隙,固然并非是舞台表演所提倡的,但在舞台创作的实践中,又常常可以得到舞台的庇护”^[9]。小剧场的开放性特征,吸引着观众的积极参与,从而形成了其自身的多元化格局。

三、舞台语言的丰富性

这一时期的先锋戏剧在舞台的语言上进行了大胆的探索。第一是灯光的使用,第二是音乐的运用,第三是传统戏剧元素的引入,第四是增强演员动作的写意功能,第五是多种艺术表现手法的介入。

《绝对信号》中利用灯光的变化来展现人物丰富的内心世界,灯光给予了人物以丰富的展现空间。剧中表演的三个层次:回忆、现实与想象,都采用了不同色调的灯光来进行区别,灯光成了一种重要的舞台语言。此后的先锋戏剧不断运用灯光的变换来进行舞台场景的变换,同时借助灯光来烘托人物的心情,配合人物进入特定的场景。灯光的运用带有强烈的镜头定格特征,它将人物在特定的情境中放大,将特定的场景加以强调。灯光的明暗在某些时候还能起到谢幕的功能。特别是在小剧场的舞台上,灯光的不断变化同时起到了舞台分割的良好效果。灯光的运用成为先锋戏剧的一个重要手段。《屋外有热流》中,导演用灯光来处理切割演区,使现在过去、现实梦境、人和魂、具体和抽象得以自如变化和流畅衔接。“以虚、简、少的物、色、形,通过演员的表演与观众的联想,使景物、环境呈现在观众的想象里。”^[10]可以说灯光在此时的先锋戏剧中得到了很好的运用。

另外这一时期的先锋戏剧特别注重音乐和音响效果的运用。传统音乐所起到的作用是烘托渲染气氛,协助演员的表演将观众的情绪带到高潮。而在这时的先锋戏剧里,音乐所起到的作用不仅仅是这些,有时甚至起到了角色的重要作用。《我们(WM)》中,架子鼓鼓点的变化一方面告诉观众即将进行的戏剧情节的行板,调和场上场下的气氛,帮助演员与演员之间的沟通和交流,同时它又是一个旁观者,用自己独特的节奏参与到戏剧的演出过程中,发表着无声的评论。《车站》中存在一个潜隐的角色“沉默的人”,这一形象的完成就是通过象征他的形象的音乐主题,即“沉默的人的音

乐”来实现的。在《野人》中音乐同语言混合在一起,形成了多声部的结构,从而使戏剧舞台产生强大的张力。《搭错车》采用的是通俗歌曲大联唱的方式。这一时期的音乐和音响一方面使人物内心活动得以外在性的表现,人物与观众可以更近得进行心与心的交流;另一方面音乐和音响同戏剧情境相结合,交代戏剧进行的场景,比如骑车声、雨声等等,同时推动戏剧的发展,在和谐与不和谐的相互交织中,形成多声部的结构,强调戏剧性,深化作品的主题。同时,音乐和音响有时也起到了很好的间离效果,从而在给予观众娱乐的同时,留给观众相当大的思考的空间和余地。

《野人》中极大地引入了传统戏剧的元素。这其中包括传统戏剧的唱、念、做、打,包括具有强烈地方传统特色的傩舞,包括古老朴实的民歌,戏剧中运用了面具和传统的口技等等。这些传统的戏剧元素将戏剧推入了一个全新的艺术境界。在《现代折子戏》的《行路难》中,作者引入了中国传统戏剧中的丑角,剧中出现了中国传统戏剧所特有的拟声词“扎、哆、罗、台”等等,可以说这是一部采用京剧模式的戏剧。传统戏剧元素的引入可以说是长久以来占据中国戏剧舞台的现实主义戏剧的极大颠覆,它使我们重新看到了我国传统戏剧的价值,在一种传统和现代的建构中起到了很好的桥梁作用。“戏剧的唱念做打绝对精彩,具有永不消失的魅力。……它是全能的戏剧。……综合其他因素去开拓现代戏剧的各种可能性,这才是戏剧灵魂之所在。”^[11]

但是对传统元素的引入并非仅仅是舞台表现方式的简单引用,正如王晓鹰所说:“在戏剧的舞台演出创造中吸收中国传统戏曲的养料,绝不是简单地对戏曲表演的身段、念白、舞台调度图形等诸如此类的表演技巧的挪用,而是在一个共同特征和相通机制之下对传统戏曲的内在艺术精神的摄取。”^{[12]P223}传统戏剧手法的引入更多的存在意义在于对戏剧艺术本身的丰富,是一种艺术精神深入探求的过程中必然做出的选择,而绝非是一种艺术手法的简单重复,对于先锋戏剧家来说,对东西方已有艺术成果的搬用和戏仿并没有价值和意义,追求一种先锋戏剧的精神才是关键所在。

高行健曾说:“我的试验虽然扎根于对东方传统戏剧的这种认识,却又不受这种传统戏剧的任何程式的束缚。我认为传统戏剧中的情节、表演、唱腔、音乐、行当、脸谱,进而所谓性格,都属于程式。当程式要求把一切都固定在种种模式中,艺术却渴望新鲜的创造。我不想重复西方传统戏剧的格式,也不愿受东方戏剧传统和程式的束缚。”^[13]的确,我们从这一阶段的先锋戏剧中并没有看到中国传统戏剧的程式的影子,可以说这一时期的先锋戏剧同中国传统戏剧最本质的区别在于其反程式化,他们在追求一种中国现代戏剧的独立品格和自由精神。“戏剧不只是一种语言的艺术,原始宗教仪式中的面具、傩舞与民间说唱,耍嘴皮子的相声和拼气力的相扑,乃至傀儡、影子、魔术与杂技,都可以入戏。两千多年汉代的百戏就这样把这众多的表演的技艺都汇入一起,尔后才有了这门综合艺术,称之为戏剧。”^{[8]P277}正如董健所说的:“新一代的改革者们在艺术上迈出的步子更大,……他们是站在戏剧观念的现代化的高度上重新来审视传统的。”^[14]

另外在这一时期的先锋戏剧中,人物的形体语言得到

了非常充分的强调。《我们(WM)》中演员弄报纸一幕、吃鸡一幕、“公主”画画一幕都没有出现真正的报纸、鸡和画板,完全靠演员的动作来完成,在演员动作完成的同时,观众也跟随演员的动作完成了这一动作的猜想,这就形成了一种观演之间的互动,这比真实的道具取得的效果更好。“我认为一个剧作家要想得到观众的喜爱的话,别忘了一件至关重要的事,那就是要充分相信观众的理解力与想象力,别在舞台上把话都说尽戏都演完了,弄得观众不肯再来。”^{[8](P282)}“人体造型构成的景物与表演是溶为一体的……有时虚比真实更真实。”^{[15](P359)}高行健曾说:“动作在先,语言在后。在戏剧中即使表现更新的观念和思想,也必须寄身于动作。戏剧艺术的本质应该说是动作语言的艺术。”^[16]

此时的先锋戏剧,还引入了其它的表现手法,比如说歌舞、哑剧等。这些艺术形式的引入丰富了舞台的表现力。此时的先锋戏剧不再是单一的“话”剧,而成为一门综合的艺术。这也就是高行健所说的“完全的戏剧”。这种戏剧改变了传统戏剧以剧本为中心的模式,为戏剧演出本身增加了活力,拓展了表现空间,戏剧的表演性在此得到了凸现和强调。戏剧成为一门综合的艺术,而不再仅仅是“话”剧,这一对传统戏剧观念的突破,可以看作是这一时期先锋戏剧的一个巨大的贡献。

通过上述舞台语言的加入,写实与写意、再现与表现、戏剧性和叙述性等等,不再是彼此对立的存在,它们有了融合到一起的可能,并形成了一个相当和谐的多元并存的格局,它们使“散文、诗的因素会和戏剧的因素更加多样地综合,写实的描写会和象征、隐喻,甚至与怪诞、‘变形’加以糅合,表演上的体验派艺术和表现派艺术将会在实践中相互融合。”^[17]

四、观、演关系的强化

这一时期先锋戏剧很重要的艺术追求是对观众和演出、观众和演员之间关系的强化。长期以来,在中国传统的戏剧舞台上,“第四堵墙”一直占据着重要的位置,这种戏剧演出与观众之间达成的长期的观演模式,将观众和演出、观众和演员分隔在两个不同的空间当中,观众是这堵透明的墙后的偷窥者,而演员则成为无视观众存在,按照排练的程序进行的表演者。如果说这一时期的先锋戏剧所采用的各种方式力图取得“间离效果”的原因是为了拉开演出和观众之间的距离,让观众保持清醒的头脑和理智的判断力,给予观众以思考的空间的话,那么对“第四堵墙”的推翻则是为了打破长久以来观众与演出、演员之间存在的清晰的分界线。它试图拉近观众和演出、演员之间的距离,充分调动观众的积极性,同时给予演员以自我表现的空间。

对“第四堵墙”的否定使我们想起了国外的剧作家彼得·汉特克,这位奥地利作家在其成名作《谩骂观众》中力主推翻“第四堵墙”。“我们不得做得仿佛你们不在场似的。你们对于我们来说不是一阵风。你们对于我们来说是生命攸关的,因为你们是存在的。我们正是为了你们的在场而谈话。没有你们在场,我们的话将是无的放矢。你们不是事先假定是沉默的。你们没有假定为墙后的沉默无言的窃听器。”^{[18](P736)}承认观众的存在,对观众地位和价值进行强调,彼得·汉特克做出了重要贡献。他对观众说:“对着你们的敞开的一面不是

房子的第四堵墙。”^{[18](P735)}彼得·汉特克清楚得看到了“第四堵墙”所带来的舞台表演一成不变的危害,“第四堵墙”阻碍了观众积极参与的意识,将观众的自主能动性降低为零,从这一视点出发,戏剧本身成了没有交流的死的存在,而不是一种充满交流和互动的人与人的沟通。

格罗多夫斯基曾经说过:“戏剧之所以成其为戏剧,贵在演员同观众的直接交流。”^{[8](P275)}这一时期小剧场的出现可以说是对观演关系强化的得意之作。小剧场所采用的中央舞台、伸出式舞台等方式,缩小了演员和观众之间的距离,它使演员和观众进行近距离得接触。这样的方式,一方面观众不再是一个单一的同演出毫无关系的存在,另一方面演员也不再是一个被动的角色,他因为观众的参与而获得了新的生命力。先锋戏剧因此获得了较强的剧场性特征。“观众来剧场里看戏与其说来找寻一个逼真的生活环境,不如说要的是剧场里那种台上台下交融的气氛,这不妨可以称之为剧场性。这种剧场性同舞台上的假定性结合起来,演员便会在众目睽睽之下,使出全身的解数,同观众进行交流,以其精湛的演技令观众折服、深思、震动、兴奋、鼓掌、叫好。那些不愿坐在冰凉的电视荧屏前看转播而宁愿花钱买票赶到剧场去看演出的观众,追求于戏剧的不正是这样一种全身心可以感受到的活的交流?这也才是戏剧这门艺术的精髓。”高行健的这段话具有极强的概括性,他将观众与演出、演员的地位提高到一个相当高的高度,可以说观众与演出、演员之间真正意义上的互动才是戏剧这门艺术真正的价值和魅力所在。

《魔方》和《挂在墙上的老B》都采用了在戏剧演出过程中对观众进行提问的方式,观众不再仅仅是观看舞台演出的人,而成为演出过程中的一个角色,观众的积极参与推动戏剧的发展,同时也给予戏剧自身以新的启发。“电影和电视不能从戏剧那里抢走的,只有一个元素:接近活生生的人。……所以,利用废除舞台,挪开一切障碍,来消灭演员和观众间的距离是必要的。让最激烈的场面和观众面对面地展开,以使观众离演员只有一臂之隔,能够感到演员的呼吸,闻到演员的汗味。”^{[19](P21)}这一时期的先锋戏剧给予了观众以充分的空间和舞台,它赋予了戏剧舞台以更加自由的时空观念,在这种时空观念的驱使下,演员与观众之间完成了一次心与心的交流,观众的理想与现实之间借助戏剧进行进一步的沟通,这种交流和沟通带有原始的“仪式”的特征,某种程度上说完成了一次戏剧自身的回归。戏剧起源于古代的巫术、宗教祭典,它原本就是一种群体活动,在这一群体性活动中,演员与观众不分彼此,他们共同完成一项群体性的仪式活动,这是一次心灵的汇聚,本质上说是一种心灵仪式,而这一时期的先锋戏剧所要达到的目的也正在于此。事实证明,“没有化装,没有别出心裁的服装和布景,没有隔离的表演区(舞台),没有灯光和音响效果,戏剧是能够存在的。没有演员与观众中间感性的、直接的、‘活生生’的交流关系,戏剧是不能存在的。”^{[19](P9)}

这一时期先锋戏剧在观演关系上的强化使我们清晰地看到了戏剧的本质,看到“戏剧仅限于舞台,它就会死亡。戏剧活动首先是,而且最重要的是每个人以不同方式参与在其中的行动。这个行动所占的地方是感受、接触与活生生交

流的场所,是从中产生生活生表现的场所。”^{[20](P288)}同时,我们也看到了观众在戏剧中的重要分量和作用。“事实上,能否使戏剧最终成为为观众所接受的艺术,已经成为目前戏剧的支撑点……观众,在戏剧的构成中,在戏剧本质的‘显像中’,制约着戏剧作为一种运动形式的走向。”^[21]同时通过这一时期观演关系的探索和强化,我们也看到了戏剧生命力的源泉,也就是任何戏剧革新家,都要“把他们革新的注意力放在如何最大限度地动员观众的创造意识,使观众从被动的欣赏意识转化为创造意识。”^[22]

五、戏剧结构的多样化

长期以来,戏剧的结构一直受到传统的巨大影响,这表现为追求情节的完整和追求高潮的推起。亚里斯多德认为,在戏剧元素中“最重要的是情节,即事件的安排。”^{[3](P21)}情节“里面的事件要有紧密的组织,任何部分一经挪动或删削,就会使整体松动脱节”^{[3](P28)}。亚里斯多德所强调的完整是“有头,有身,有尾”^{[3](P25)}。中国传统戏剧本来就是西方的舶来品,自然免不了受到亚里斯多德的影响,同时中国传统戏剧非常讲究程式化,我们回顾中国戏剧走过的历史,多数都是遵循情节模式。这一时期的先锋作家对这种传统的戏剧结构模式进行了大胆推翻的尝试,采用了多种多样的戏剧结构。

《魔方》采用的是拼盘式的戏剧结构方式。这出哲理剧,由九个不同的部分组成,它们之间不存在必然的联系,由此构成了戏剧的多主题。这部戏剧中的九个部分似一台晚会中独立的小品,由主持人串连而成,这使戏剧不再仅仅拥有一个主题,而是拥有一个主旨。“人应该怎样认识社会?人应该怎样生活?人应该怎样成为一个‘人’?这个主旨起了统一全剧内容的作用,成为演出的最高任务。”^{[15](P504)}这样的结构方式扩大了戏剧的表现容量,增强了戏剧的表现力,同时带动观众围绕一个主旨从一个主题跳跃到另外一个主题,由此我们看到了戏剧所具有的巨大的整合潜力。

多声部的戏剧作品是这一时期先锋戏剧所做出的巨大贡献。多声部源于多线索多结构的发展。《一个死者对生者的访问》中包含着叶肖肖和恬恬两条线索。《绝对信号》中亦包含着两条交叉线索,其一是劫车的线索,其二是黑子劫车的缘由的线索。《野人》也是由多条线索交织而成,以此形成了高行健所提倡的多声部结构。在这部多声部戏剧中,作者成功地实现了“对历史进程进行大跨度的纵向的历时性考察”和“把发生于不同时空的事物进行横向的共时性的并列呈现”^{[23](P456)}。《白房间·红房间·黑房间》有三条线索。没有必然逻辑联系的多结构方式打破了常规戏剧简单明了的只追随一条主线发展而把戏剧推向高潮的结构状态。它使戏剧表现的内容得以丰富,增加了戏剧的表现容量。多声部的复杂结构,一方面展现了同一生活层面上不同人的精神状态和生活困境,另一方面展现了社会丰富多样的生活图景。

高行健的《野人》对多声部的体现最为充分。这部有着相当大的时间跨度的戏剧,以生态学家为点,联结起多条线索。在这多条线索中,生态学家不是焦点,而仅仅起到联结的作用。这里有民间的老歌手,有林区负责人,有记者,有村民,联结的这些线索又构成了戏剧的四大主题,即生态主题、寻找野人的主题、现代人悲剧性存在的主题和人类史诗的主题。可以说多声部的结构组成了一个强大的网络,而构

成网络的诸结构却又呈现松散的特点,他们之间没有必然的联系,也没有轻重之分,戏剧消解了整体主题的建构,力图建构戏剧的多主题模式,在这一过程中,戏剧追求的是总体的效果,一种宏观的表达,而放逐了单一主题模式的追求。众多的人物在同一时间发出不同的声音,呈现一种多元的状态。社会的复杂性、生存的复杂性和人的复杂性得以充分展现。

这一时期先锋戏剧的结构有益探索打破了长期以来一直占主导地位的“三一律”,它使人物塑造的成功和主题展现的充分在不具备完整故事情节的戏剧中成为可能。同时也促使戏剧走向探索文体的自觉之路。戏剧围绕着舞台的假定性、观演关系等等展开了一系列的尝试,取得了斐然的成果。它在艺术上探索为此后中国先锋戏剧的发展打下了非常好的基础。

参考文献:

- [1] 王晓鹰.让戏剧的胸怀宽广一些《魔方》导演谈[J].戏剧,1986(4).
- [2] 林克欢.戏剧表现论[M].中国社会科学出版社,1993.
- [3] 亚里斯多德.诗学[M].人民文学出版社,1962年版.
- [4] 布莱希特论戏剧[M].中国戏剧出版社,1990年版.
- [5] 梅耶荷德.戏剧的假定性本质[A].梅耶荷德谈话录[C].中国戏剧出版社,1986年版.
- [6] [英]彼得·布鲁克.空的空间[M].中国戏剧出版社,1988年版.
- [7] [日]伊藤茂.小空间戏剧提出的思想[J].中国戏剧,2001(2).
- [8] 高行健戏剧集[M].群众出版社,1985年版.
- [9] 齐士龙.电影表演心理研究[M].中国电影出版社,1992.
- [10] 文兴宇.发展戏剧,也要扬长避短[J].人民戏剧,1982(8).
- [11] 林兆华.戏剧的生命力[J].文艺研究,2001(3).
- [12] 王晓鹰.戏剧演出中的假定性[M].中国戏剧出版社,1995年版.
- [13] 高行健.对一种现代戏剧的追求[J].文艺研究,1987(6).
- [14] 董健.论中国现代戏剧“两度西潮”的同与异[J].戏剧艺术,1994(2).
- [15] 探索戏剧集[M].上海文艺出版社,1986年版.
- [16] 高行健.谈现代戏剧手段[J].随笔,1983(1).
- [17] 徐晓钟.戏剧界应该做属于他应该做的事[N].戏剧报,1985(6).
- [18] 现代主义文学研究[M].中国社会科学出版社,1985.
- [19] 格洛托夫斯基.迈向质朴戏剧[M].中国戏剧出版社,1984年版.
- [20] [法]丹尼斯·巴勃莱.阿披亚与戏剧空间[A].引自胡妙胜.充满符号的戏剧空间——舞台设计论集[M].知识出版社,1985年版.
- [21] 王延松.面对当代观众的导演艺术[J].戏剧艺术,1987(4).
- [22] 胡伟民.开放的戏剧(之二)[J].剧艺百家,1985(2).
- [23] 林克欢.陡坡[A].有争议的戏剧剧本选集[C].中国戏剧出版社,1986年版.