

# 20世纪华语话剧发展轨迹及其趋势

梁燕丽

站在21世纪回望20世纪华语话剧的发展轨迹,我们着重关注和思考三个问题:一是在20世纪世界系统的形成中,华语话剧的诞生与发展是东西方文化沟通和互动的结果,现实主义和启蒙传统既是重要起点,也是贯穿线索;二是在华语话剧自身系统的形成中,中国大陆、台港澳和东南亚等地华语话剧也是一个互动和多元化的发展过程,其显著特征是在现实主义及其反思中走向新的戏剧可能性的探索,在各种现代主义和后现代主义世界剧场美学的影响下,话剧本土化的过程中形成不同的发展模式和经验。三是在全球化语境中,特别是现代科技高度发展和资本主义通俗文化一体化的潮流中,华语话剧成为华人“身体”和“中国性”不可多得的实验场域。

21世纪华语话剧依然是华人的表述空间和文化实践。在此我们的问题是:在全球资本主义通俗文化成为世界主流文化的今天,华语话剧有什么独特性?在一个现代科技发达的世界,华语话剧又有什么独特功能可以使它继续生存、生长?当我们带着这些问题回顾和展望时,也许能够较为清晰地勾勒出20世纪华语话剧的发展轨迹及其趋势。

20世纪人类文明的一个显著特征是世界系统的形成,华语戏剧的发展跟世界戏剧有着密切关系,这是个别与整体的辩证互动。首先,现代意义的华语话剧,是受西方戏剧影响而诞生的。西方戏剧以“话剧”为名传到东方,“这种戏剧运用日常言语和社会行为作为表现媒介”,中国进步的思想家自身需要一种现代戏剧,“和他们在易卜生、肖伯纳的戏剧中所看到的东西非常接近”,于是因应社会革命和新文化运动而进行的戏剧革新,放弃传统戏曲封建内容和风格化形式,选择了西方戏剧的形式和思想,白话剧逐渐成为中国现代主要的戏剧样式。话剧的诞生是中国从传统走向现代的文化表征。作为华语话剧主要场所的中国大陆、香港、台湾,在20世纪几度西潮中都产生过吸纳西方戏剧影响的强烈愿望,其他身处西方文化包围之中的华人剧场,与西方戏剧更有着近距离的接触与互动。另一方面,20世纪东方戏剧反过来影响西方,尤其是对西方现代派戏剧的影响甚至是本质性的。美国戏剧学者谢克纳指出,20世纪有成

本文为国家社科基金项目“香港话剧史研究(1907—2007)” (批准号:08BZW075)、上海市重点学科建设项目资助(批准号:B104)阶段性成果

就和有影响的戏剧艺术家事实上都“走向东方”。有时东西方的相遇是短暂和不全面的,但却有决定性的意义,如巴厘戏剧之于安托宁·阿尔托的“残酷戏剧”,中国戏剧之于布莱希特的“间离效果”,格洛托夫斯基的东方之旅,成为探求“普遍戏剧真理”的一部分,东方的戏剧技巧和作品题材成为彼得·布鲁克戏剧学识“项链”上的珍珠,姆努什金的太阳剧社吸收并表现了亚洲和欧洲戏剧的融合;巴尔巴的戏剧人类学,代表了20世纪下半期跨文化戏剧最重要的发展方向。诚然,从世纪初东方引入西方话剧、西方借鉴东方戏剧美学,到世纪中整体剧场倡导世界视野,再到世纪末多文化主义把戏剧视为融合各地文化传统的美学空间,可以说在今天探讨华语话剧的发展,首先应从20世纪跨文化沟通的理想和互动中获得启示。正是在东西方开阔的视野中,华语话剧发展出现现实主义和启蒙传统,并不断进行反思,寻求戏剧新的可能性,剧场成为“身体”和中国性的探索场域。

## 一、现实主义及其反思

19世纪末西方戏剧思潮由浪漫主义过渡到自然主义(现实主义),思想内容立基于社会现实,易卜生、肖伯纳的写实主义剧作甚至被称为社会问题剧,包含两个显著特征:一是对社会问题的揭示,二是辩论的剧作技巧。如易卜生的《玩偶之家》,海尔茂想要做的,是将娜拉拉回既定的社会道德框架之内,维持现状。而易卜生却让娜拉离家出走,去找寻自我,重新审视社会价值和观念。其次在技巧创新上易卜生拓展了传统的情节结构,加入了“辩论”的成分。《玩偶之家》最后一幕著名的舞台场面“辩论”和“出走”,如果改成重归于好、温情脉脉的结尾,就会变成最庸俗的剧作。然而,“辩论”的成分如音乐中新乐调的增加,使得《玩偶之家》震撼了整个欧洲。肖伯纳在《易卜生主义的精华》中阐释“辩论”技巧改变了传统的戏剧结构,达到思想启蒙和理性批判的统一:“首先(易卜生)引进了辩论,扩大了它的权力,使辩论和情节最终融为一体,两者事实上已成为同义词了。第二,观众自己进入戏剧当事人的行列,他们生活中的事件也成为舞台上的情节。”

20世纪初在深重的民族危机中,中国有识之士为救国图强和唤醒民众而引入话剧,到了新文化运动更把带有社会改进背景的现实主义戏剧奉为主流。美国戏剧史家布洛克把19世纪末以降一百年的西方戏剧史形容为“创新的世纪”,而这创新是始于写实主义的,他认为西方戏剧美学的这个方向,跟19世纪中的科学实证主义、达尔文的“进化论”和马克思的“社会进化观”有关。20世纪初的中国,文艺首先被视为一种思想启蒙的形式,这种想法直接形塑了中国话剧。于是,中国现代戏剧的发展,正好跟20世纪西方戏剧的发展形成某种反差。当西方现代戏剧借鉴东方传统戏剧,反省自19世纪形成的写实主义时,中国现代戏剧却毅然放弃传统,把自己的基础建立在西方写实主义之上。写实主义与镜框式舞台结合,形成单向沟通的舞台惯例,“辩论”成分甚至简单化为直接的观念宣讲或高台教化,这是美学形上框架的不自觉。而戏剧介入社会,参与文化批判、建设和改造,却是相当自觉的。在所谓“完美新剧”的讨论中走向成熟的话剧,被界定为“逼真实事”、“寓意深远”、“有功世道”、“演艺精湛”的现代戏剧。洪深的《赵阎王》,丁西林的《压迫》,曹禺的《雷雨》、《日出》、《原野》和《北京人》,夏衍的《上海屋檐下》等,既是最成熟的西式话剧形态,更是最深切的中国现实关怀。在抗战剧运和大众化戏剧运动中,现实主义更成为“主潮”。同样在19世纪末、20世纪初形成的象征主义、表现主义、构成主义等西方现代戏剧流派,在中国特定的历史情境下难以得到重视和彰显。如田汉以现实主义为主调的《名优之死》、《获虎之夜》、《回春之曲》等,都成为彼时最有影响的剧作,而他的《古潭的

声音》、《南归》等颇有现代主义色彩的探索,却难以为继。30年代左翼剧运开始,现实主义和马克思主义在中国传播的历史轨迹,以及共产党创立新中国的历史现实逐步结合起来,互为影响,话剧带上现实政治的深刻烙印,成为建构民族国家和新型社会形态的探索。新歌剧《白毛女》和话剧《红旗歌》可谓红色双璧。“如果说《白毛女》讲述了一个农民翻身的传奇,那么《红旗歌》所要探讨的是工人如何当家做主的故事”。这说明话剧的核心冲突依然是新与旧、先进与落后的思想冲突。这是中国话剧与生俱来的基本模式和启蒙意识。然而,1949年新中国成立后,历史危机消除,戏剧主体转移,个人被置于社会框架当中,戏剧美学受到前所未有的规范,甚至把苏联在20世纪30年代所倡导的“社会主义现实主义”奉为金科玉律,话剧从批判现实主义走向歌颂现实主义。首先在类型和题材上,除了历史题材,社会写实剧中悲剧、讽刺剧、爱情剧等不成文地减少甚至消失了。新中国意识形态相信,个体在通往共产主义的道路中,是一定会随社会发展而消灭的,因而悲剧与社会主义本质上是不相容的。而新社会的讽刺对象微不足道,讽刺剧变得不再重要了。至于爱情,总免不了小资产阶级情调,不合火红的社会生活。同时,又由于奉行“阶级斗争学说”,危机虽成为历史,但冲突和战斗却未消除。于是,西方19世纪布伦退尔的“戏剧冲突说”发展至极端,成为文化大革命期间“革命样板戏”的“唯冲突论”。

至于50年代台湾话剧,由于受政治的影响变本加厉,“反共抗俄”和“战斗文艺”的主题先行使话剧艺术受到严重损害,公式化和概念化使话剧模式走向僵化,并逐渐失去观众。进入60年代,社会文化心理发生变化,台湾话剧界出现“二度西潮”,以艺术上取向欧美戏剧代替政治上针对大陆的中国化戏剧,台湾话剧逐渐从两岸对立的意识形态僵局中走出。1950年后话剧的现实主义和启蒙传统在香港处于隐性形式,校园戏剧和业余爱美剧的活跃,剧人受中国剧运影响所养成的积极入世的人生观、艺术观,转化为导入向善、叔世扶幼的教育信息。60年代开始受欧风美雨的影响,香港话剧的艺术探索走向丰富和多元,70年代本土写实剧的兴起,话剧又成为关乎家国、社会、人生的严肃事业。至70年代末,香港形成了“翻译剧”、“中国经典”和“社会写实”三足鼎立的话剧格局。

中国大陆“文革”结束后的1978年十一届三中全会提出改革开放的口号,这直接鼓励了话剧界重新面向世界“东张西望”<sup>⑪</sup>,民族历史曲折的命运和话剧自身的危机,也使话剧工作者再度觉醒,自觉探索新的话剧表现形式。在这样的时代氛围下,《外国戏剧》等文艺刊物创刊或复刊,广泛引介西方现代戏剧流派,只争朝夕地去全面认识西方戏剧。短短几年,中国戏剧观念呈现出“形式没有限制,探索没有边界”的发展态势,此时出现布莱希特热的文化动因,正是中国戏剧界当时在心理上需要反省现实主义。70年代末、80年代初,香港也出现布莱希特热潮,很多参与者都曾是社会写实剧的倡导人,显然他们在反省现实主义时,发现了布莱希特叙事剧理论的辩证现实的生命力<sup>⑫</sup>。大陆紧接着出现戏剧观大讨论和小剧场运动,逐渐破解剧场权力关系和僵化模式。整个80年代,中国话剧以借鉴为主导,吸收、探索、实验西方现代主义的各种流派<sup>⑬</sup>,直至一出戏能“把古今中外各种戏剧手段自由使用熔为一炉的境界”<sup>⑭</sup>。这些实验和探索,在特定的时代条件下进行,多少流于“展示性”的宣告,缺乏独特完整的戏剧理想,以及精神思想的深化和讨论,但其影响是深远的,使中国话剧突破了社会剧的框架,开始对人、对人生、对生命展开多层面的思考,对艺术形式进行多元化的探索。即使在现实主义剧作中,创作和演出也经常引入回忆、想象、梦幻等因素,发展出深层次的心理现实主义,话剧舞台叙事变得更加丰富和自由。可惜90年代后由于社会心理和经济氛围发生变化,不要说戏剧,就是电影和文学也开始面临巨大的压力。

历史是主体与客体的对话,主体的自我意识和对客体的认知直接影响历史的轨迹和书

写。写实主义、象征主义和表现主义,代表了人类体会自身与客体的三个不同方面,简单地说,写实主义关心的是现实和社会中的人,象征主义把艺术视为神秘力量的象征,表现主义则强调把主体灵魂深处的思想感情外化。20世纪中国处于革命、战争和改良之中,种种力量视社会改造为首要目标,因此,写实主义也有特定的发展,较为着重西方19世纪以来批判现实主义这个方向。在此,美国批评家布鲁斯坦(Robert Brustein)的《叛逆剧场》(*The Theatre of Revolt*)所建立的批评框架具有参考价值。他把现代西方戏剧的总趋向概括为叛逆,下分为三:(一)弥赛亚叛逆;(二)社会叛逆;(三)存在叛逆。当戏剧背离神,就是弥赛亚叛逆;当戏剧背离社会既定制度、道德规范和价值观念,就是社会叛逆;而当戏剧背离人类现存境况,就是存在叛逆<sup>⑤</sup>。中国现代戏剧比较倾向布鲁斯坦所说的“社会叛逆”。根据布鲁斯坦的说法,尽管社会叛逆戏剧中也采取表现主义,但大多数是自然主义和现实主义的。诚然,我们看到中国话剧的发展,从20世纪初至世纪末,从社会问题到文化反思,从《雷雨》、《上海屋檐下》、《茶馆》到《小井胡同》、《桑树坪纪事》、《狗儿爷涅槃》,“百年话剧最有成就者,还是现实主义”<sup>⑥</sup>。然而,华语话剧在20世纪下半叶的突破,又是由反省现实主义开始的,这呼应了20世纪西方戏剧的发展趋势。

香港话剧始于60年代的西潮呈现多元化的美学向度,大致可以分为三种取向:一是左倾剧人演出苏俄戏剧、拉美当代戏剧和布莱希特史诗剧;二是留学归来的剧人,如钟景辉等引入西方当代戏剧,以剧场主义和象征主义等形式,破解写实主义的剧运传统;三是存在主义荒诞剧和后现代戏剧的流行,吸引了不少青年学生和知识分子,促使剧界逐步拓展视野和解放思想。这种种趋向又与70年代凸显的本土文化意识相结合,产生了有别于中国大陆的戏剧模式。台湾从60年代开始接受世界现代剧场美学影响,进行戏剧探索和范式转移,从“世界剧展”、“青年剧展”到“实验剧展”,西方戏剧思潮与剧作从象征主义、表现主义、史诗剧场到存在主义、荒诞派等被引入台湾,80年代台湾小剧场运动蓬勃兴起,在华语话剧版图上率先开辟了现代主义戏剧运动,90年代却出现了本土主义思潮,于是中国民俗艺术形式和西方当代戏剧理论与实践,如编作剧场、质朴剧场、后现代主义等结合,衍生出“主动陈述”的剧场<sup>⑦</sup>,小众发声,却成为强大之音。

80年代后期以来,中国大陆、香港、台湾的文化交流渐渐频繁,而后更有具体合作计划,于是未竟的探索又出现了新的可能性、新的“美学行动”的形成。在中国大陆和台港澳的影响下,东南亚以及其他地区的华语话剧发展起来,从现实主义到现代主义,体认着少数族群在多元文化之中的张力,扎根于所在地而又保持自身的语言文化个性,不懈地探寻身份,形成姿彩各异的不同剧场。21世纪的华语话剧,必将在世界戏剧的总体实践基础上,结合中国经验和不同华语话剧社群的互动,寻求戏剧新的可能性和发展方向。

## 二、戏剧可能性的探索

弗洛伊德的心理主义对20世纪影响甚巨,他以自己的新学说把人类戏剧划分成四种冲突:一是人和形上力量的冲突,衍生命运悲剧;二是人和人之间的冲突,衍生社会正剧;三是个人内心的冲突,衍生心理写实剧;四是意识与潜意识的冲突,衍生精神分析剧<sup>⑧</sup>。弗洛伊德认为20世纪前的戏剧已发展到第三阶段,所以他断言20世纪的戏剧应该出现第四种。诚然,西方20世纪许多敏感的戏剧家创造了心灵层面的戏剧可能性,包括易卜生和斯特林堡两位写实主义戏剧大师,后期也分别过渡到象征主义和表现主义的戏剧创作。“二战”后,更有不少剧作直接探讨精神问题,如彼得·魏斯(Peter Weiss)的《马拉/萨德》(*Marat/Sade*),可谓精神分析的典型<sup>⑨</sup>。



香港由荣念曾等编导的《弗洛伊德寻找中国的情与事》,试图由弗洛伊德的理论出发,解析汤显祖的《牡丹亭》——一个中国明代以来最著名的梦,该剧在意识和潜意识之间穿行,剧中独白:“我跟着你的规矩,是不是太没自己?”<sup>②</sup>这个问题预设了一条向内寻找“真正自我”的路,沿此思路的确会遇上弗洛伊德。弗洛伊德的理论就是将内化到个人、民族心理结构的积淀来一次彻底的解构,诉诸心理分析还可有更深一层的解构:一切“想”的、“说”的都嫌太多,唯有靠梦、潜意识、直观一类“非理性”的方法,才能直探“里面的里面”那个本我<sup>③</sup>。《弗洛伊德寻找中国的情与事》不是传统戏剧《牡丹亭》的再现,而是创造了一个东方式的精神分析剧。

在探索戏剧新思想、新范式方面,西方20世纪从不同方位挑战亚里士多德戏剧传统,具有重大突破:(一)契诃夫式戏剧,即把模仿行动变成呈现过程,营造气氛,发掘人在无奈中忍受生命的消逝;(二)布莱希特史诗剧,即以叙事剧取代纯代言体演出,强调辩证的复杂观照;(三)荒诞派戏剧,即呈现人类生存境况,探讨非逻辑的行为和行动;(四)形上剧场(或译作后设剧场),即戏中有戏,戏外有戏。“二战”后西方戏剧以存在主义的荒诞剧和布莱希特的史诗剧影响最大,这两股戏剧思潮,都以破解现实为目的,与自19世纪末以来主导戏剧文化、在舞台上塑造生活幻觉为主的写实主义戏剧,鼎足而立。荒诞派戏剧颠覆行动的理性逻辑,直探人类的困局和处境,被称为“反戏剧”;布莱希特否定亚里士多德悲剧与史诗的界限,试图创立戏剧新诗学<sup>④</sup>。至于形上剧场,从各个层面包容与拓展了亚里士多德戏剧,戏剧创作成为层叠框架的建构,在不同层面的演出和叙述中,戏的内涵被开拓了<sup>⑤</sup>。80年代中国大陆话剧的多向探索,既有史诗剧和荒诞派的影响,也有形上剧场思维方式的影响,其中走得较远的是高行健。高行健的剧作和理论著述《对一种现代戏剧的追求》,在形式上针对高台教化,倡导“无场次”、“多声部”、“复调”等,使戏剧变成观演之间的精神对话和心灵沟通;在内容上戏剧也不仅是现实生活的反映和对社会问题的思索,而且是以人类的情怀对人类处境和本性的审视。随之兴起的探索剧潮流显示了中国当代话剧的一种可能性。高行健还提出了“中性演员”说,即表演的“三重性”(自我、演员和角色),这正是形上戏剧的架构<sup>⑥</sup>。高行健的《独白》<sup>⑦</sup>和林兆华的《棋王》<sup>⑧</sup>等都属于形上框架的范畴,而“表演艺术这个领域里,前人并没有把事情做完”<sup>⑨</sup>。

至于香港和台湾则出现了更多的荒诞剧、史诗剧和形上剧场的自觉实验,如《我系香港人》、《暗恋桃花源》、《两条老柴玩游戏》、《沙胆大娘vs沙胆大娘》、《慧病夫妙计试真情》、《寻春问柳》、《三级女子杀人事件》等,不胜枚举。不过,华语话剧界更多地把注意力放在剧场美学的实践上,而忽略了对“戏”的思考,人类心灵世界、精神领域的探索,并未有深化。形上(后设)剧场沟通了传统、现代与后现代剧场表述方式,将是21世纪戏剧探索的重要范畴。

戏剧可能性的探索还涉及剧场生态的问题。80年代话剧在中国大陆仍是传达思想的重要媒介,但是当话剧工作者接触到各种现代戏剧流派、探索戏剧更多可能性时,剧场生态、媒介环境和文化氛围改变了。新的文化环境和社会形态,使话剧面临严峻挑战。当话剧已不再是社会上重要的启蒙教化或大众娱乐的工具时,当现代社会人们可以通过更多方式得到娱乐和资讯时,戏剧可能性的探索不能不面对媒介生态的实况。经由20世纪末的危机,21世纪华语话剧面临的已不只是艺术创作问题,还得思考科技发展与媒介环境、全球化与本土主义、多文化主义等问题。首先话剧在当今社会逐渐被边缘化,成为小众艺术,这是事实。然而,剧场是与现代科技和商品文化的非人化文明相抗争的领域,这是由戏剧的本质所决定的。本雅明在《在机械复制时代的艺术》一文中,指出在大规模复制的年代,艺术品丧失的是气质(aura)<sup>⑩</sup>。而剧场的本质是现代科技所无法取代的。英国戏剧家彼得·布鲁克(Peter Brook)1984年在《空的空间》中还原戏剧最基本的元素:“一个人在别人的注视下走过这个空间,这就是一出戏所需要的一

切。”<sup>②</sup>剧场提供观众与演出者一个共享的空间,但这个空间是不能复制的,每一次演出必须要用新的能量,才能有鲜活的精神,这就是本雅明所谓的“气质”。在现代科技和商业化环境之下,现代戏剧除了作为社会公共空间的媒介、使人们参与社会文化生活之外,还可能出于其他人类的需要,比如表达思想感情的需要、实践美学思想的需要和探索艺术可能性的需要等。当然,在媒介技术愈来愈发达的现代社会,戏剧的呈现形态或许会变得多样化,有剧场的戏,有电影的戏,也有电视、广播或其他媒体的戏。载体会变,但是戏剧的要素,如身体表演和精神对话等却无本质改变,即使科技进步到很容易就可以用数码影音来制作戏剧,戏剧的根本要素也不会消失。戏剧作为身体表演是人的本体艺术,作为精神对话是社会的存在方式。现代哲学确立了人的主体性,同时人类仍然面对形形色色的社会问题,大自然对人类的威胁仍然存在,在不同处境中的人,只要有自我意识和人类情怀,就会有情动和行动,就会有戏剧。而面对后工业时代个人疏离感和孤独感的普遍体验,剧场作为一种社会性和集体性艺术,可能成为弥合人类身心分裂和社会分裂的现代精神仪式。

### 三、剧场、“身体”和中国性

21世纪要使戏剧继续有生命力,需要建构剧场本体美学,而中国性的探索与戏剧本体的探索共生。格洛托夫斯基在1968年提出“质朴戏剧”观念,强调演员的身体表演是戏剧的核心。这里所说的“身体”,并不只是“形体”,更不是“肉体”或者“躯体”。“身体”不同于“形体”<sup>③</sup>在于它重视的不是符号价值,而是生命感觉。“身体”成为经验之躯,“思想/身体”的二元对立被打破,化客观世界为主体体悟。当代剧场也愈来愈重视观众的体悟环境,剧场物理空间的形塑,广义来说,也变成一个“身体”问题。由此看来,“身体”除了关乎形体动作编码,更包括身体美学和身体政治,涉及历史、文化、权力结构,甚至经济氛围。而身体美学不仅是艺术创作的范畴,而且也是身体本相的真实呈现。例如香港剧场演出内地“文革”时期的样板戏,舞台美术和技术比内地有过之而无不及,唱腔、舞姿和技巧也参照大陆的演出,但跟内地的样板戏完全不是一样的信息和姿态,这就是身体问题。当年内地演出革命样板戏,是意识形态支持的身体,而香港政治语境不同,艺术环境也不同,演员只是一种艺术模仿,观众也许是好奇,是娱乐,是社交,但基本不会是带着接受教育和改造思想的心态进入剧场,于是台上台下的“身体”都不同<sup>④</sup>。80年代中国内地对人道主义的肯定,并渴望将之与马克思主义结合,到80年代后期对个性和自由的确认,亦是一种社会剧场中的民众身体政治。

戏剧演出的身体政治,在21世纪依然是重要领域。例如剧场出现“中性演员”、“混性别角色”,尝试打破性别的局限,甚至理想取代习惯势力,因高矮、胖瘦、伤健、年龄、种族等身体上的差异而形成的角色限制,也将有人尝试消除。身体政治最重要的社会基础,是一个人如何主宰自己的身体。推而广之,如何在资本主义经济全球化中保持本土文化,在世界通俗文化一体化中确立当时当地华人的文化空间,是21世纪华语话剧的重要内容。“身体”包含生命的本相和潜在的血缘记忆,因此对身体的探索,是中国性的重要组成部分。中国美学强调“以形写神”,与今日世界剧场重现“身体”不谋而合。20世纪作为舶来品而发生、发展的华语话剧继续探索下去,或许就会返回到根本,与美学传统接轨。即使演出外来作品,华语话剧如何用自己的“身体”去演绎西方或其他民族的戏剧,涉及的是用中国人的历史文化感性去表征其他文化感性的问题。这在华语话剧中已有许多实验。就近而言,如2011年的《北京好人》,从布莱希特的原剧《四川好人》到《北京好人》,或可看作用中国本土感性和身体演绎西来话剧的一个隐

喻。该剧故事框架也是舶来品,但演出从思想内容到美学追求,试图找到中国自己的现实关怀和美学追求,特别是京味文化的渗透,这是因为凝聚着中国人(北京人)精神特质和审美情趣的民族风格和民间艺术,最容易唤起观众美的感觉和感情。《北京好人》代表21世纪初中国剧场仍然存在西化和本土化的焦虑,以及寻求出路的努力,但美学不是绝对固定的,既有纯粹性又有包容性。所谓纯粹性即保持自己特有的做派和模式,所谓包容性即吸纳新鲜和异质的因素,目的都是以自己的身体活生生地呈现生命的节奏和能量。

20世纪香港话剧的文化实践,与“身体”政治和中国性更为密切相关。话剧在香港一直是小众艺术,但作为文化表述方式,剧场是敏锐和直接的,特别是“九七”回归前后,香港面临“去殖民”和“后殖民”问题,剧场成了探讨香港文化、历史、身份的公共空间,同时建构了香港本土的剧场美学。90年代崛起的小型专业剧团更有自觉的探索性,它们对形体有特殊的偏好,应视为香港“身体”在特殊历史文化时空中呈现自身的心灵欲望的投影。这是文化论述,也是美学行动。香港小型专业剧团的戏剧工作者,既对前卫戏剧有兴趣,又对传统戏曲、民俗样式有兴趣,例如应丰参与了多个实验粤剧制作,邓树荣把民间木偶与真人演员融合,邓树荣服膺梅耶荷德的“身体文化”策略,让长期被异化的躯体回归人本身,恢复人对自身躯体的主权和意识<sup>②</sup>。传统话剧基本上是将表演理解为“让观众明白演员在做什么”,身体作为一种“解说性”的工具存在,没有还原到人的本体存在的意义。针对华语话剧演员相对依赖台词演绎角色的切入方法,邓树荣致力于“把台词和身体结合成有机的产物”<sup>③</sup>,但这仍是一条在开发中的路。进念的《弗洛伊德寻找中国的情与事》不同于传统戏剧倚重文本的扮演,演员借用柳梦梅和杜丽娘的角色身份和自我身份进行表述与呈现<sup>④</sup>,石小梅便装演《牡丹亭》的一段重现,舞台使用大量的多媒体录像效果,在光影舞动和混音变奏下,“再现的再现”如梦如幻,将传统/现代的糅合赋予一种独特的感觉重组。香港许多专业戏剧工作者,都勇于开拓戏剧实践的空间,确认多元的戏剧观<sup>⑤</sup>,这或许是现实的需要,但更是“身体”的需要。文字媒介、音乐媒介、视像媒介、身体媒介,这些媒介实体及其美学意蕴,以及多媒介融会贯通的可能性,将是21世纪剧场继续探索的问题。

在全球化语境下,尤金尼奥·巴尔巴比任何人都更清晰地认识到超越语言的身体表演的重要性。巴尔巴既从表演美学角度对剧场中演员的身体状况进行研究,又对东西方剧场的演员身体进行比较研究,提出“前表现性”、“在场”等概念<sup>⑥</sup>。莫斯(Marcel Mauss)曾谈到,在任何社会里,人们通过传统学会怎样使用他们身体的方式。巴尔巴从莫斯“被文化条件所决定”的身体观念出发,发现戏剧的“超日常身体技巧”,由此为戏剧找到一种独特的身体语言:前表现性。巴尔巴认为不同的剧种、风格、角色以及个人和群体传统都建立在“前表现性”基础之上<sup>⑦</sup>。巴尔巴的戏剧人类学实现了表演从“表现性”到“前表现性”、从“语言”到“身体”的转向<sup>⑧</sup>。戏剧人类学将是21世纪重要的实验和研究领域<sup>⑨</sup>。回应于此,华语话剧也将在“全球本土化”<sup>⑩</sup>的新视野中焕发创造力,不断给“中国性”重新定义。

自从西方戏剧(以话剧为主体)在20世纪初传入中国以后,中国戏剧家在超过一百年里不断思考和实践着中国戏剧现代化和西来话剧本土化的大课题。无论是把传统戏剧样式现代化,还是将传统戏剧的表现方式融入现代戏剧之中,其重点都在与西方戏剧接轨和东西方互动。一百多年过去了,从诸多锐意创新的戏剧大家,如田汉、洪深、欧阳予倩、曹禺、老舍、焦菊隐、黄佐临、钟景辉、赖声川、郭宝昆,到各地华语剧场层出不穷的实验青年,从戏剧形式的反叛到社会思想的反叛,从现实主义、现代主义到后现代主义,迄今为止无疑已形成百花齐放、百舸争流的局面,但似乎还没有形成一个融汇百川的“主流的”中国戏剧新形式。行文至此,笔者想



起已故新加坡著名戏剧家郭宝昆一句过谦之语：“剧场艺术总要发展的，总要有前人作为废料 给后人作肥料。”<sup>④①</sup>

- ①② 参见理查德·谢克纳《东西方与巴尔巴的戏剧人类学》,周宪译,载《戏剧艺术》1998年第5期。
- ③ 周靖波主编《西方剧论选》下卷,北京广播学院出版社2003年版,第456页。
- ④ 参见Oscar G. Brockett and Robert Findlay, *Century of Innovation: A History of European and American Theatre and Drama Since the Late Nineteenth Century*, Boston: Allyn and Bacon, 1991。
- ⑤ 比如20世纪初的戏剧演出,常插入时事演讲和论辩,目的在于宣传和启蒙,而其中的演说往往尽情发挥,完全没有担心戏剧演出停顿,甚至观众也很接受这种形式。
- ⑥ 参见20世纪20年代“完美新剧”的讨论。
- ⑦ 陈思和《如何当家?怎样做主?》,《萍水文字》,上海文艺出版社2011年版,第135页。
- ⑧③① 参见卢伟力《尚未完成的行动》,《香港戏剧学刊》第二期,香港中文大学出版社2000年版。
- ⑨ 参见马森《当代剧场的二度西潮》,《当代戏剧》(台北)时报文化出版社1991年版,第10—36页。
- ⑩ 参见梁燕丽《中国现代剧运影响下的香港话剧》,载《戏剧艺术》2010年第2期。
- ⑪ 上海新锐导演胡为民提出的广为流传的口号“东张西望,无法无天”(陆炜《高行健与中国戏剧》,《香港戏剧学刊》第七期,香港中文大学出版社2007年版,第475页)。
- ⑫ 卢伟力《布莱希特在香港:几条线索的初步整理》,杨慧仪、卢伟力编《我的名字不是布莱希特》,国际剧评家协会(香港分会)1998年版。
- ⑬ 具体如法国阿尔托的残酷戏剧、努姆什金的太阳剧社、英国彼得·布鲁克的仪式戏剧、波兰耶日·格洛托夫斯基的质朴戏剧、塔迪尔兹·凯恩特关于零的戏剧和死亡戏剧、美国理查·福尔曼的歇斯底里戏剧、理查·谢克纳的环境戏剧、罗伯特·威尔逊的视像戏剧、挪威尤金尼奥·巴尔巴的奥丁剧院戏剧、德国海纳·米勒的解构主义戏剧等等。
- ⑭ 陆炜《高行健与中国戏剧》,《香港戏剧学刊》第七期。
- ⑮ Robert Bmstein, *The Theatre of Revolt: Studies in Modern Drama from Ibsen to Genet*, Boston: Atlantic Monthly Press, 1964, pp. 3—33.
- ⑯ 周宁《话剧百年:从中国话剧到世界华语话剧》,载《厦门大学学报》2007年第2期。
- ⑰ 香港邓树荣在《从实验性到主动性》一文中提出剧场可以分成“主动陈述”和“被动陈述”,“主动陈述”指表达个人话语,“被动陈述”则是指表达主流话语。
- ⑱ Sigmund Freud, “Psychopathic Characters on the Stage”, in *The Standard Edition of Complete Psychological Works*, 24 vols, trans. James Stracchey et al., London: Hogarth Press, 1953—74, 7, p. 305.
- ⑲ 剧作把法国大革命一段历史作为精神病疗养院病人表演的“戏中戏”,意在表现个人主义与革命理想的冲突。但被送进该院的并非精神病患者,而是思想行为不容于社会者,包括马拉和萨德,因此该剧最大的特色是穿透疯狂与理性,探讨了一系列历史和人类命运的问题。
- ⑳㉑ 林聪编《临界点上:香港戏剧2001》,国际演艺评论家协会(香港分会)2004年版,第50页,第3页。
- ㉒ 众所周知,布莱希特的《戏剧小工具论》宣称要建立非亚里士多德剧场。
- ㉓ 后设剧场作为创作实践古已有之,如莎士比亚的《仲夏夜之梦》、《哈姆雷特》,孔尚任的《桃花扇》等,但作为理论自觉,则是1963年由美国人阿贝尔(Lionel Abel)在《后设剧场:一种新的戏剧形式》(*Metatheatre: A New View of Dramatic Form*)一书提出的。影响所及,出现了后设电影、后设小说等。
- ㉔ 高行健说:“我的理想的表演是通过那个中性的演员来沟通另外两者,三者之间可以互相审视,互相交流,而这三者又都可以同观众进行交流。”(高行健《对一种现代戏剧的追求》,中国戏剧出版社1988年版,第83页。)
- ㉕ 如一个人在砌和拆一堵想象的墙,以自我、演员和角色三种身份说话,而观众把一切都看得非常清楚。
- ㉖ 如剧场中一直发生的建拆铁网、制造爆谷米花等,即剧情以外的行动。
- ㉗ 高行健《对一种现代戏剧的追求》,第85页。
- ㉘ Walter Benjamin, “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”, in *Illumination*, Glasgow: Collins, 1979, pp. 219—253.
- ㉙ Peter Brook, *The Empty Space*, New York: Atheneum, 1984, p. 3.
- ㉚ “形体”(body as sign),这里指把身体仅仅理解为建构剧场符号的工具。
- ㉛ 梅耶荷德所倡导的“完全演员”,杂耍、翻腾、舞蹈、歌唱等都可以是创作工具,这正是东方戏剧演员给他的最



大启示。

- ③③ 例如《日落前后的几种做爱方式》实践了梅耶荷德的身体剧场理论。根据2003年5月17日邓树荣访谈，演员用身体和动作表达文本或对白所产生的节奏感，探索角色的层次，观众也从演员的身体张力或交流触碰中想象其相互关系。于是原来台词和对白所提供的信息被视为理所当然，现在却发现某种程度上也可以视为一种制约，而忽视了身体所赋予的原始能量，和可从其他角度去阅读角色的可能性（陈国慧、小西编《合成美学——邓树荣的剧场世界》国际演艺评论家协会（香港分会）2004年版，第148—149页）。
- ③④ 先是演员石小梅出场唱昆曲，落妆后，她以女演员身份再唱刚才的一段戏。
- ③⑤ 正如何应丰所说：“我只相信不断试验、实践，希望提供多元空间，透过其中选择一、二可用的空间尝试去摸索、寻回我们可以怎样用身体、声音去表达故事情感的渠道。”
- ③⑥ Engenio Barba, “The Dilated Body”, *New Theatre Quarterly*, 4, 1985, p. 1.
- ③⑦ 正是在这个层面上，巴尔巴发现了东方演员及其表演系统，并认为运用身体在空间中运动、表情、说话而形成“在场”的方法，西方演员和东方演员比起来差距尚远，西方演员也许还没有“定向的‘良方’的完整积蓄”，“但传统的东方演员则有一套完整的、经得起考验的‘专门方略’。”（Eugenio Baiba, *The Secret Art of the Performer*, London and New York: Routledge, 1991, p. 8.）
- ③⑧ Eugenio Baiba, *The Secret Art of the Performer*, 1991, p. 8.
- ③⑨ 戏剧为人类学提供了一个特别的实验领域，因为戏剧展现了人类扮演他者的活动，一种为了分析和展现他们如何在社会中行为表现的摹仿。通过把人们置于实验的情境，戏剧和戏剧人类学能够重建微型的社会和评价个体和群体的关系。
- ④⑩ 所谓“全球本土化”，英文为“Glocalization”，指特定国家在世界现代化进程中世界化和本土化两个发展维度。
- ④⑪ 郭宝昆：《边缘意象·郭宝昆戏剧作品集一九八三至一九九二年》（新加坡）时报出版社1995年版，自序XVI。

（作者单位 复旦大学中文系）

责任编辑 容明