

新时期戏剧结构的转换与变形

曾艳兵 陈秋红

青岛大学中文系

新时期戏剧结构的转换与变形同当代中国改革开放的社会生活以及人们的思想观念和审美情趣的变化是分不开的,同时也同剧作家们直接学习、借鉴西方现代戏剧艺术密切相关。因此,如果我们将近一百年西方戏剧的发展与演变作为参照系以观照近十年来中国戏剧探索的得失,将会大有裨益。

西方现代戏剧结构的转换与变形是从易卜生开始的。他后期的象征主义戏剧直接与梅特林克的戏剧观念相呼应。梅特林克是象征主义戏剧的主要作家之一,是他首先发起了对传统现实主义戏剧形式的反叛。梅特林克在他的《日常生活的悲剧性》一文中指出:“我们整个戏剧都犯了时代的错误”,即剧作家只注重过去的生活,把注重力放在再现轶事的暴烈性方面,而真正的戏剧应该表现“平凡的日常生活的美、伟大和庄严。”所以,他提出了“静态戏剧”的观念。他认为,“心理活动千百倍高于身体行动,它对戏剧是不可缺少的”,悲剧的美并不在于行动中,而在语言中。^①梅特林克的《群盲》、《闯入者》、《室内》等剧主要便是通过低沉的语言和沉静的动作来展示人物的内心世界的。这些剧本的基本情节就是等待,没有什么动作,语言支离破碎,无法形成冲突。剧作家追求的是一种心灵上的真实,一种诗化后的哲理,他不直接反映社会现实,干预社会问题,而是通过神话、童话或寓言来象征、暗示现实世界。梅特林克的这种“诗式结构”直接影响了以斯特林堡、奥尼尔为代表的表现主义戏剧创作。

表现主义戏剧中的世界往往是一个疯狂的、梦幻的、鬼域的世界,在这里情节离奇、色彩强烈、语言奇特,并且,这个世界常常是由许多片断组合而成。剧中的中心人物多具有双重身份,他既是“见证人”,又是作者的化身。其他人物也往往没有姓名,只是某一观念的化身。这样,表现主义戏剧便可以直接显示人物的内心世界,突破表象,表现本质和一般。

荒诞派戏剧走向彻底的荒诞。荒诞派剧作家认为,人类与生俱来就处在荒诞之中,而且还将永远处在荒诞中,在劫难逃。为了表现这种本体论上的荒诞,剧作家们任意破坏、支解、割裂传统戏剧结构,把戏剧的所有要素如动作、语言、人物、一一去掉,借助于各种舞台手段,诸如音乐、舞蹈、道具等等,使舞台干脆成为一个荒诞世界的象征。荒诞派代表作家尤奈斯库说:“不是任何社会制度使我感到荒诞,荒诞在于人本身。任何社会制度也不能把我们从生的痛苦和死的恐惧中拯救出来。”

中国新时期戏剧结构的转换与变形是以谢民的独幕剧《我为什么死了》和马中骏、贾鸿源、

^① 梅特林克《日常生活的悲剧性》,《西方现代派文学问题论争集》(下)第624页,人民文学出版社1984年版。

瞿新华的哲理短剧《屋外有热流》为标志的。但是,我国戏剧并没有亦步亦趋地走西方戏剧的路子,而是从一开始就将象征主义、表现主义、荒诞派等西方戏剧技巧一股脑全部拿来,为我所用。将其历史的发展过程全部置于其共时的背景下。总的说来,我国新时期戏剧结构的转换与变形主要表现在以下四个方面:

一、从现实的真实到心灵的真实。新时期的戏剧创作首先是从恢复其“革命性、群众性、战斗性”的传统开始的。这时的剧作家并不太注重戏剧对现实生活的真实再现和摹仿,而只是倾心于明白直露地表达人民群众的情感和心愿。十一届三中全会以后,剧作家便开始把他们的艺术视角扩展向现实主义生活的新领域:一方面突破“禁区”,大胆反映现实生活中的重大社会问题;另一方面正面描写我国革命史上的重大历史事件,注重历史事实的真实性,塑造了一批无产阶级革命家的形象。1980年召开的戏剧创作座谈会既是对过去现实主义戏剧创作经验的总结,又是对以后坚持现实主义创作方向的倡导。这以后便出现了一大批把握时代生活的主潮、反映深刻的社会变革,展示社会前进的趋势,塑造社会主义改革新人形象的作品,如《血总是热的》、《灰色王国的黎明》、《谁是强者》、《高山下的花环》、《赵钱孙李》等等。但是,随着改革开放的深入发展,观众的欣赏水平、审美趣味、艺术观念都发生了明显的变化,他们已不再满足于戏剧只“提出并回答某个社会问题”,他们对一味提倡所谓“高台教化”无法忍受,对单调的写实手法也感到厌倦。正是在这种戏剧危机的背景下,谢民创作了他的《我为什么死了》,开始了新时期戏剧从注重现实真实到专注于心灵真实的转换。

《我为什么死了》讲述的是一位天真、纯洁、乐观的青年女子范辛被“四人帮”迫害致死的故事,这是现实的真实,但剧作者却让她的鬼魂出现在舞台上嬉笑怒骂,为所欲为,以表现作者对“四人帮”罪恶的无比愤慨,于是,现实的真实被心灵的真实所代替。这以后又出现了《屋外有热流》、《绝对信号》、《路》、《徐九经升官记》、《一个死者对生者的访问》等一系列探索剧。这些剧作家不再满足于肤浅地展示与现实直接相关的社会内容,不再注重题材的外在价值,而是越来越意识到主体意识的重要性,他们力求通过自己独特的思维方式、独特的生活感受和独特的审美观念去能动地表现心灵的真实。他们广泛借鉴西方现代主义的象征主义、表现主义、意识流、超现实主义等多种手法,将内心世界的矛盾冲突直接转化为舞台形象。《一个死者对生者的访问》通过一位勇于同歹徒搏斗而壮烈牺牲的死者,对生者的逐一访问,剖析人物灵魂深处的真实,用作者自己的话说是“写出人与人灵魂的碰撞”。《屋外有热流》重在展示人物内心深处的隐秘。哥哥在冰天雪地的屋外为科研事业奔波劳累,在呼啸的北风中却感到浑身充满了生活的热流;弟弟妹妹精神空虚、利欲薰心、冷酷无情,他们在屋内虽然炉火通红却感到寒气刺骨,没有一丝热气。这种冷热的对比同客观实在了无关,它只是一种心灵的感觉和哲理思考的结果。在艺术处理上,剧中人物和鬼魂处在同一时空序列中,他们可以招之即来,挥之即去;梦幻、回忆和现实生活场景在舞台上可以相互交替或并列出现;时间和空间可以任意延伸、跳跃。这里的一切全都遵循着心灵真实的原则。

新时期戏剧虽然不约而同的将艺术视角转向人的内心世界,但他们还不可能象西方现代主义那样明确宣称现实世界的非客观性质,他们更多地是从艺术表现角度论及现实世界的主观化过程。他们强调月亮是我看到的月亮,现实就是我观察、反映的“客体”与结果。他们力图将现实的真实统一在心灵的真实之中。高行健的处女作《绝对信号》描写一列货车的守车上的五个人物,挽救将要失足的知识青年黑子及与劫车暴徒进行斗争的故事。但该剧从头至尾却着力于人物内心刻画,让人物在现实、梦幻、追忆的互相交融中展示心灵,并将人物内心活动变幻

为可观、可听、可感的舞台形象。现实的真实在这里只是一个契机或一个媒介,它的作用是引发出人物绵延不绝和纷繁复杂的内心活动。

二、从“散点式”结构到拼凑游戏。自亚里斯多德一直到19世纪末,人们一直认为戏剧的最突出特征就是其高度的集中性。亚里斯多德关于悲剧的著名定义,即“悲剧是对于一个严肃、完整,有一定长度的行动的摹仿”,^①到了17世纪被古典主义引伸概定为“三一律”,即时间、地点、情节的三整一律。戏剧由于舞台条件和演出时间的限制,所以要求其结构的单一、完整,注重时间和空间的发展顺序,讲究起、承、转、合的精心设计与安排。但是,这一特征在现代戏剧作者看来却是人为的、虚假的,因为物质世界、现实生活,以及人们的内心意识并不是按照这一集中原则被事先安排定位的,它们更多的是杂乱的、零散的、无序的,有时象意识流那样超越时空,有时又象无意识那样难以琢磨。于是,剧作家们开始有意打破传统戏剧结构的整一性,戏剧结构也就出现了零散性、开放性、无序性、未完成性等特征,其具体结构形式有“蒙太奇”式结构、“散点透视”式结构、评点组合式结构、情绪式结构等等。

马中骏、秦培春的《红房间、白房间、黑房间》有三条戏剧线索:24岁的浙江乡镇少妇葛藤子抱着孩子来上海寻找孩子的父亲化工厂的李红星,李红星却早已另觅新欢,葛藤子受到一帮寄居在红房间里的马路工的热烈欢迎;昔日资本家的女儿宁恒爱上了马路工贺水夫,但宁父坚决反对;马路清洁工宁娜爱上了一位年青画家。这三条线平行发展,没有因果联系,就象剧中三个色调不同而又相互隔离的房间。全剧既无集中的情节和冲突,也无主要人物、次要人物的划分,作者仿佛是随意截取了一段现实生活,通过各色人物的喜怒哀乐,不加雕饰地展示出当代城市生活面貌。这便是所谓“散点透视”式结构,其实它同意识流结构没有多少差别,这是对自然的生活的自然的记录,是将昔日的戏剧的真实还原于现实的真实。

刘树纲采用“全方位视点”的结构完成了他的代表作《一个死者对生者的访问》。该剧通过死者叶肖肖逐一访问生者,引出当代社会各种人物的“众生相”,折射出五光十色的社会现实问题。该剧运用了拼凑技法,即“把音乐、歌唱、舞蹈、造型等多种手段融汇在一个戏里,甚至用戴面具来表演人物。”^②高行健的代表作《野人》被称作多声部与复调戏剧,作者自己声称:“本剧将几个不同的主题交织在一起,构成一种复调,又时而和谐或不和谐地重迭在一起,形成某种对立。”^③本剧在艺术结构上的探索与创新,表现在他将薅草锣鼓、礼赞上梁的号子、驱赶旱魃的雉、《陪十姐妹》的婚嫁歌以及老歌师反复吟唱的民族史诗《黑暗传》等等所构成的远古文化氛围,同现代文明社会的多种生存状态,人的精神与心态的种种世相熔为一炉,“构造出一个恢宏浑厚、瑰丽奇特、富有立体经验感的戏剧世界。”因此,该剧被评论家誉为“为当代戏剧提供了一个如何对话剧进行结构性调整的‘范式’。”^④

《魔方》的结构便是一只魔方,它由9个独立的戏剧小品组合而成,它色彩缤纷,不停地旋转,每一“方”之间没有逻辑上的必然联系,一切全凭节目主持人即兴评点来分割转换。第一“方”《黑洞》:“诗人”、“导演”、“明星”走入黑洞,面对死亡,发出了真实的忏悔,而一旦死亡的威胁消失,他们又各自戴上了自己的人格面具;第二“方”《流行色》,是一场时装表演,红黑两色交换不迭,这是魔方中的“魔方”;第三“方”《女大学生圆舞曲》是新闻采访,表现当代女大学生的

① 《诗学》第19页,罗念生译,人民文学出版社1982年版。

② 刘树纲:《创作琐谈》,《1984、1985年获奖戏剧集》,中国戏剧出版社1989年版。

③ 林克欢:《高行健的多声部与复调戏剧》,《高行健戏剧研究》,中国戏剧出版社1989年版。

④ 《中国当代文学史纲》第628页,中国文联出版公司1993年版。

心态;《广告》是一则独脚戏,发广告,卖文凭;《无声的幸福》是场哑剧;《和解》则是音乐舞蹈;《宇宙对话》是一则科幻剧……。《魔方》的编导认为“《魔方》在任何一本编剧法上都找不到它的归属,那么就给它命名吧:‘马戏晚会式’……《魔方》是由哑剧、音乐、舞蹈、相声等不同艺术形式构成的。”^①《魔方》的这一结构特征非常贴近西方后现代主义的基本特征之一“拼凑”。不过,后现代主义的这种拼凑特征起因于西方现代社会个人主体的消失。自从文艺复兴以来,西方社会经历了从“大写的人”到“小写的人”的历史转换,而到了二十世纪的今天,连小写的人也被解构殆尽了,于是,个人风格不再成为可能,拼凑游戏成为时尚。但在中国剧作家那里,不是主体的消失而是主体的加强使他们选择了拼凑手法,在对传统结构模式的反叛与颠覆中张扬自己的个性,在这种没有风格或拒绝风格中形成自己的风格。

三、理性基础上的荒诞与变形。新时期戏剧对西方荒诞派戏剧的模仿与借鉴是无庸讳言的。“荒诞派”是第二次世界大战后在法国巴黎产生的一种戏剧流派,这一流派在五、六十年代开始统治西方剧坛。1969年荒诞派戏剧大师贝克特荣获诺贝尔文学奖,1970年荒诞派戏剧的另一位主要作家尤奈斯库成为法兰西院士。在我国,1977年朱虹女士撰写了长文《荒诞派戏剧述评》评介荒诞派戏剧,1980年上海译文出版社出版了《荒诞派戏剧集》,1983年人民文学出版社又出了一册《荒诞派戏剧选》。新时期探索戏剧的主将之一高行健1962年毕业于北京外国语学院法语系,他上大学时可能就对荒诞派戏剧熟悉,并且情有独钟。80年代初他曾评介过荒诞派戏剧,并翻译了尤奈斯库的荒诞名剧《秃头歌女》等。因此,1984年他受贝克特的名剧《等待戈多》的影响创作了他的著名荒诞剧《车站》就显得十分自然了。几乎与此同时,一大批具有荒诞特色与品味的戏剧涌现出来:《我为什么死了》、《一个死者对生者的访问》、《狗儿爷涅槃》、《挂在墙上的老B》、《寻找男子汉》……,魏明伦的《潘金莲》为了突出其荒诞性,干脆在布景上用斗大的字写上“荒诞戏”。

但是,我国新时期剧坛出现的荒诞剧毕竟同西方荒诞派戏剧有着根本的不同。中国剧作家的“荒诞”只是局部的和暂时的荒诞,并不是本体论上的荒诞。他们在荒诞之外或背后还有理性、还有作者对历史、人生、社会的自信而又完整的感悟和观照。刘树纲说,“戏不管怎样突破,不管怎样借鉴现代派手法,却都要立足于中国艺术的根及土壤上。情节可以淡化,但不能无情节、无冲突、无矛盾、无人物性格、无戏剧性。”^②可见,中国剧坛上的荒诞与变形只是一种戏剧手法,它植根于理性之上,是理性思考的结果,并非反理性主义的原因。

《车站》象贝克特的《等待戈多》一样的确有许多荒诞之处,一帮人在城郊一公共汽车站上等车二十年,可就是没有一辆车靠站停下,他们那一点小小的心愿就是无法得到满足。老大爷要去赶一局棋,姑娘要去同男朋友约会,愣小伙子想吃杯酸奶,母亲想去给城里的丈夫、女儿做顿晚饭,戴眼镜的要考大学……,但是,我们与其说这部戏的主题是“等待”,不如说它是宣告“等待是毫无意义的”。这便是《车站》与《等待戈多》的最大的区别。《等待戈多》里只有等待没有行动,剧中的等待实际上等于绝望,因为这是毫无希望的等待;《车站》中的等待最后却导致了行动,而在众人均在等待时早有“沉默的人”大踏步的先行一步了。“车站”只是人生中的一站,人们虽然可能因为这样或那样的原因错过这一站,但这并不决定他的人生意义和价值;而“戈多”本身则可能便是生命的目的或意义,缺少了“戈多”生活将毫无意义,但“戈多”却永远也不会来临。当有人问贝克特,戈多是指什么人时,他说:“我要知道,早他妈的说出来了。”高行健

① 张炯:《新中国话剧文学概观》第310页,中国戏剧出版社1990年版。

② 柏松龄:《大胆的创新,执著的追求——记中央实验话剧院编剧刘树纲》,《戏剧报》1986年第9期。

却明确地指出,他的“车站”有种象征意味:“表示的也许是一个十字路口,也许是人生道路上的一个交叉点。或是各个人物生命途中的一站。”因此,我们说《等待戈多》是拒绝理性之后的荒诞,而《车站》却是在理性基础上的荒诞。

魏明伦的《潘金莲》虽然被称作荒诞戏,但荒诞的也只是形式与方法,其内容却有着浓烈的理性思辨色彩。剧作者将施耐庵、贾宝玉、安娜·卡列尼娜、武则天、七品芝麻官、红娘、吕莎莎、人民法庭庭长、现代阿飞等古今中外人物和其他艺术形式中的形象云集在同一舞台,对潘金莲的命运遭遇进行评说,这看上去好似荒诞无稽,其实却是作者对妇女问题进行深刻的反思的结果。剧本结尾处女庭长的台词颇能说明问题,“一部沉沦史——/千年封建根。/想救难挽救,/同情不容情。/覆辙不可蹈,/野史教训深!”

最后,荒诞派戏剧成为彻底的反戏剧。尤奈斯库曾说:“我之所以喜欢写剧本,就因为我讨厌戏剧。”荒诞派剧作家彻底抽掉了语言的意义,语言在失去了其“所指”以后,就成为由一种“能指”滑入另一种“能指”的永无止境的倒退。他们大量使用陈词滥调、胡言乱语,让人物不断说些颠三倒四、支离破碎、重复口罗嗦、文不对题、词不达意、莫名其妙、自相矛盾的梦呓和废话。这一点对于我国新时期的剧作家来说,是绝对不敢恭维和认同的。他们之所以写荒诞,是为了进一步发展和丰富我国的戏剧创作。用高行健的话来说,就是要创造出“一种不同于老式戏曲而又保存和发扬了它的艺术传统的新戏剧,一种和西方现代观剧大不相同的东方现代戏剧。”^①

四、从戏剧性形式到叙述性形式。早在60年代,黄佐临先生就著文指出: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。^②但是,出于历史的原因,建国十年来几乎是一边倒地学习以斯坦尼斯拉夫斯基为代表的写实的戏剧观,而对主张写意的布莱希特、梅特林克等不仅很少介绍,而且视为异端进行排斥。这就严重束缚和限制了戏剧家发挥创造力、想象力,导致了戏剧结构的单调、贫乏。同样由于历史的原因,黄佐临先生当年提出的戏剧观问题没有也不可能展开充分而又深入的讨论,更不可能指导剧作家的创作实践。只有到了80年代,随着各方面条件的成熟(人们观念更新、思想活跃、主体意识增强、译介水平提高等),有关戏剧观的讨论才得以深入广泛地展开。而讨论的结果之一,就是许多戏剧家将他们学习、借鉴的重心从斯坦尼斯拉夫斯基转向了布莱希特。

斯坦尼斯拉夫斯基的戏剧体系直接由亚里斯多德的“摹仿说”、“净化论”发展而来,因此又叫亚里斯多德体系。布莱希特理论的出发点就是对以亚里斯多德为代表的戏剧传统进行反叛,其核心是“陌生化”理论,所以又叫做非亚里斯多德体系。布莱希特指出:“戏剧必须使观众惊异,而这就要借助于技巧,把熟悉的事物变为陌生,以便除却所要表现的人物和事件中被认为理所当然、众所周知、明白无误的因素,使之产生惊讶和新奇的效果。”但是陌生化不是目的,而是为了提高观众的认识,“使观众对所表演的事件采取探讨、批判的态度”,即“使人们对对象物产生陌生感的同时又认识它。”^③这便是所谓“认识(熟悉)——不认识(陌生)——认识”的三级跳。由于戏剧观的改变整个舞台便开始倾斜:舞台不再“化身”为事,而是在叙述事件;观众不再只是被动地接受,而是能动地作出自己的判断;剧作家不再用暗示手法宣泄感(下转第125页)

① 高行健:《谈戏曲不要改革和要改革》,《光明日报》1986年6月26日。

② 《戏曲美学论文集》第53页,中国戏剧出版社1984年版。

③ 叶廷芳:《现代艺术的探险者》第239页,花城出版社1987年版。

以上我们着重指出了李清照论词与曹丕论文的几点相通相似之处。不难见出,由于李清照自觉或不自觉地契合了曹丕论文之精神,故而采取了一种兼及优缺点的批评方法;通过回顾与分析词的发展、流变和得失,强调指出了词与诗同质而异体的根本特征,并涉及到了作家才能与词体关系的问题,旨在使词体既保持独特性,又得以革新提高。张惠民曾在《苏门论词与词学的自觉》一文中指出,由苏门论词,始“显示出词学从自发而开始自觉”。^① 李清照承接其后,论词既隐约可见苏门论词之影响(如她与晁、张二人词学观点很接近),而比之她的前辈,推尊词体维护词体的自觉意识更强,论

述更全面而周到。如果说曹丕的《论文》是“文的自觉”时代的第一篇文论,而李清照的《论词》则是“词的自觉”时代的第一篇系统的词论。前者揭开了文学批评史的自觉时代,后者揭开了词学批评史的自觉时代,可谓异时隔代,双峰映照。还需指出的是,曹丕论文注重于作家气质才性与文章风格的关系,清照论词则不仅如此,更注意到词与社会治乱兴衰、礼乐文明之关系。以私意推之,假使她的《论词》能作于靖康之变后,按着她文艺与政教相通的观念,必然会要求词对当时的社会现实作出一定的反映。这与“别是一家”之说是不矛盾的。

(责任编辑:雪 冰)

① 张惠民编《宋代词学资料汇编》

(上接第 119 页)情,而是用说理的手法把感情变成认识;情节不再是直线自然地展开,而是不规则地跳跃式进行……

高行健追求的就是这种非亚里斯多德戏剧境界。他说:

“戏剧是剧场里的艺术,尽管这演出的场地可以任意选择,归根到底,还得承认舞台的假定性。因而,也就毋需掩盖是在做戏,恰恰相反,应该强调这种剧场性。”

“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,戏剧的表演就拥有象语言一样充分的自由。”^①

高行健在《绝对信号》中就让所有的人物都打开自己的心扉,袒露隐情,由此产生心灵的撞击和交锋,把真善美和假恶丑摆在观众面前任凭思考、选择。人物“内心的话”也不是用“画外音”表现,而是由人物自己说出,这就仿佛使观众置身于人物的内心深处,收到了极强烈的戏剧效果。

谢民的悲喜剧创作也旨在追求一种奇异而深邃的叙述性戏剧效果:作为悲剧,作者却蓄意不让观众因为哭泣不止,泪流满脸,以致模糊了透过戏剧舞台观察社会现实的视线,忘记了广泛地联想和冷静的思考,而一旦观众与戏剧中的角色的距离为零时,观众完全进入角色,成为角色,也就无法获得审美享受了;作为喜剧,作者又坚持从丰富多采的社会生活出发,着力发掘人物内心深处的真与假、善与恶、美与丑的矛盾纠葛,大胆采用展示心灵、揭示主题的荒诞离奇的情节和幽默风趣的描写,使观众在不太紧张的节奏里经常可以从剧情中跳出来,在含泪的微笑中,凝神沉思,最后在新的认识层面上作出自己独有的判断。

我认为,新时期戏剧从戏剧性形式向叙述性形式转换是比较成功的。相比之下,他们重视心灵的真实总有所保留;拼凑结构又常露出破绽;而其荒诞变形更容易看出模仿雕琢的痕迹;但是,他们对叙述性形式的运用却能做到自然天成,意境深远。我想这原因恐怕并不单是他们借鉴布莱希特的成功,更重要的,恐怕是这种重写意的戏剧形式原本是中国戏剧的传统,我国民族戏剧艺术便十分注重运用舞台的假定性叙述抒情,表意性极强。因此,我们说,在这里新时期剧作家与其说是借鉴西方的成功,不如说是继承传统的典范。

(责任编辑:雪 冰)

① 《中国当代文学史纲》第 625 页,中国文联出版公司 1993 版。