

假定性·戏剧时空·舞台意象与王晓鹰

吴 戈

一般评价实力派导演艺术家王晓鹰,总是爱引用他的博士生导师徐晓钟对于他“两书三戏”的评价,实际上,他出版的《戏剧演出中的“假定性”》、《从假定性到诗化意象》两本书和所导演的《死亡与少女》、《萨勒姆的女巫》、《哥本哈根》三部戏,难以涵盖他丰富多彩的导演艺术创造。他在探索戏剧、先锋演出、舞台实验和经典诠释各个方面都做出巨大的贡献。贯穿其中的艺术探索脉络,体现在假定性体认、时空调度、舞台意象创造和导演评价意识介入这些重要环节。就像电影中的主观镜头,王晓鹰的戏剧演出形式创造中有强烈的主观场面、主观细节。

20世纪80年代出道、迄今已经是中国戏剧舞台扛鼎者的王晓鹰,是我很早就关注、但一直迟迟没有动笔将对他的研究心得付诸文字的一位导演艺术家。实际上,对这位导演艺术家多年的追踪,使我对他逐渐明确了一个价值判断:在“新时期”“群雄并起”的导演艺术家当中,王晓鹰是一个特别勤奋而且新潮的实力派导演,属于创作上特别注重感性的灵光一现与情采的尽情挥洒的导演。他认知新事物迅捷,而且善于运用在自己的舞台实践中,他接受新思潮敏感,而且常常注入自己的价值判断,然后使之成为舞台实验的一种可能。对新事物的热情与新方法的渴求,体现为王晓鹰勤于探索、善于实践、勇于行动的总体舞台风貌,他是导演中的潮人一族,但是,他又特别有一份对于戏剧本质与艺术根基的坚守,这种来自学院派导演艺术家训练有素的严谨、深厚扎实的根基与那种故作惊人之语的刻意做作、追求惊世骇俗之举的浅薄炫技相比较,有着天壤之别。

由于技巧圆熟,王晓鹰是一个在戏剧活动的“假定性”世界里“创造意义和美”的“快乐王子”,因为世事通达,他是一个在人生舞台上充满了“入世性”与责任感的声情并茂的实践者和“批评家”。戏里戏外,王晓鹰的人生如此丰富,台前幕后,王晓鹰的追求十分明确。理解他在导演艺术家阵营里的个性特征,也许,应该从这样的角度切入:从他对“假定性”的深刻认知到以此为前提开展充分、巧妙的“戏剧时空”创造,再到对演出形象注入创演者的“评价意识”形成

形神兼备的演出“诗化意象”。这是王晓鹰导演艺术的精髓。

一、关于两部著作与三个剧目

自然,说起王晓鹰,熟悉的人常常会提到他论戏剧“假定性”和“诗化意象”创造的两本著作和他导演的三个外国剧目。应该说,这两本著作和三个剧目,的确是王晓鹰艺术生涯当中的重要收获,一定程度上说,是标志性成果,但显然不是他的成果的全部,仅此也无法代表他的艺术成就。因为,一个善于实践总结与理论思考的导演和一个创作积累丰富、实践体验充沛的理论家,尤其是一个处在年富力强的创作全盛时期的导演艺术家,其创作实践的丰富性、发展性、独特性,都会突破一定时期人们对他的研究性概括与判断性结论。

和所有社会责任感强、生命意识浓厚的导演一样,王晓鹰在舞台艺术的形象创造与意蕴追求中,总是对人性、民生寄予深切的关怀。但是,个性化的观察角度和舞台表达方式,使他用自己的方式去显现悲天悯人的情怀与不依不饶的追问,而且在导演阵容中显得更时髦、更前卫、更关心社会热点、更醉心层出不穷的新技术、新理念、新潮流。作为一个剧院管理者、一个舞台实践者,一个热心青年戏剧、关注校园戏剧、倡导国际戏剧交流的中国戏剧家协会副主席,日常生活中的王晓鹰可以说是百事扰心、万般劳神,但是,他却坚持有品位、有追求,坚持艺术创作的高产,还热心在网络上开设博客,有一百三十余篇创作随感、艺术时评、观剧心得等发布,宣扬艺术主张,分享创造心得,沟通戏剧群体,维护博客,更新内容,单从这种生活态度与社会行为看,就可以明白他“积极入世、奋力作为”的人生信念。

王晓鹰是导演艺术家当中勤于也善于总结舞台实践、密切关注社会思潮和文化发展、用心审视价值取向和社会追求的一位。1995年出版《戏剧演出中的“假定性”》^①和2006年出版《从“假定性”到“诗化意象”》^②两部理论著作,全面地阐释了他的舞台创造思考,成为关注戏剧舞台的人们的重要参考书籍。第一本著作,是王晓鹰师从徐晓钟教授研读“戏剧导演艺术理论与实践”博士课程的学位论文,那是迄今为止中国戏剧界唯一一本以专著篇幅讨论“戏剧的假定性”的专书。在这本书当中,王晓鹰追述和梳理了“戏剧假定性”的概念、争论,更重要的是,从一个舞台创造实践者的角度,深入阐释了在突破剧场真实的“环境时空”之后,如何运用“假定性”原则,在“心理时空的构建”、“舞台意象的创造”、“东方、西方戏剧艺术的‘假定性’基本原则”、“‘假定性’前提下的观、演关系”建构等关键环节展开艺术创造的重要问题。尤其是对演员的“非现实逻辑中的表演”、“观众的创造性接受”以及“表现性舞台意象创造”等一系列问题的论述,既是对“新时期”探索的舞台的思考性观察和案例性总结,也是对徐晓钟关于导演艺术的“再现”与“表现”相互兼容、向“表现美学拓宽”思考的延伸与深化。概括其著作的基本精神,在王晓鹰看来,僵化的、模仿的、自然主义的舞台作风使得戏剧的表现力受到了极大的限制,越来越无法超越生活真实的模仿去戏剧性地表现所想表现的内容,体现在舞台时空和“物造型”环境上,就是“环境危机”,戏剧表现环境的能力被“模仿现实”所局限,体现在表演上,就是“行为危机”,“像真的一样”舞台追求,使戏剧家不敢违背观众的“感官逻辑”去创造舞台表演的“戏剧艺术逻辑”。但是,“新时期”的舞台实践却挑战了这一切:“……深受启发的话剧导演们热衷于利用‘假定性’手段对演出中的时间和空间进行灵活处理,切割舍取、跳跃交错、进入梦境、外化幻想,乃至鬼魂穿墙而入(《屋外有热流》,苏乐慈导演)、死人与活人交流(《一个死者对生者的访问》,田成仁、吴晓江导演)、更有茫茫宇宙的辽远星空(《魔方》,王晓鹰导演)、上古洪荒的火球腾跳(《野人》,林兆华导演)和唐山地震的天旋地转(《WM·我们》,王贵导

演) ,加上各种各样的舞蹈化场面处理 ,包括前文所述两次‘生孩子’的舞台壮举……与此同时 ,中国的话剧导演们或是通过自己在创作实践中的体会 ,或是借助西方戏剧家的眼睛 ,对中国传统戏曲的审美情趣体现和时空处理原则也产生了新的认识。以鞭代马 ,以桨代船 ,一个圆场空间转换 ,几声更鼓时间流逝 ,这在戏曲舞台上本是司空见惯的 ,可转而用在话剧舞台上却像开辟了一片崭新的天地 ,给人带来了意外的兴奋和惊喜。”^③王晓鹰的这番话 ,是他对“新时期”导演艺术的观察和总结 ,符合实际。更重要的是 ,他将这种引起过艺术创造的“兴奋和惊喜”的情感和心理 ,放大成了他的舞台艺术形象创造的追求自觉与常态行为 ,这在导演艺术家当中是很突出的。这部著作的理论价值和学术意义在于 ,系统地梳理了“新时期”中国戏剧艺术的理论自觉 ,总结了人们对戏剧艺术本体特征的实践认同 ,是“新时期”戏剧理论建设的重要收获。但是 ,对于导演艺术家王晓鹰 ,其意义则不仅仅如此。应该觉察到 ,这是一个实践者的理论宣言和价值认同 ,是他后来剧目排演、演出统领中艺术创造的逻辑起点与才情空间。

《从“假定性”到“诗化意象”》 ,洋洋三十六万字 ,由三部分组成。第一部分 ,收入他十一年前写就出版的博士论文 ,所探讨的问题——“假定性”仍然鲜活 ,讨论的依旧是舞台创作会遇到的基本原则与核心问题 ;第二部分 ,收入他的十七篇导演阐述 ,是不同时期剧目排演、舞台创造时留下的工作记录与艺术生命履痕 ,是一些“现身说法”的记录 ,对于解读他的舞台形象、分享他的艺术热情、把握他的价值立足点 ,十分重要 ;第三部分是二十篇不同阶段的艺术随感、观剧心得、戏剧时评和问题专论 ,高屋建瓴 ,举重若轻 ,深入浅出 ,点面结合 ,观察的全面与思考的深入 ,所显现的是 ,在导演艺术家之外 ,一个剧院管理者的眼光和一个中国剧协领导者的意识。

在这部著作里 ,最值得注意的是他对“诗化意象”的理论阐释和实践总结。如果“假定性”是他的创造空间的信心支点和艺术表现的逻辑起点的话 ,那么 ,“诗化意象”就是他每一次剧目排演的创造空间里融合为人物、场面、细节、叙事过程的整体思想表征与情感结构 ,是一种“形神兼备、情理交融”的舞台呈像。

徐晓钟评价自己的弟子说 :“王晓鹰是我国戏剧界的骨干导演之一 ,新时期以来 ,他在北京、广州、上海和香港等地排了一些题材、风格、体裁各异的戏……晓鹰惯于多样地使用假定性原则 ,创造意象 ,在自己的舞台艺术创造中努力追求诗意的意象化形象 ,在这方面为导演创作的假定性美学和导演的意象思维研究提供了宝贵的理论财富和实践经验……我以为 ,值得注意的是他在本世纪初连续排演的三台话剧 ,集中地体现了他对戏剧功能、戏剧美学认识的深化 ,这三台戏是《死亡与少女》、《萨勒姆的女巫》和《哥本哈根》 ,这三台戏清晰地体现出作者追求对灵魂的关注与拷问。”^④

三个剧目 ,都是关注人性可能与社会现实之间关系的力作。作品中对人性的分析 ,对灵魂的逼问 ,对生死抉择体现出来的美丑、善恶、真假、高下等等意义内涵的考量权衡 ,直指人心。戏剧给观众提供深刻的快乐、严肃的思考 ,这是王晓鹰在他的戏剧艺术创造的追求当中一贯体现的“功能观”。但是 ,对于一个导演艺术家而言 ,更重要的 ,也许不仅仅在于他对“戏剧功能”、“戏剧美学”如何认识 ,而在于他在自己的实践创造中如何体现、传递、表达这种认识。在我看来 ,王晓鹰理论思考与舞台实践所关注的焦点——假定性原则下的舞台可能及其表现魅力 ,是王晓鹰导演艺术所关注的戏剧艺术创造的核心所在。他通过这样的艺术手段 ,建立起艺术作品直指观众群体的“心灵栈道” ,获得思想震撼力与艺术感染力。徐晓钟看得很准 ,那三部作品体现了这一点 ,但是王晓鹰的戏剧艺术创作成就 ,倒不一定只是这三部作品就能概括的。

实际上 ,王晓鹰将他的创造热情和充沛精力注入到作品创作当中 ,显现了丰富多彩的风

姿,体现了王晓鹰在“假定性原则”下戏剧表现的活力与魅力,首先是体现在他对“假定性”时间、空间的处理上。

二、舞台魔方:“假定性”与时空处理

王晓鹰善用大戏院的“转台”和小剧场“空的空间”,在“假定性”前提下根据不同的剧目演出效果的需要和创演者传递情感意蕴的预设,创造出可虚可实、虚实相生、功能多重、气韵生动、流转自如的剧情时间和空间,在有限的物理空间里最大限度地为戏剧演出和舞台意象创造无限可能。

戏剧叙事的时空处理与戏剧活动的空间设计,都在王晓鹰“假定性”前提的统领下获得了得心应手的存在与流转。叙事时空处理的随心所欲获得了戏剧演出叙事写人与传情达意的灵动自然。戏剧活动空间,是指剧目演出发生的那个地点,王晓鹰经常性地对演出空间和整个戏剧活动空间做出演出设计,让表演区和观众区,让前台和幕后、甚至从戏剧活动的“入场口”就开始“设计”观众,让他们在进入戏剧活动空间开始就有了活动的“参与感”。无论心理的,还是生理感受上的,王晓鹰都在“假定性”前提下的“戏剧空间”里,将整个空间连成整体,使观众心理获得暗示,让氛围成为戏剧意蕴包藏着的现场追问甚至心理催逼。这在《哥本哈根》、《死亡与少女》、《萨勒姆的女巫》等剧目演出现场,观众都能强烈地感受到这一点。

最早给人留下印象的王晓鹰的艺术创作,是《挂在墙上的老B》(孙惠柱编剧,中国青年艺术剧院1984年演出)和《魔方》(陶骏编剧,中国青年艺术剧院1985年演出)。在这两个剧目的艺术创造中,王晓鹰展示了他在“假定性”前提下对戏剧活动空间的理解和处理。演出场所不是通常见到的剧场,而是小剧场戏剧活动通常会发生的“空的空间”,演出前该空间与戏剧活动毫无关系,剧目演出赋予空间特别的形式和特殊的意义。

《挂在墙上的老B》表现的是剧团里常见的世态人情:主演的戏份和成功的荣誉永远眷顾一些人而冷落一些人。一个准备多年的B角,随时等待在A角因故缺席的情况下获得展示才华的机会,结果每次机会都擦肩而过。“一生都在准备状态中蹉跎”,是人生难熬的尴尬。王晓鹰将剧情事件现场“设定”在“排练厅”或者“幕后空间”里,演员排练、准备、换装、上下场都在“进入现场”的观众注视之下。实际上,演员和观众的空间“共享性”与创演者想要传递给观众的戏剧意蕴的“共享性”是紧密联系的。观众在配角“老B”的千般焦灼、万分苦恼中,逐渐体会到剧中人物的尴尬和苦恼,实际上正是人类尤其是当时中国人感受突出的一种普遍生存处境。观众三面围观,抵近欣赏,像是排练厅里的偶尔看客,实际上这种共享空间诱导的是人们的共享意识与共享体验。观众被大剧场的脚灯、大幕与表演区隔开,观众的观察视点被镜框舞台“定向引导”,在传统大戏院是顺理成章、天经地义的。但是,王晓鹰显然希望通过空间变化来重新缔结观众与演员的关系,让观众和演员都获得新的审美经验与创造快乐。

他勇敢地尝试了,迈出了探索戏剧空间的、也是探索戏剧活动观、演关系的大胆的第一步。

紧跟着的《魔方》,王晓鹰在空间特点与观演关系的探索上更加纯熟。根据剧情表现需要,王晓鹰将演出场所“装扮”成一个会议室,一个报告会场所,由“主持人”来将各自成章的、具有“九九八十一个主题”的小故事段落串连起来,对生活观察、对社会思考呈现“散点透视”。整个演出其实是在一个观、演的“共享空间”里开展的活动。“假定”这是一次报告会,“假定”这是一个“会场”,在这样的“假定性”前提下,观众半真半假地在“假定空间”里成为一些“假定事件”

的“目击者”和戏剧活动的“共享者”。简单的、有时甚至有点说教腔的“事件”,就因为现场感、分享性而获得了浓郁的戏剧趣味性。这个剧目的演出,关键在于用“主持人”的方式展开演出推演,在具有“对象感”的主持词中紧紧抓住了观众的注意力,让观众获得了报告会的“参与感”,“报告会现场”的“交流感”十分强烈,让观众无法“置身度外”。这种空间处理和观、演关系带来的审美体验,给当时观众的冲击和给戏剧研究者的启悟是很大的。中国青年艺术剧院《魔方》剧组曾于1985年在陈颢的带领下回访上海^⑤。

对于空间的处理与利用,在《情感操练》(吴玉中编剧,火狐狸剧社1993年演出)中表现得更为“离谱”。观摩这个剧目的观众还未入场就会心存忐忑,不知道会发生什么事情,因为演出场所绝不是观众司空见惯的剧场。观众入场时必须有人引导,穿过被白布遮挡、包裹而成的逼仄甬道,去到一个上有一幅巨大白布为顶、下置白色床褥、枕头的“现场”——那是婚姻走到了尽头的一对年轻夫妻的“卧室”,主体形象是一张陈旧简陋的“曾经的婚床”。剧情在白色陈设、白色帐幔营造出来的一片冷调寒意中开演。小夫妻下海不成,生意亏本,婚姻也破碎在即。观众现场见证了城市草民的人生尴尬:微醺的妻子因“工作需要”陪老板吃夜宵后回家,等待妻子回家过生日的丈夫将仅存的情感与剩余的依恋酿成一腔醋意和满腹委屈,化为冷嘲热讽,预期的生日浪漫情调变成诀别前的忧伤怨怼。观众像是一桩死亡婚姻的“吊客”,置身于铺天盖地的祭帐当中。剧情在观众的扼腕叹息中结束,等待谢幕的观众突然被身后的响动打扰,回身一看,两个演员坐在剧场的观众席里,为观众鼓掌。原来,戏剧演出的剧场舞台,是一个包装出来的演出场所——假定为小夫妻的卧室空间。舞台简洁,但是充满了符号的提示意义与心理的暗示色彩,这是一桩死亡婚姻的祭奠过程与凭吊现场。而且,最后的一个演出空间调度,将观众与演员所扮演的人物之间“看与被看”的关系,来了一个意味深长的颠倒,这样一来,观众看到的“小夫妻人物”的苦涩人生,就变戏法般地被置换为人人都需要自我思忖的人生处境了。

应该说,王晓鹰的舞台创造,充满了机智和灵动,这出于他对戏剧空间的透彻理解。戏剧空间,本质上是一个“假定性”空间。戏剧空间对王晓鹰来说,绝不仅仅是舞台,而是整个“戏剧活动发生的空间”。《魔方》与《情感操练》,在艺术形式的创造中,显然将观众“设计”进去了。观众参与戏剧活动,作为“目击者”,可以是报告会的听众,亦可以是年轻夫妻卧室私生活的见证人。让观众“置之度外”,还是将他们“纳为室友”,全在于剧情展开、人物表现的需要。戏剧规定情境的“假定性”是戏剧艺术可能具有这种创造力的前提,王晓鹰深谙此道。

在“假定性”前提下,用好、用足、用活、用妙戏剧演出空间,是王晓鹰得心应手的导演能力。

使演出空间符合于剧目演出的需要,是为“用好”,能够将现实的环境空间的每一个部分都用到,供演出需要驱遣,是为“用足”,能够在演员的表演引导与观众的心理迎合、欣赏信服之间架起桥梁,舞台上不多一物,不换一地,却反复使用,变幻地点,以少胜多,是为“用活”,而使“物的环境”成为“灵的世界”,情景交汇,物我相融,让空间写意,使物象表情,是为“用妙”。一般导演,都能做到用好、用足。王晓鹰,却在此基础上更上层楼。在他导演的大量剧目当中可以发现,几乎见不到叠床架屋的物质壅塞,而常常是空荡荡的空间,光秃秃的舞台,象征性的、符号化的、极简主义美学趣味的表演空间。在变化的灯光作用与天幕幻灯诱导、跑片灯的提示之下,空无的空间却千变万化,往来古今,万千气象。

早年的《魔方》在简陋的礼堂或大教室里演出,无需更多舞美设计,居然演得随心所欲,山野、黑洞、街边、马路、会场……说哪里就是哪里,时空流转自如,毫无阻碍。

《哥本哈根》(迈克·弗雷恩编剧,胡开奇译,中国国家话剧院2003年演出)里,科学家波尔夫妇和他们的朋友海森堡相会在天堂,重新拾起当年没有来得及展开的话题,追溯和辨别彼此的恩怨,述说的是科学研究、实际应用与人类良心之间相互关系的沉重话题。于是,在台词提示与音乐转换中,天堂会面场所自然过渡到了当年作为海森堡前辈的忘年之交波尔家的客厅,朴素、干净、简洁,与虚拟的“天堂”相匹配,又与科学家生活特点相吻合,更象征了能够时时扪心自问、躬身自省的科学家善良、纯净的心地。王晓鹰运用“假定性”原则,辩证地将艺术“小空间”转化为“大环境”。细心的观众会发现,这个演出空间里,波尔家的客厅门口,也就是客人来访入场的地方,在舞台后部,创造了一个花园一角的影像,鹅黄色的、透明的景物幻觉,引导观众去想象剧中人所描述的客厅外公园秀美的景色,一个封闭的空间被不动声色地开拓出了一个景色秀美的想象空间,与剧情人物活动的几乎封闭的空间形成对比。从头到尾封闭在灰白色空间里的剧情,因为有了这公园一角的暗示和台词的诱导,观众开辟了一个想象空间,补充了有限的舞台。相对封闭的室内客厅与阔大的室外风景如画的描述、想象,室内科学家似乎与世无争的平静对话与室外的社会动荡和战争风云,产生了联系。王晓鹰运用“假定性”前提,创造了多变的“假定性”空间,使舞台呈现自然流畅、不动声色地配合了剧情的推演和人物的塑造。

音乐剧《花木兰》(邱玉璞、喻江、徐瑛编剧,中国歌剧舞剧院2006年演出)中,为了适应这样一个老幼皆知的传奇故事的表现,从“木兰当户织”开始,到“安能辨我是雌雄”止,将花木兰替父从军、得胜归来的故事始末讲了个遍,对故事发生、情节转换的地点,表现得大开大合。在演员的形体表演、歌唱抒情或者叙述的提示下,在空荡的舞台上,配以灯光,辅以垂幕,气象万千的形象出现了:民居集镇、大漠孤烟、长河落日、戈壁战场、异域风情、番邦内庭……真是流转自如!

在音乐话剧《肖邦》(冯大庆编剧,中国国家话剧院2010年演出)中,整个舞台是由肖邦那些广为流传的乐曲若隐若现、时强时弱、似断似续地贯穿全程,直到他的最著名也是熬尽一生心血写成的《波兰舞曲》出现,剧情发展到高潮。这是一个流浪的爱国者的舞台传记,他为波兰而死,他激情澎湃地宣称,他不在祖国,但他代表祖国在欧洲的形象,他的民族可以被打败,却无法被征服。这么一个倔强的爱国者、一个民族主义战士,是肖邦不同于一般音乐家的地方。要有多么强悍的心,才能够做到愿意为祖国的形象祭献自己?要有多么痴迷,才能够做出客死异乡、却托人千难万难地将心脏带回祖国的疯狂之举?配合这么强悍的心脏的节拍,梳理归拢了那么多优美动人、热情澎湃的肖邦音乐。尤其是,开幕时已经处在弥留之际的肖邦,实际上是在意识的流动中完成了对自己一生重要时刻和生命中挚爱亲朋的回顾,是肖邦的意识流动下的事件贯穿与生命回溯。于是,意识流动牵引着叙述的场面,转台、光区、甚至让演员在走动当中完成一个剧情空间到另一个剧情空间的转换。时空交错,情节流转,因病榻上的肖邦的意识流动而动、而变,为一个伟大的音乐家的舞台传记的形象创造提供了极大的便利。意识流,是整个演出形象的逻辑关系支点,音乐魂,作为传记主人翁的显著特点,最后归结到《波兰舞曲》的完成,这是音乐家作为流浪的爱国者的归宿,爱国心,体现在音乐创作中对波兰的热爱和思念,也体现在“心归故里”的壮举里,成了对肖邦评价的一次至高的托举。没有中心事件,没有贯穿线索,意识流动中,一个个场面、细节、形象,浑然一体地为爱国者音乐家肖邦服务,而且浑然一体!

《爱情泡泡》(杜村编剧,上海话剧艺术中心1996年演出)的几张简易行军床象征的私密空间与生存土壤,根据表现需要,转形变义,尤其是对当今爱情的脆弱性、虚幻性的表达,找到了

一种相匹配的单调乏味的舞台形象：《死亡与少女》（阿瑞尔·道夫曼编剧，中国煤矿文工团2001年演出）在集中营审讯室与现实环境中女主人翁的家里交替推演剧情，观众显然被那种现实时空与心理时空的交替重叠的巧妙表达、表现所征服。现实时空中的场面细节与女主人翁、前纳粹军医回忆里、叙述中的时空交替出现，有条不紊地完成了这个离奇的戏剧事件的叙述、戏剧规定情境中人物的记忆发掘与灵魂拷问。灵动的时空处理服务于表现的便利，现实事件的发展与历史纠葛的牵缠，设计精巧，叙述自由。

在有限的空间里创造无限，当然是在观众与创演者的假定性契约前提下，王晓鹰调动演员的表演、灯光景片的提示、符号化物造型的象征、暗示，等等，无所不用其极。在有形的物理空间局限下创造无形的戏剧世界时空表现的无限性。大小、虚实、远近、有无、多少……充满了变数。

王晓鹰之善用大戏院的转台，让观众在《简·爱》和《深度灼伤》里一次又一次得到认识的加深，获得审美愉悦。

转台在演出当中的最初作用主要是功能性的，转台是为着演出的换景方便而发明的。缓缓转动的舞台配以灯光，可以十分便利地完成戏剧情节发展变化所需要的环境变化。但是，在《简·爱》（喻荣军编剧，中国国家话剧院/国家大剧院2009年演出）中，王晓鹰的转台运用，却在满足这种基本功能的基础上，既获得了时空流转的自由，又获得了表现的魅力。他调度下的转台创造了一个“动起来的舞台”，时空流转外，更是一个主观色彩浓郁的情感空间！以爱的方式抵近人格、人性，以平等的人格、坚韧的人性去启蒙和接纳爱情，这种从19世纪脍炙人口的英国同名小说改编过来的剧目主题，被转化为简洁、生动、精彩的舞台形式。视点主要集中在对女主人翁简·爱的内心表现上，这个从小寄人篱下、受尽被人轻看与歧视的委屈和羞辱的女子具有强烈的自尊意识，即便与罗切斯特相爱，也要站在人格平等的同一地平线上。但是，在教堂结婚的当日，得知罗切斯特已婚，有家室，这对她不啻晴天霹雳。接下来，在表现男女主人翁激情澎湃中分手决裂的场面上，充满了表现性：当伤心、委屈、心理复杂得无法化解的女主人翁决定离开罗切斯特的时候，王晓鹰用了一个大幅度的舞台调度，除了转台缓缓转动之外，简·爱在转台上逆向奔跑起来，大幅度的形体动作，剧烈地奔逃的姿态，罗切斯特急切地追赶，劝阻、呼喊……两个主人翁在转动的舞台上的奔跑、追赶、躲藏、寻找，使整个舞台呈现出一种动感的眩晕，而且，狂奔的速度与翻江倒海的情感，伤心奔逃的绝望与歉疚追赶的无力，被心理化、情绪化地铺陈在舞台上。可以感觉到，这个时候的舞台景观，是男、女主人翁天塌地陷、天旋地转的心理投射与情感溃决。观众欣赏心理随着剧情的推进，情感被主人翁真挚的爱情所绞入，所看到的充满动感的舞台，就是主人翁心灵悸动、情感迸发的主观形象，是主人翁的内心外化，是剧情积累与创演者尤其导演对人物内心读解的表达和对这种积累的“引爆”。王晓鹰在表现简·爱与罗切斯特充满误会与对接歧误的爱情过程中，对剧情投注了强烈的主观评价和让人物行动充满了动人的情感，将男女主人翁的爱情生活表现为一种充满了情感流动性与心理悸动感的场面和细节，与表演的大尺度动作和空间的大幅度调动相配合，与情绪积累到相当程度的迸发状态相适应，极大地增强了舞台的表现力。舞台转动，绝不仅仅是机械运动，而是因为情感迸发。

《深度灼伤》（彼得·弗兰诺里编剧，吴朱红译，中国国家话剧院2011年演出），叙演一个命运轮回、困境循环的故事。苏联时期，科托夫将军作为一个经历传奇、战功显赫、斯大林领导集体中位高权重的近臣，在战事结束、隐居小镇、尽享天伦之乐、安度后半生的时候，一个闯入者米迪亚进入了他的生活。其实，他是多年前被革命的红色风潮冲刷出那里生活的倒霉蛋，而这

次“还乡”,却负有特殊使命。他作为特派员到小镇逮捕被指控有里通外国罪的科托夫。多年前,正是科托夫作为执掌普通人生杀大权的当权者,以革命的名义让米迪亚无可选择地离开家乡,去为苏维埃政权做事。为了赢得回到家乡、回到原来的生活轨道上、回到自己的音乐艺术里、回到两小无猜、情深意笃的女友玛莎身旁,米迪亚屈服了。但生活的残酷在于,一程一程地,他离所追求的目标越来越远。终于回乡时,已经“物是人非事事休”了。原来的贵族故人还生活在不敢声张的怀旧情绪与凭吊挽歌当中,而前女友已嫁给科托夫为妻,有了一个天真活泼的十岁女儿娜佳。对环境,他是个闯入者;对科托夫的幸福家庭,他是一个毁灭者。这正如十二年前科托夫对这个环境、对他和娜莎这对恋人的强力介入一样。剧情在社会生活的幻化与岁月流金的沧桑中,展示的是一种幸福生活被打断、一种常态价值被毁灭的循环再现,十二年前后的两个男人位置的互换,主从的颠倒,成为紧张戏剧情节贯穿始终的令人窒息的悬念牵引与动作能量。这个剧目的排演,微妙之处在于:米迪亚的回乡,再现“闯入者”与“毁灭者”的形象,可能会被排演成为一个“现代复仇故事”。但是实际上,问题不在于“复仇”,而在于“仇”从何而来?以革命的名义,借运动的势头,个人与社会,公斗与私仇,往往混淆一体,常常杂拌不清。就在这些瞬间,品味在那种历史关头中无可选择时的选择,体会社会人生的成败荣辱,探查人性的各种可能,就格外具有深度。王晓鹰所解读的《深度灼伤》,立足于在社会历史与人生命运的互动、互缠、互渗、互融的状态辨析与过程展示,深刻性就在这里。中国社会的历史变动,“一些阶级胜利了,一些阶级消灭了,这就是历史,这就是几千年的文明史”^⑥。每到运动蓬勃或社会动荡之际,人性发展变化的可能性到了一个大张扬、大显露、大现形、大裂变的当口儿,你方唱罢我登场,人性合唱、齐唱、轮唱、重唱、独唱……各色表演层出不穷。实际上,社会动物就在政治风云与社会动荡当中选择与被选择。王晓鹰将剧中人物放在苏联斯大林时期的政治环境与社会生活平台上去客观表现,竭力避免调度不当、强调不当、塑造不当而使观众将剧情中促人思考的“灼伤”归咎于某些个人。所以,整个剧情的表现过程中,不断地响起的高音喇叭的粗暴广播声音,既交代时代特点,又渲染生活环境,还调控演出节奏,“转台”就在社会风云的变幻无定与人物命运的沉浮荣辱当中缓缓转动着。观众思考着人物的命运,感叹着生活的无常,就渐渐看到了王晓鹰追求的诗化意象:收光、渐亮的光影作用下,斑驳的舞台光影,幻化的造型物象,成为剧情人物生活其中的那个风云变幻的生活环境、那个流金岁月、命运无常的魔界。这个“动起来的舞台”与剧情背景、规定情景的“环境与命运”的内容是多么地吻合,表现力是如此的强大而又充满了品咂人生况味的诗意。

王晓鹰在空间处理上的自如与潇洒,是优于常人的。意识流动高度自由,毫无物质空间羁绊,“空间”在对戏剧艺术的“假定性”特征理解深透的导演艺术家那里,几乎就是展示创造神力的台面,绝非演出活动的枷锁。

必须强调,戏剧叙事的关键在于充满了“假定性”的舞台时空的掌控,这是戏剧本质决定的。以演员表演为核心的戏剧艺术,在有限的物理时间和空间内要完成无限的戏剧事件和空间的叙事、表现,就只有在“假定性”的戏剧艺术创造逻辑起点上寻找创作者叙事表现与观众接受欣赏之间的“桥梁”,这个桥梁,首先就是叙事的时间、空间的“编织”。

从上述文字分析,可以看到,王晓鹰有一双“编织”叙事时空、组织场面、细节的巧手。

三、舞台诗意:评价意识与形象转义

在“假定性”原则下的自由时空创造,在今天已经成为导演艺术家的自觉意识与理性追

求。在“戏剧叙述”的基本需求和一般可能上,王晓鹰得心应手、左右逢源。这源于他长时间对“假定性”问题的理论思考和实践探索:“……从无数的表现性戏剧演出创造中,我们也许已经看到了一个基本事实,那就是表现性舞台意象的创造总是在‘心理时空’概念下所构建的‘组合性戏剧演出时空系统’中进行的。这个基本事实的真正意义在于:‘假定性’演剧观念的确立和运用,是在戏剧演出中进行‘表现性舞台意象’创造的必要条件。”^⑦“‘表现性的舞台意象’就可以理解为:为了对诗化情感和人生哲理进行直接、深刻、强烈的表达,以不受生活表象局限的、不顾现实逻辑制约的、非再现性的视听艺术手段创造的舞台意象”^⑧。这里涉及到的关键词是“假定性”前提的艺术创造、“假定性”戏剧时空中的表演和“假定性”环境中逼真的、变形的、抽象的形象。在这种艺术创造进程中,特别值得注意的是:王晓鹰对演出空间的双重“转义”。第一重,是一般空间环境向戏剧空间环境的转义,这是一般戏剧演出都会有的第一层面的舞台艺术内容;第二重,是在戏剧动作的发展和戏剧情绪的积累过程中渗透进了创演者的对戏剧事件、人物形象的“评价意识”,提供剧情环境、产生表演刺激的一般性戏剧空间环境在剧情表现中升华为充满了诗意情感和理性哲思的“舞台意象”——王晓鹰和他的导师徐晓钟称之为“诗化意象”。第二层面的这种靠“升华”得来的“转义”最难,是舞台艺术创造活动中的高级境界。

首先应该说清楚“评价意识”。评价意识,是演员在戏剧人物形象塑造时常用的一个概念,它指明的是,演员及其所扮演的角色之间的主、从关系。演员作为创造者,对自己所扮演的角色、所创造的形象,应该保持一种清醒的认识和控制的能力,强调的是:我是扮演者,这是我理解的角色,我创造这个形象给观众看,我扮演的角色是我所理解和评价的角色。较之早期体验派表演的扮演者与角色关系的“我就是”,后期体验/体现派表演的扮演者与角色之间的关系变为“我扮演”。前者是浑然一体的,后者是可以分析的。但是,王晓鹰师从徐晓钟教授学习,对这些概念的理解和实践,实际上都超出了“扮演者与角色的关系”的表演层面,不仅仅是扮演者用“扮演行为”诠释他或她对角色的理解和表现,而且也是导演对场面细节、人物事件乃至演出形象整体的“评价意识”,是导演层面的“评价意识”。透过独出心裁的场面设计、气氛营造、细节放大等等刺激视听感知活力的方式,达到演出形象的升华变义。这些地方,往往是徐晓钟等同辈的导演艺术家最为精彩的舞台形象创造。王晓鹰深得精髓,在整个演出当中精心设置,把作为主创人员集体创造的协调者、引导者的“评价意识”贯穿其中,这种“评价意识”是戏剧演出的人物刻画的基准线与形象创造的定音鼓。由于导演“评价意识”的深入与渗透,随着剧情发展和情绪积累,最终在某些高潮部分诱发了舞台形象“转义”的艺术效果,加上舞台艺术创造中的戏剧叙事与场面表现,往往运用的是“诗”的形象思维、“诗”的表现手法,如象征、明喻、暗喻、对比、情景交融、情理互渗等等,开场时见到的舞台形象或者空间表情,就从一般性环境空间渐变、质变成诗化的意象空间。这种戏剧演出中整体艺术形象的创造,常常就是王晓鹰挂在嘴边、写在书里的“诗化意象”。诗,是文学概念,意象,本身也是从文学借用来的概念。但是,区别在于,王晓鹰追求的舞台“诗化意象”,是用“诗”的形象思维和修辞手法、戏剧“假定性”逻辑而非生活动态、自然形态去调动舞台空间的“人表演”与“物造型”,获得的就是“看山是山、看山非山、看山仍山”的转义、升华效果。

为了舞台“诗化意象”的追求,王晓鹰苦心孤诣地追求舞台视觉形象的表现性。这种表现性,是在“导演评价意识”诱导下、舞台情感积累的推动中所产生的演出魅力,它更多体现为王晓鹰创造的演出呈像。在极有耐心的情绪积累当中,放大细节,渲染气氛,夸张变形,在高潮场面引爆情感喷发,以强烈的主观性诱导观众的“观察点”和“思考点”,表达导演统领的创演者

对所叙述的事件、所塑造的形象、所表现的场面和所强调的细节的情感立场与价值取向——评价意识。这种“评价意识”是在研读剧本、理解人物基础上的艺术创造,是情不能已、理可以喻的、变为形象、细节、场面的碎笔点染、设色渲染、泼墨渲染,诱导、启悟观众去欣赏和理解创演者演出意义的旨归。情感、意义是形象的,形象是意义、情感的。既可意会,也能言传的追求。这种追求,手段就是渗透着“评价意识”的情感积累,路径就是舞台形象的“转义”。

舞台形象的“转义”,是王晓鹰的艺术创造当中常常用到的方法。“转义”是一种比喻,指的是舞台环境形象对一般环境有时甚至是生活环境(当然是戏剧模仿)的再现意义在一定情况下被剧情表现的主观意义与情感宣泄所置换。简单说,就是舞台空间的初始意义主要是一个活动环境,一个情节地点,一个为演员表演提供“环境信心与刺激条件”的“支点”。但是,这种戏剧演出的功能性意义内涵,在一些高明的导演那里,往往只是基础,在剧情展开过程中,这些初始意义逐渐或者在某些场面里、某些心理瞬间变成了主人翁的心理呈现、情感外观,客观因素变化为主观因素。前边的例子之外,《1977》(喻荣军编剧,上海话剧艺术中心2007年演出)也可以算是王晓鹰在这方面舞台艺术创造的代表,是他继《荒原与人》(李龙云编剧,中国国家话剧院2006年演出)之后再度表现知识青年题材的剧目,在更深刻理解了知识青年的青春与命运的交响之后,1977年恢复高考那场革命性的事件成为了王晓鹰舞台表现的高潮——一个充满了心理悸动感的大场面:知识青年为了去参加高考,从四野八荒奔向一个荒凉的小站。因为错过了列车短短的停靠时间,于是有了一个漫山遍野的知识青年追赶火车的表现场面。青年们撕心裂肺地呼喊,又近乎疯狂的奔跑,四面八方,毫无秩序,前赴后继,跌倒爬起……不整齐的姿态,不统一的混乱,将所有的知识青年追赶命运契机和搭乘时代列车的急切与焦灼,涨满了整个剧场,富有感染力。这个时候,鸣叫的汽笛声所指代的列车,让知识青年千难万难、跋山涉水的自然环境,转义成为时代和社会环境本身。但是,它又的确还是那个环境,只不过,多了一层心理投射色彩与主观评价意识,客观的一般环境就魔幻般地“转义”,升华为一个充满了诗化意象的舞台形象。这层含义,实际上是导演王晓鹰对那个时代的解读、对高考之于知识青年命运、民族命运、国家前途价值判断的舞台形象化,是一个诗意的比喻、一种瑰奇的想象。这是王晓鹰希望通过其调度安排与形象创造引导观众透过“剧情环境形象”看到的“舞台诗化意象”,催人联想,诱人颖悟,是剧情发展与情绪积累、水到渠成时导演用舞台形象催化出来的社会历史内容。个人命运与国家前途,具体的列车与抽象的命运,充沛的情感与深刻的理性,被熔铸在具体的场面上、形象中,这是诗意的形象思维与生动的戏剧叙述、深邃的意蕴表现的高度融合。

这种并非单纯完成“环境规定”与“场面说明”功能的舞台形象,就是充满创演者主观评价意识的舞台意象。

前边提到的音乐剧《花木兰》,表现战场的刀光剑影、折戟沉沙给人的视觉和心理冲击,在激光灯、旋转灯、彩片灯、频闪灯光的调配下,舞台平台的起伏高低忽然有了动感,观众再度遭遇王晓鹰舞台艺术里表意、表情的主观表现形象,遭遇眩晕感!

王晓鹰在表现的舞台空间里追求一切与之相适应的因素,表演的假定性,造型的符号化、象征意义与意象升华,等等,也非常精彩。而艺术上的“混搭”与“越界”,更是他这样一个创造力旺盛、求知欲强烈的导演的显著特点。

话剧、舞剧、音乐话剧、音乐剧、地方戏……王晓鹰的尝试乐此不疲。他似乎想要借此挑战自己的能力,应该说,他是成功的。在剧种中“越界”实践,已经成为时下有实力的导演的经常行为;王晓鹰在演出当中有意识地实验“混搭”、“越界”,而艺术“越界”到并非人人能做,这延

续了他在20世纪80年代中的“先锋”姿态。《霸王歌行》(潘军编剧,中国国家话剧院2008年演出)是一个典型剧目演出。

《霸王歌行》演绎的是大家耳熟能详的西楚霸王的故事。用中国历史上最著名的霸王别姬故事的新阐释为坐标,思考人生的价值取向:“人的价值”是现实“功利尺度”可以判断的吗?这是王晓鹰通过重新阐释西楚霸王的故事,向观众提出的尖锐问题。剧目将项羽塑造成了一个重情仗义的奇男子。他的悲剧根本不在于一般性认识的“刚愎自用”性格,也不在于“儿女情长,英雄气短”。而在于,他本不爱江山,不爱“人与人之间总是用剑说话”的方式,尽管,他是最谙于此道的。讲信义,重允诺,惜名声,敬祖宗,崇仁爱,在他身上,几乎聚集了中国古代男子汉大丈夫身上应该有的美德。但是,在“成功学”成为显学的当下社会浮躁的人心里,用流行于现今社会生活中的崇尚人际关系的“厚黑原理”与宣扬生存竞争的“丛林法则”来衡量,项羽的对立面刘邦,恰恰因为兼具“黑厚智慧”和“丛林能力”,成为最成功、也最让人心动的“成功人士”,而项羽,是个信守“过时原则”的堂吉诃德,一个不厚、不黑、缺谋、少略的“败军之将”。在“成王败寇”标准的衡量下,人们眼热心动的是结果而不论动机和过程。但是,王晓鹰通过剧目宣讲与张扬的,恰恰就是那种导致霸王失败的“过时原则”,是那种理想认可、现实挫折的“崇高人性”,是那种付出江山乃至生命代价也要“坚守信条”的“英雄人格”。在“人格价值标准”的颠覆性考量中,王晓鹰剧中的霸王项羽的形象,就有一个社会含义与个人命运的重点挪移,就是由传统定位的“兵败而羞愤自杀”,变成了对以“杀戮血腥”为底座的“江山”的放弃,注重人性完美和人格成就的表现,用积极的“人格坚守”替换了消极的“羞愤自刎”。这里,创演者浓厚的现实焦虑变成剧目当中虞姑娘对于人间友善和谐生活的诗意向往,变成楚霸王放弃江山霸业、平息人间刀兵的壮怀歌行。在时下社会心理与俗世价值主流背景下,反弹琵琶的妙音深意,就在这里,这让作品获得了深刻性与厚重感。

为这样的剧旨,演出的艺术创造充满了探索性。装置艺术,体现在垂吊布景,宣纸上氤氲开了材质上的东方情调。通过反复试验,计算宣纸上“流血染墨”的效果以及液汁浸透宣纸的过程、精确计算宣纸受湿后承载重量最终脱落的时间,以配合剧情发展,充满了装置艺术的机巧。布景艺术,表演区前部,设置了剑匣,所提示的戏剧性场面与动作性思辨是,“置剑于匣”还是“拔剑出鞘”,这样的指向与悬念使思考内容与剧情关键道具化、装置化了。剑匣旁设置的两个盛满了清水的玻璃缸,随着剧情的变化,杀戮越来越多和计谋越来越深,玻璃缸内的清水渐渐变色,变成猩红的血色与浓秽的黑色,渐变的过程配合剧情,对剧情的说明与对事态的评价,是装置艺术式的。行为艺术,尤其是虞姬在血水池中濯足后在铺满白色布幔的表演区一走,猩红的脚印与垂吊的色、形变化的宣纸、与玻璃缸中的血色墨色相组合,场面的视觉形象很刺激,十分写意。霸王项羽短暂一生的英雄史诗,就变成了这个环境中的“行为艺术”,越界艺术,展示活埋秦军,展示十面埋伏的大场面或者时空的大转换,在小剧场空间里,用垂吊宣纸上的多媒体投影,就格外俭省写意,以小见大,以少胜多,十分巧妙。拼接艺术,话剧主体里,将人们熟悉的霸王别姬故事与场面,形成话剧的语言艺术、生活表演与京剧的念白音韵、形体唱腔相相接装拼。人物之间,情感或浓或淡,关系若即若离,场面里外,表现亦情亦理,连缀似断似续。

艺术越界,文化混搭,丰富了表现手段,强化了感染力。对于一个引人思索的剧目,一个重新塑造的形象而言,理性愉悦大于情感狂欢。追求这样的艺术效果,是恰如其分的。而且,观众获得的审美享受丰富多彩。但是,王晓鹰的艺术越界与文化混搭,除却“表现手段”层面的“探索意义”外,更重要的还是“评价意识”的凸显与“时空流转”的便捷。凝神一想,实际上,这些手

段应用所传递的艺术信息,还是非兵、非战的思想,还是与揭示霸王内心世界的意图、与对霸王的“评价意识”紧密联系:一个殉情而死的美人,一个守义而亡的英雄,其实是今天丰富繁复的物质生活中绝少的精神内容。霸王的剑,饮的是爱姬和自己的血,在对铁血战火的厌倦中,他们把自己放上了祭坛。

导演乃至演员的“评价意识”,当然首先是通过人的表演来完成的。但是,就像本文对王晓鹰舞台创造的场面分析所阐释的那样,也常常通过符号化舞台的“物造型”去完成。在王晓鹰的舞台艺术追求中,“形象成为思想和情感的直接表达”,这一点,实践上表现得很清楚。饱含情感的、带着创演者评价意识的形象,当然就是“有意味的形式”,就是情理交融凝结而成的艺术形象,就是剧旨意蕴本身。

王晓鹰非常强调“空间的假定性”和在这一环境中的“行动的假定性”,这两者之间具有艺术自足世界的严密逻辑性。如果空间具体写实,定下的是模仿生活、一般生活的基调,那么,表演行动也会在这“写实模仿”的环境中被“拘泥”住,而“假定性空间”给了“假定性行动”更大的自由,也给了空间“物造型”参与表达、表现的无限可能。可以看到,以揭示意义、强调思考的精心设计去配合“假定性”原则下的非生活逻辑的表演、表现,这在王晓鹰的舞台艺术创作中也非常出彩。

像《萨勒姆的女巫》(阿瑟·米勒编剧,聂振雄译,中国国家话剧院2002年演出)中的垂吊在小剧场舞台表演区上方、也垂吊观众席上方的绞索,是催人思索与考验人心的刺激物,《赵氏孤儿》(余青峰编剧,上海越剧院一团2007年演出)中的舞台装置——悬剑,既让舞台充满杀机,吻合满门抄斩、婴儿杀戮的规定情境,又关涉大报仇的“复仇之剑”。这剑的形象,对剧情、戏眼儿具有提示性意义,到后来,复仇者无法将剑刺向屠岸贾时,屠岸贾四处奔逃,他的命运被处理成一个开放式的结局:众人围住他,悬在表演区上方的剑,徐徐下降,刺向被众人围住的屠岸贾,一把提示性符号的剑,变成“人心与天道”象征的天剑。

“假定性”原则下时间、空间的卓越处理能力与得心应手的舞台表现能力、艺术“越界”与品种“混搭”的成功试验,是王晓鹰导演艺术显著的个性特征。戏剧舞台表现里的艺术“越界”与文化“混搭”,是艺术疆界的拓展,实际上必须紧紧依靠“戏剧假定性”作为探索性创造的艺术前提。在我看来,王晓鹰在当代导演阵容中,是一个对“假定性”问题想得最多、理论意识最自觉、探索实践最勤奋、持续努力最恒常的导演艺术家。因此,在传统导演艺术家“死在演员身上”而束手无策的地方,王晓鹰将他的创作团队对舞台意象环节的创造统领在他对整个演出的“评价意识”里,获得“导演活在舞台上”的效果。王晓鹰的创作热情充沛而且强悍,在当代中国戏剧导演中十分突出。

在“假定性”的戏剧世界里“创造意义和美”,并且“快乐着”,这是导演王晓鹰。

- ① 王晓鹰《戏剧演出中的“假定性”》,中国戏剧出版社1995年版。
- ② 王晓鹰《从“假定性”到“诗化意象”》,中国戏剧出版社2006年版。
- ③⑦⑧ 王晓鹰《从“假定性”到“诗化意象”》,第5页,第63页,第61页。
- ④ 徐晓钟《关注和拷问灵魂的戏剧——王晓鹰〈从“假定性”到“诗化意象”〉·序》,第1—2页。
- ⑤ 这个剧目,起始于上海,开始是大学生社团演出,编剧为上海师范大学的进修生陶骏。
- ⑥ 毛泽东《丢掉幻想 准备斗争》,载《毛泽东选集》第4卷,第1491页。

(作者单位 云南艺术学院)

责任编辑 容明