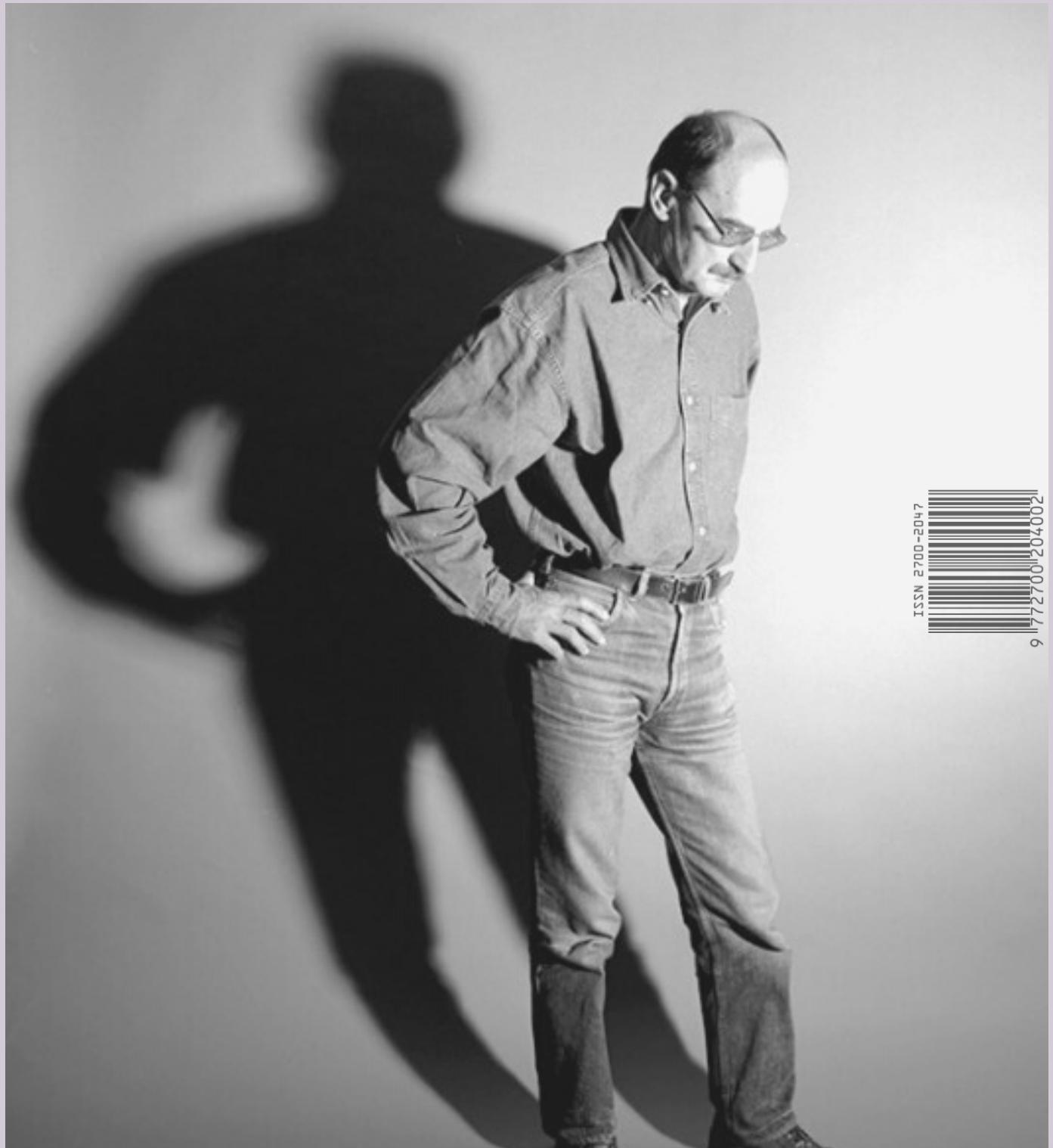


Ying Ming 戏 剧

YING MING THEATER | VOLUME 8



ISSN 2700-2047
9 7727002040027

OUT AT SEA



嘤鸣戏剧月刊

2020年5月总第8期

主编 敖玉敏

Editor // Yumin Ao

视觉 赵笑阳

Design // Xiaoyang Zhao

宣发 钟思琪

Publicity and distribution // Siqi Zhong

伐木丁丁 Chop, chop goes the woodman's blow
鸟鸣嘤嘤 Chirp, chirp goes the bird's solo
出自幽谷 The bird flies from the deep vales
迁于乔木 Atop a lofty tree ist hails
嘤其鸣矣 Chirp, chirp goes the bird's solo
求其友声 Expecting its mate to echo

上图为柳波夫·波波娃为戏剧《绿帽王》(Magnanimous Cuckold, 1922)设计的戏剧舞台 © 王婷婷

关注我们

 哥廷根戏剧读演社



The Polish Folklore Legend Pan Twardowski and the Devil © Michał Elwiro Andriolli

CONTENTS

- 01** 当代剧场诗性的舞台——瑞士籍华裔导演曹克非采访实录
- 07** 荒诞的时空性与超时空性：《在海上》的回想
- 15** 在现代社会的海上漂泊：穆罗热克及其作品 OUT AT SEA
- 18** 孟京辉戏剧的先锋与媚雅
- 22** 浅谈斯特林堡的戏剧
- 25** 文艺复兴时期的欧洲戏剧：英国篇
- 27** 舞台节奏

POETIC STAGE

当代剧场诗性的舞台 —— 瑞士籍华裔导演曹克非采访实录

采访日：2020年4月6日

受访者：曹克非

采访人：敖玉敏

人物简介：曹克非，剧场导演，居住在柏林和北京，结合表演、空间、装置和影像作跨界的剧场创作，作品曾经参加中国、亚洲和欧洲国际戏剧节。她翻译并编导了多部欧洲剧作家的剧作，策划了一系列与欧洲剧场的交流演出，举办工作坊。2008年和诗人周瓒在北京成立了瓢虫剧社LADYBIRD，之后更多在当代艺术领域和公共空间作跨界创作。2013年被聘为德国吉森大学应用剧场艺术学系的客座教授。2014年主编出版了《剧场》，2017年在德国ALEXANDER出版社出版了《中国当代戏剧》（主编之一）。

近年来曹克非在德语国家编导了多部纪录剧场作品，并参与编写了德国里米尼纪录团体的创作《人民共和国 / 大众汽车》、《国际绝密》。她在中国的主要作品：《在路上》、《习惯势力》、《终点站-北京》、《斯特林堡情书》、《远方》、《企图破坏仪式的女人》、《乘坐过山车飞向未来》、《瞧，土格哩子》、《时间的镜子》等，在德国和瑞士：导演诗人多多的剧本《在一起》和《天空深处》、《嫦娥》、《往事并不如烟》等。2018年与德国导演GESINE DANCKWART在北京共同创作了现实与网络结合的互动演出《阿法哈传说》。



《习惯势力》剧照 © 曹克非导演作品

敖：曹老师您作为中德戏剧交流领域里一位重要的导演和翻译家，我希望对您有一个比较全面的了解。首先，能谈谈您跟剧场是如何结缘的吗？

曹：小时候在上海就挺喜欢表演。我大学读德语专业，当时有一个戏剧梦，便同时考入上海戏剧学院的周末班学习了一年。大学毕业后到瑞士留学，首先考虑的是生存问题，并没有想学习戏剧。有一次与一位历史学家一同去苏黎世剧院看戏，是毕希纳关于法国大革命的剧作《丹东之死》。那是我第一次进国外剧场看戏，看完后很激动，朋友见我那么喜欢戏剧，然后又听我讲了以前的经历，便要介绍我认识他的导演朋友。这位朋友在筹划成立一个独立的戏剧社，正想找各种不同文化背景的人。很快我就跟导演弗朗兹见面了，并加入了这个民间团体，大概十三四个人，来自非洲、土耳其和欧洲其他国家。我记得那是九零年。进去后，开始也没有什么目的性，每周大家见面两次，从自己的背景出发谈各自的经历，在弗朗兹指导下做各种即兴表演。我在这个团体呆了差不多两年，最后我们花了比较长的时间，像炖食物一样慢慢做出了一件作品。所以，从最初朦朦胧胧的喜好，到在欧洲遇见这样的机会，再后来去学习戏剧，也就是缘分吧。其实，那时我获得了奖学金在学习经济，都快学到一半了，当时我就放弃了这个学业，九一年转而考入了伯尔尼大学的剧场学系。

敖：可能正因为怀着戏剧的梦想，舞台更容易打动当时作为观众的您，再到后来，得到机会尝试戏剧表演，参与独立剧团的实践也促使您立志成为一名职业戏剧人。这样一步一步进入了戏剧的领域，其实，如今看来，您的戏剧之路走得水到渠成。在您的跨界剧场中，与不少空间和装置艺术家以及诗人和音乐家都合作过。戏剧本身是一门综合性艺术，那么在跨界剧场里讲求的多种艺术形式交融于舞台，在您看来这与戏剧的综合性最大的不同在哪里？

曹：这个问题我也思考过，戏剧融合各种艺术元素，“跨界”这个词现在使用很广，怎么区别戏剧的综合性与跨界的剧场创作呢？从早期的创作开始，我合作的空间设计师就不单是舞台美术出身。他们涉猎各种门类的当代艺术，比如装置艺术、影像等。他们对文本的感受与传统的舞美设计师非常不一样。以前讲戏剧的综合，是把很多不同的元素混杂在一起。但我很强调每个艺术门类的独立性和自主性。比如，空间设计师进入剧场，他对于材料的运用、空间的布局、以及表演与观众的关系，需要做全面的考虑。什么样的空间？什么样的设计？它带给人的感受是怎样的？如何运用这个空间？怎么去安排表演以及又如何设计表演与观众的关系？这已经成为了剧场构思里除了文本以外一个关键的内容。艺术家与文本产生互动，使用音乐/音效，再加入表演者的身体、声音等。在这个过程中，不能仅仅视作各种异质的元素杂糅在一起，我先要考虑我们想对观众讲什么，如何激发他们的想象力，给他们什么样质感的演出。在此，我寻找各个元素既有它们的相对独立性，同时它们相互之间又有联系。





敖：空间设计作为视觉艺术，与剧场的跨界合作还相对比较容易理解。那么您又是如何实现诗歌以及音乐的可视性转化和舞台呈现的呢？或者说，如何从戏剧性的角度去考量诗歌和音乐对您呈现一部作品所具有的意义？

曹：戏剧性是一个很值得探讨的概念。在传统戏剧中谈戏剧性，主要集中在文本所说的冲突上面。在当代剧场中，戏剧性含括的内涵很丰富。如果说文本意义上的冲突是一种，那么节奏性又是另一种戏剧性。节奏涉及到张力，两股力量互相之间的对比。其中沉默也是戏剧性的一种，这是需要时间探讨的话题。

刚才你提到可视性的问题，我拿诗歌举例。这得要说到翟永明给予我的启发。当时，我跟周璇组织了瓢虫剧社，我们的团队女性是多数，我们希望在我们的团体里面，剧场一直以来都是以男性中心主义占据主导的，我们很想打破惯常导演中心制的方式，寻找并发展我们新的有集体意识的创作方法，每一位都是创作的主体。我自己想看看受到女性意识影响的剧场会出现什么样的新面貌。翟永明看过我们的演出后觉得很有意思。她对我说，不妨尝试把不同的诗歌编排成一个剧场作品。因为她经常参加诗歌诵读会，朗诵者一个个上场读诗，总让听众觉得单调，所以，她和周璇选了十位女诗人的十几首作品，我则从剧场的角度去构思，我们共同完成了一个诗剧场作品《企图破坏仪式的女人》。谈到诗的可视性，我们排练时首先把握动词，我尽可能激发所有参与创作的人员，包括做影像的、做形体的，让大家找出诗歌里边的动词，从动词开始展开对词语和诗句的各种联想，并把它们转化为身体和空间的关系。当人的身体一旦有感觉地进入某种行为的状态，即使是站、坐、走，都会是空间的呈现。另一方面，诗歌里面出现的一些词语，那种出乎意料的震撼，好像在撞击你。比如你怎么感受“黑夜”呢？那就要打开我们的想象，每个参与者对“黑夜”都有自己的感受和想象，我要去捕捉这些并转换成立体的呈现。

敖：戏剧是表演艺术，也是视觉艺术。

曹：我还可以再举一个例子。我们有一部作品叫《远方》，根据英国女剧作家凯萝·邱吉尔（Caryl Churchill）的剧本Faraway重新发展而来。里面一个很大的主题是关于女性暴力的。我跟合作的艺术家王国峰说，希望舞台上像铺了一块红地毯一样，演员走在红毯上表示进

入了表演区，走出来就成为观看者，去观看舞台上正在发生的事情，甚至我们有时候也去观看，看观众正在观看我们。设计师用无数新鲜玫瑰花瓣铺成了一块红毯。我们一共演出了三场，每次很多花瓣被碾碎后，再盖一层新的。所以，舞台也展现了生命流逝的过程。我认为设计师使用红色花瓣特别准确地理解了我作为导演的意图。表演者上身穿白色T恤衫，下边穿不同颜色的裙裤。演出中白色T恤染上红色印记，远看就好像一块块血迹。它们能产生很多联想，暴力、激情、牺牲。

敖：作品本身说服了诗人多多。关于素人出演，我有印象，现在越来越多素人参加民间剧团，素人参与演出的现象也在逐渐增多，比如社区戏剧等。

曹：我也看过一些社区戏剧，但我要强调，我们使用素人重点不在自我疗愈，而是由作品决定的，从作品自身需要出发来考虑。无论是专业演员还是非职业演员，每个人的经历和身体都是一种材料，那么重点应当是想说什么，在哪里说，需要什么样的材料去述说。

敖：还是创作的出发点不同。您并不做应用戏剧，始终认为在充分考虑了题材的前提下，需要或者说选择她们（素人）介入到您的作品当中来。

曹：对。我需要这样真实的人，是出于我对剧场美学的思考。至于在这个过程中一个表演者的变化，这是表演带来的另外一种可能性。比如说周璇，她是一位学者和诗人，很喜欢戏剧，看过我在人艺排演的两个戏，开始她作为观众与我交流，到后来自己参与表演，她有很好的表现力，她在表演中收获到的与她作为一个写作者所收获的是不一样的。

敖：我们从女性意识谈到了素人出演，这一定程度上都算当代戏剧的热点。

曹：我并不认为使用非职业演员只是一个实验。随着社会的发展，我们对艺术的理解跟过去很不一样了。以前，艺术总是高高在上的，观众坐在剧场里需要仰视舞台上的表演。艺术与我们生活的各个方面以及科技的界限不再像过去那样泾渭分明。戏剧跨界理念的提出说明了剧场与我们的生命保持着密切联系。2007年当我邀请非职业演员出演的时候，一是代表了作品具有的实验性；二是创作的必要性，当她们叙述自己亲身

经历的时候，她们让我信服，我觉得不能让别人再去演她们。剧场首先要让我相信，我自己也要相信我所做的东西。因为我相信，所以我愿意把自己交出去，我同时也让她们把自己交出来。只有基于这份信任，才可能汇聚更多人，去碰撞，甚至说去挑战，或者说分享。

敖：从中德当代戏剧的发展现状看，二者并不在同一个节奏点上。您在自己的剧场实践里，观察到了这种节奏点的不同。我不是说您在刻意去追平这种差距，但事实上多元文化的身份对于您的创作确实产生了影响，您在做突破常规的努力。

曹：中国与德国当代戏剧，我觉得差距很大。谈不上去追赶，从没有这种心理，我还比较按照自己的意愿来。现在看戏，会找我特别感兴趣的作品，包括认识的导演，看看他们的发展。但是我比较注重什么东西触动我，什么人打动我，有时候合作的契机自然而然就形成了。我每年国内外来来回回很多趟，两边都有生活和创作，确实带给我不同的视角。我发觉自己越来越对一种真相感兴趣，并没有几重标准。当和国内同仁合作时，我就是希望我们能淋漓尽致地找到某种可能性，无论主题还是表现形式，都尽可能地去探索。我并不回避商业，但商业不是占据首要的。首先会问自己内心的冲动在什么地方，然后，再建立一个合作的共同体。进入剧组的几个月里，大家会越来越了解彼此，我把在剧场创作的过程也看成生命存在的过程。当在欧洲做戏的时候，我也抱同样一种态度。唯一的区别在于，中国即兴的东西很多，变化也很快，那我要接受它。相对在德国要做较长时间的计划，那就按计划操作。一个人如何面对自己的人生，我们如何体会和感知生活，这会转化成创作中的养分或者动力。

敖：无论在何种文化语境里，真诚地面对自己、作品、还有合作者，并且不改初心。

曹：还有就是挑战各种习以为常的观念。社会上和戏剧领域里陈词滥调那么多，尤其在当下的中国，依然控制着重要的舞台，这有各种各样的

原因，制度的、个人的等等。所以需要我们不断能清空自己，重新去思考，提出问题。包括与人的合作，也要考虑怎么去建立一个相互信任的关系。挑战是指，如果一件事情落到我头上，我如何接住这个球，再用我的方式打出去。

敖：戏剧本来源自民间，发展到一定阶段，曾经显得跟观众有些隔阂。戏剧也从传统中走来，艺术家在当代的语境里去思考戏剧与传统的关系，进行各种尝试，眼下是否有一种回归的势头？您如何理解回归传统和本土化？

曹：中国古代戏曲来自民间，在广场上演，它和日常生活混杂在一起。后来有了堂会，皇宫贵族把戏请到私家宅院里来。观众的阶层不同，但仍在吃吃喝喝中欣赏戏剧，观众席与舞台都在一个平面上。在西方，如果追溯到古希腊悲剧时期，观众坐在环形剧场高处从高处往下观看，后来产生了镜框式的舞台。

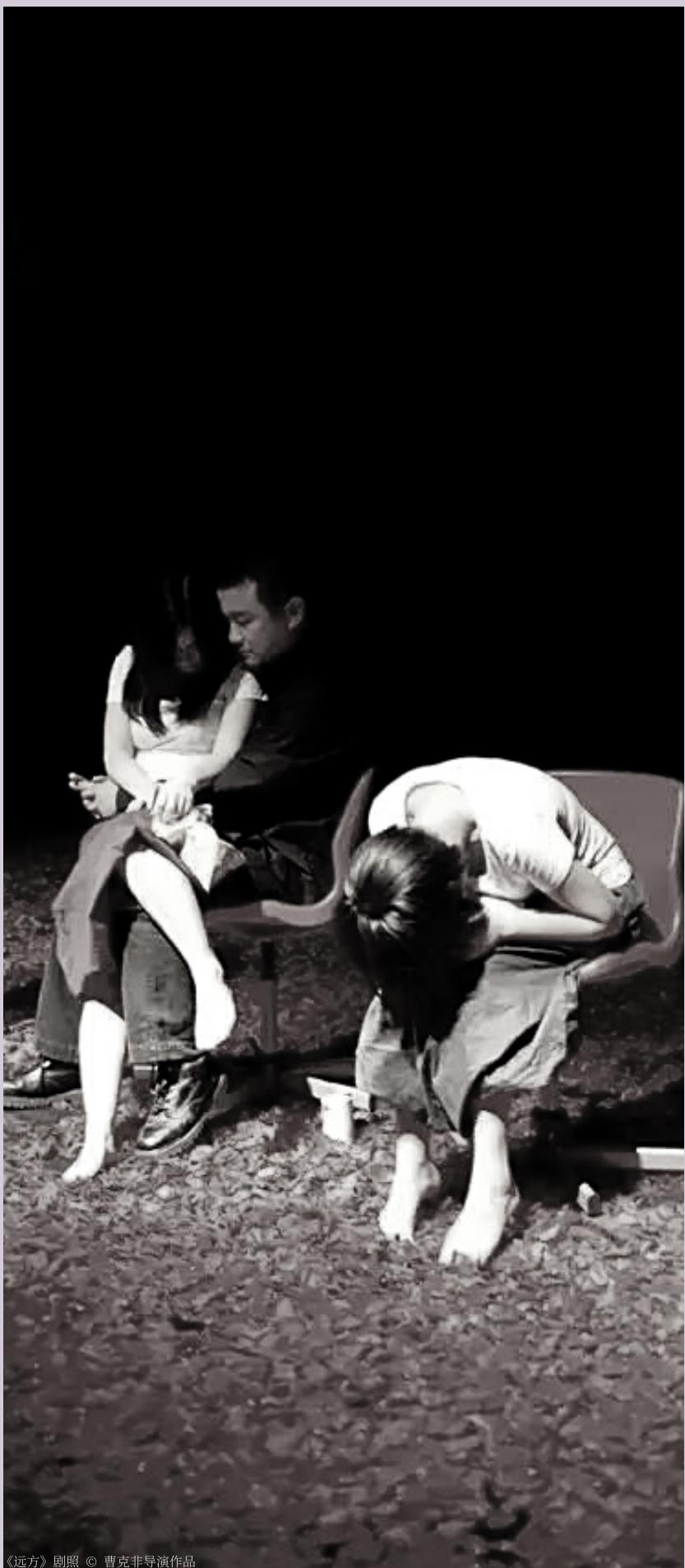
所谓的回归可能是如何把传统中你认为有价值的东西找回来，是否有回归趋势我没有感受到。所谓的本土化，我的理解就是跟当下发生对话。我也在瑞士做过一个纪录剧场的作品，关于异国婚姻和文化碰撞的，叫《嫦娥》，那我就需要寻找当下产生对话的可能性。说到传统，我自然会想到戏曲美学系统，传统也是在变化中的。应该说我对所有戏剧元素都持开放态度。参与《嫦娥》创作的一位表演者是演青衣的京剧演员，舞台上融合了京剧的唱腔和动作，这些元素已不是在原来的程式里，而是放在不同的语境里呈现出来的。上场时，演员戴头饰着彩妆穿裙裾，嫦娥的青衣扮相，随着剧情推进，到最后她在台上卸妆，回到了现实生活中的自己，有一个很长的独白，在此嫦娥角色的境遇与演员个人的经历重迭了。在《习惯势力》里，我用了很多杂技演员，还用了一位昆曲演员。由于他们的介入，身体、语言、唱腔都成为了创作的材料，我就会去考虑如何运用这些材料。

敖：从传统戏曲曲艺中加以借鉴。

04



《乘坐过上车飞向未来》剧照 © 曹克非导演作品



《远方》剧照 © 曹克非导演作品

曹：是的，但不是去照搬。比如，戏曲的念白在今天怎么用会更与当下发生联系？我们都应该在戏曲里面人物上台首先自报家门，你再想象一下，如果当代剧场作品中的人物借用念白的形式做自我介绍，那么又会产生什么样的效果呢？肯定就跟平常现实中自我介绍很不同了。材料一定是经过重塑和变形的，再比如表达情感的唱段，我把它用在另外的语境里面，语境改变会带来陌生感，产生间离效果。再如，本来京剧动作讲究程式化，但我并不需要那些程式化的动作，但程式化的理念是非常有意思的，用京剧的美学来设计一系列动作，使它具有了当代的叙事。所以，传统中的一些美学理念非常有价值，但是你要重新去发展、创作。

传统很丰富，很值得我们再度去探索，能打开新的思路。你看我们用了很多杂技演员，我也做了不少改变，他们通常的动作很快，但我把习惯的动作一一分解，让他们不断重复某些动作，分解和重复是想让观众看到人的身体是如何被规训的，这种规训意味着什么。我想你对传统的改变是和你在当下想说什么联系在一起的。

敖：当我们谈到戏曲，我们习惯使用程式化、意象、空灵、抽象、留白等语汇，话剧也有行业所遵照执行的规定。在跟翟永明老师的对谈中，您谈到以演带景的手法，舍弃写实的舞台布景，从而破坏这种过于直接的代入感。我有一个强烈的印象，在舞台上您没有什么必须遵守的条框，也不觉得非得严格区分领域之间的界限，您更强调从表达的意图出发去做选择。是个性使然吗？

曹：俗话说文如其人，也许跟我生活中是什么样子有关系吧。可能比较难以被归纳，我原来学习另外一门语言，这为我打开了一扇窗口，后来学习戏剧，你的文化认同已经产生了位移，我觉得这样蛮好的，没有强烈的身份认同，没有很重的包袱。因此对于那种要划定边界、要排边站队，我本身挺有距离，这都反映在我的创作里面。我还是关注自己感兴趣的事，如何让作品吸引周围的人，说的浅白点儿就是怎么样才能好玩。但有一点，可以说我做的东西是属于当代的。

敖：关于当代性，我可能首先想到内容，比如，通过作品思考当下的社会现实与问题。您能再补充说明一下吗？为什么说自己的作品是属于当代的？

曹：当下我们关注的问题，也包括形式，比如我前面说到的每一种元素的自主性和独立性。形式，涵盖的范围很广：谁是表演者，什么样的剧场空间和设计，什么样的观演形式，网络空间这种虚拟形式的进入等等。你如何与当下的观众沟通，形式美学决定着作品最后的样态，但一定也是与内容紧密联系在一起的。

敖：有时候归纳不应简化成归类，我需要慎重。从主题来看，女性意识的表达渗透在您多个作品里，形式上特别强调了多种艺术元素在舞台呈现中的自主性和独立性，刚才您举

例着重谈了这两个方面，我很感兴趣。近年您又不断在做新的尝试，进入到“纪录剧场”的创作当中。能不能谈一谈您的最新作品？

曹：我现在正和诗人翟永明合作，以她在九十年代写的关于母亲的组诗《十四首素歌》为出发点，从我们和母亲的关系说起，探讨当下中国女性在历史、社会的境况。现在我们团队十位成员全都是女性，她可能是空间设计师，也同时带来自己的故事。这部作品将在上海演出，由于疫情我们目前在网上讨论。这个作品与“纪录剧场”有关系，它处理每位参与者自身的素材和经验，我们自身在场，不借助他人，我认为更具有说服力。因为做了不少纪录剧场这方面的工作坊，接触了各行各业的人，我后来发现，在这个快速变化的时代，我们自己应该成为书写者、记录者。另外，我自己对写东西也越来越感兴趣。2007年，我到德国来演出的时候，第一次听到同行说我在做 documentary Theater。你可以给它各种不同的命名，纪录剧场，社会剧场，其实并不太重要，也难以概括，因为我也使用虚构的素材。最终是你如何与观众对话，所以我选择了“当代剧场”的命名。

敖：我想说是一种“诗性的舞台”。能不能这样理解，您期望超越经验性的体感游戏，同时回望朴实真切的纪实素材？表面上看有些矛盾，但我能看到一种状态，就是您的舒服和自怡。

曹：在生活中有许多诗意的瞬间，只是没有去注视它，往往一晃而过。好比我现在正跟你说着话，但当我望向窗外，看到黄昏时阳光在慢慢变化和后边的教堂，这个日常的场景我觉得挺有诗意。在剧场里，我们把观察的对象或者某个瞬间放大，也因为我们去注视，时空的维度在我们眼前被拉大了，它们变成了一个个重要的语汇。我对日常诗性是很感兴趣的。我不过分区分艺术创作和日常生活的界线，两者时时刻刻都在我的身边。我常在剧场开玩笑，看上去不像正正经经在做事，其实我们在玩耍中穿插着严肃的讨论。所以，当周瓒跟我讨论说我们应该自称“诗歌剧场”的时候，我比较犹豫，这好像诗歌以外就跟我们没关系了一样。

敖：所以，还是叫“当代剧场”，你感觉更舒服，更自怡，对吗？

曹：我选择了“当代剧场”，不是说只能考虑当代的题材，但作品一定跟当下发生着某种联系。还有一个问题是如何结构。

敖：我注意到您还兼任了吉森大学的戏剧客座教授，并在北京、昆明等城市主持工作坊。从剧场实践到翻译、写作、再到教育、推广，逐步自我沉淀的同时，也对外传授和分享。您如何看待戏剧教育和推广的工作，还有中德之间的戏剧交流？

曹：这个客座教授只是暂时的。工作坊和学校让我有机会了解年轻人，我很想知道他们关心和喜好什么。在和他们的接触中，我会了解时代发生的变化，我会作为一个观察者去指出一些现象，我喜欢和年轻人对话。比如组织一个四五天的工作坊，围绕一个话题或者通过一个文本去发展出一些东西，这样我才能更深入地了解他们。我有兴趣做这些。

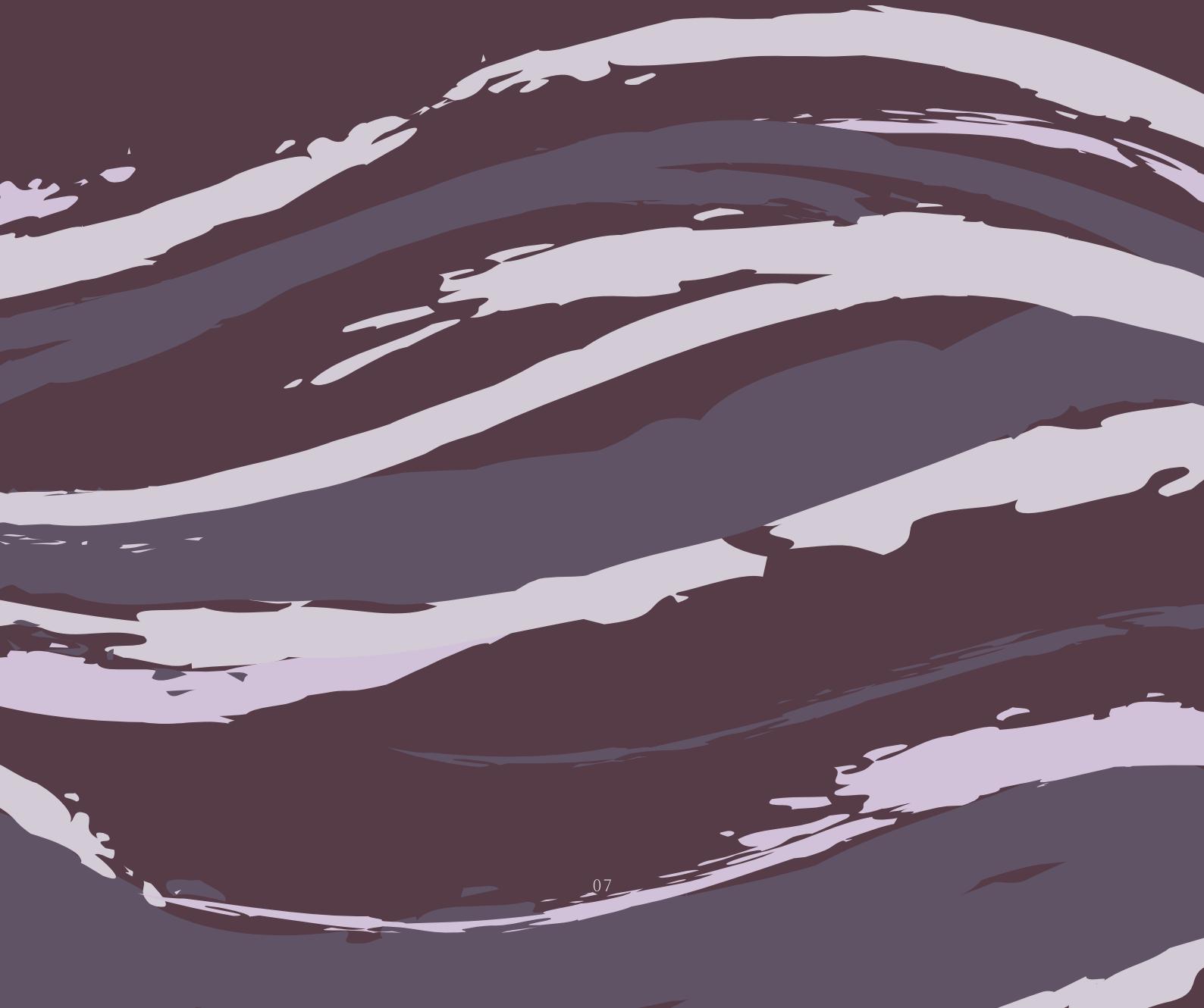
说到中德戏剧交流。因为我自己说中文也说德语，所以会有人找到我合作一些事情，我就觉得能做什么就去做什么，反正高高兴兴地去做，至于交流也成为自然而然的结果。比如你自己，在德国组织了一个小剧团做戏剧，会去想在哥廷根排演一个什么样的中国文本？也会考虑参与的人是谁？观众又是谁？环境在哪里？在创作和转化的过程中，你不去讲交流也是在交流。《最后的火焰》的作者德艾·罗尔（Dea Loher）是我很喜欢的一个剧作家，记得当初做这个戏时，面对的都是很具体的事情，比如把作家请去中国、改编的问题、演出后与观众交谈等等，考虑这些问题的时候，无形中都在做着交流。我希望眼光能够更开阔，能越过我掌握的语言的界限，比如了解拉丁美洲，我不把自己限定在中德之间的交流。前几天，我看朋友学习的非洲多哥的舞蹈也想学。其实，我是想说舞蹈很有表现力，如果去跟多哥的舞者学习，我也会把自己对舞蹈的理解带入进去，这里产生的相遇，我认为就是交流。从大的语境来看，那是交流，但我更关注事情本身是否有意思，不会想交流的事，也不会因为交流而去交流。

敖：这也让我想到初建哥廷根中文剧团的时候，也想要做中德交流。我理解的交流是平视的对话，既不仰视对方，把德国剧场奉为圭臬，也不把自己拥有的理念和认知强加给别人。作品总会显露我们的行动痕迹和我们对所处环境的观察，交流正在发生着。感谢曹导演接受我的采访。

荒诞的时空性与超时空性： 《在海上》的回想

// 沈梦白

ABSURDITY WHITHIN AND
BEYOND TIME AND SPACE



壹·坠入海上

《在海上》是出短剧，故事设定相当简洁：“舞台上是茫茫大海中的木筏，木筏上坐着三个海难幸存者——身着时髦黑色西服，白衬衣，领带都得体地系着，白手帕从上衣口袋里露出。三人都坐在椅子上。木筏上还有一只大旅行箱”。

哟，荒岛求生！见多识广的观众想必会脱口而出。

我们这一代的观众，生在一个甜美的时代，享尽了声光电影所铺陈的感官盛宴。不仅平日里生活七彩缤纷，更能随时借着银色的屏幕乘风而起，见识种种怪力乱神，瑰丽雄奇。大概也因为日常生活太过平静，“荒岛求生”早就成了一种喜闻乐见的类型片——孤绝之境，人性考验……吓！就看这

故事还能讲出怎样的新意，使人间所未闻，见所未见。

啊，要吃人！人，要吃人！

故事就这么开始了。明明是平地起惊雷，剧作家却波澜不惊，不渲染一点情绪，就像警长或律师向法庭汇报公案，只是概要事件经过：“开场是三人捕食落在木筏上的海燕。失败，小瘦子受了伤，中个子懊恼，又发现小瘦子身上有一粒米，把他逼问地发疯。大胖子过来安慰劝和，小瘦子表演节目，三人重新高兴起来。就在这时，他们发现小瘦子看上去像‘一只鸡腿’”。

大中小（中译本）俱全，胖中瘦（英译本Fat / Medium/Thin）列位，各有等等，明显有权力与支配的隐喻。什么，要抽签？抽签来决定谁被吃？噢，那可就说不准了！体格有定数，运气却可以使人平分秋色。看来结局没那么简单。嘿，看戏啦！

Out at Sea © 2015 Richard Termine

貳 · 木筏残骸 上的文明体面

在海上，在茫茫海上，在海难过后的木筏残骸上，这究竟在历史之中，还是在历史之外？在海上有三个人，穿着同一套文明的华服，操习着相同语言，彼此交谈，热闹纷呈。这样三位演讲家，运用语言你来我往，描绘铺展出一个独特的三人时空。不过，这三人时空，究竟是如荒茫大海一样远离文明历史的喧嚣，还是如木筏残骸一样难忘文明与历史记忆的羁绊？再进一步，让我们继续追问——我们这些读者、听众、观众与剧作家所创造的这个文艺时空又是什么关系呢？要进入这段故事，可以不谈历史吗？

依我看，人、语言、历史三者之间的悖谬关系形成了《在海上》的独特魅力。阅读剧本的读者绝不会忽视人物与语言，但看不见、摸不着的历史面向，是不是就无关紧要呢？诸君会说，在日常生活中，历史构筑了我们的时空坐标。而文艺的

魅力不就在于使人超拔于具体历史时空吗？如果把文艺当历史，何其乏味！更何况我们眼下讨论的还是一出“荒海”剧——远离人烟唉！我以为，这种观点误解了语言与历史的关系。写实主义的语言能描摹历史，天马行空的幻想语言能背弃历史、创造神话，荒诞无稽的语言则能刺穿历史。《在海上》匠心独运之处，恰恰在于剧作家以语言的艺术改变了人与历史的关系。

《在海上》之所以不是童话剧、神话剧、寓言剧、奇幻剧，就在于它并非在历史之外另造一套时空坐标，而是在出其不意的故事中，如杂耍抛球一样玩弄历史的颗粒小球。这边厢，剧作家设计了种种无厘头的场景，把不可理喻的变成理所当然的；那边厢，主角们在前台上演的好戏却是以政治的手腕残酷对决。这边厢，我们见到主角们逃过海难，但是衣冠楚楚；大海上渺无人烟，

At the Sea © YZAM Scenography



忽然有邮递员游泳过来送信；以为没人了，新人物说来就来了，转眼之间，说溺死就自溺而死了。这些奇怪矛盾的场景都在提醒着读者不要把故事太当真，更千万别较真，轻松放松，让想象力信马由缰自在跑一程。可读者真能落得轻松？《在海上》可没有甜美怡人的亲情、友情、爱情！那边厢主会场上，三位主角可是身陷于威逼利诱、程序商讨、抽签仲裁、竞选演讲、合纵连横、高德大义……而且对三位绅士来说，这些可不是游戏，可是关乎生死存亡呢！既已入戏，是浆酒霍肉还是人为刀俎，就在此一局了。

吃人与被吃，不论沾上哪一边，都是一场悲剧。换一个作家，也可以把劫后余生、荒野孤人的桥段变成人性升华或堕落的试炼场。可是《在海上》并没有如此探讨作为个体的人性幽微。不论主角的名字分别是“大、中、小”还是“胖、中、瘦”，显然他们都没有像哈姆莱特那样纠结于善恶的个体内心戏。吃人这事儿骇人，大中小却都一幅见怪不怪的样子，所不愿的不过是自己被吃。杀人解饥，这事绝无仁义可言，胖中瘦念兹在兹地却是一套又一套的文明程序，彼此都坚决遵守一套号称是民主的游戏规则。大胖与小瘦，都是一计不成再生一计的主儿。小瘦计谋虽多，仍是节节败退。他几乎要变成被害者之时，却峰回路转，以一种神志不清、似醒还癲的喜剧方式陷入英雄幻梦。

剧作家大概有点担心读者分不清正剧与戏谑，结尾特地把大胖从深谙政治游戏的演员变成了与局外观众一道看戏的观者。大胖指着小瘦，对着见风使舵的阿中说：“你看没出来，他已经乐在其中了吗？”戏剧本来设计了不少无厘头、貌似不着边际的场景，相对而言，三人围绕吃人展开的拉锯对峙就相当实在，紧锣密鼓地推动故事发展变化。然而，就当读者全部注意力都吸引到“吃与被吃”这唯一的事件时，戏剧的终点却落在如此狡黠不定的观察者

目光里。这就像是一招太极，一句话锋就忽然解构了局中人紧张对峙的全部关系张力。实情瞬间转为虚势，我们本以为是坚定不移的，倏忽之间也含糊闪烁不定起来。大胖究竟是什么时候跑到观众席上来的呢？他前头说的每一句话都是认真的吗？这是一场精心策划的吃人事件吗？还是说，这一切，由头至尾都是个玩笑？如果最后没有人吃人，也没有人被吃，我们也无法得知三人的根本行动与意图，那木筏残骸上发生的这一切，真的还是一场有关“吃人与被吃”的周旋吗？

《在海上》以不可理喻的方式构设情境，常理与非常理的坐标游移不定，诱使读者和观众在虚虚实实的故事之间自己去抛出疑问。就好像马戏团和公民大会明明是两个不搭界的场合，剧作家却妙笔生花，偏偏把读者请到马戏团看了一场正儿八经的政治表演，正经地促人发笑，不正经地使人惊思。我认为，剧作家这种将错谬点化成悬疑的巧妙手笔，恰恰为陷没于历史与生活汪洋的读者们打造了一方独特的旁观席，使读者和观众们能够乘上文艺之筏，若即若离，亦谐亦庄，在欢笑、嘲笑、逗笑、嗤笑、含笑、冷笑、眉眼笑、惊讶笑、失笑中卷着笑声来审视历史的剧目。经由这种种有名无名有声无声的荒诞之笑，庖丁手转刀落，只见历史之牛蜕下一层破牛皮。

叁 · 语言与历史

现在让我们来谈《在海上》中历史如何在场，这是这出戏最让我觉得有意思的地方。从嘤鸣剧社拿到的剧本中，首行是标

题，次行是作者及其国籍“波兰”。我对这位作者一无所知，目光也没有在其国籍一栏过多停留，以为这不过出版惯例、客套礼节。我开始阅读，以为重要的是剧本，是文艺，是虚拟故事中的普遍人性。当然啰，开场三位就都衣装革履，系着领带，西装胸口露着白手帕，这可不是一般的装束——不过，也没有太稀奇，更何况此处还是戏剧扮相。或许就是个简单的文明符号吧，暂且不表，接着往下读。

如前所述，戏剧设定的场景是在海上漂流的木筏残骸，不仅虚化了时空坐标，来淡化三位主角与我们一般读者日常生活的关系，还穿插着许多莫名其妙的插曲，进一步切割了三位主角所处的时空。剧中三位主角的名字也相当没有个性，不过是三人之间的相对特征——大中小，或曰胖中瘦。这个命名设计也强化了残骸三子彼此之间的关系，而弱化甚至消解了他们与木筏之外世界的联系及其相应的社会身份。比较两位配角的名字，“邮递员”和“男仆”都十分具体。看起来，“大中小”这三人故事确实与历史没什么关系。

越往下读，便越有疑团升起。我以为这是个超时空的故事，没想到这三位绅士不以为意吐出的一句又一句话，却分明是只属于特定历史时空的语言。这当然不是说《在海上》所有的语言都与某段特定的历史深深绑定在一起。像“我恳求你们。先生们，请享用吧”这种话不过就是常见的翻译体，反映了一种欧美风情，但是时间性不太明确。如果把这样的句子单独抽出来，脱离上下文，它本身很难定位于某个特定的时空场景。



The Five Points Star © Alex Maness

可是，残骸三子挪用政治程序来解决吃人问题时竟用上了排山倒海的政治套话，这些套话深深印刻着特定历史生活中的权力刻痕，实在是没法让读者只把它们当成是文学创作中的修辞技巧。这些套话不同于唱高调、戴高帽、编故事、说瞎话、溜须拍马这类修辞——这些层次的语言特征我们可以从修辞的角度讨论，它未必是属于某个特定时代的。但试看以下台词：

Theater am Olgaek © Darko Ricko



“我呼吁你们表现出同志般的热情”。
“抽签是黑暗和落后时代的残余”——“最庸俗的迷信”。
“为人民服务！”
“我是你们的公仆，你们的意志对我来说是神圣的。”
“好吧，就来搞运动吧，不过要快一点。”
“是您把会议和各种政治把戏强加给群众的。”
“在这种时刻，只有满腔热情的，渴望把自己献给共同事业的人，愿意作出自我牺牲的人，才能挽救危局。亲爱的尊敬的同志！……”
“我们都失去了父母，但这并没有把我们置于同一层面。需要考虑到问题是：我们的父母过去是干什么的？”
“你忘了，还有一种公道。历史的公道。”
“你可以知道历史的正义是……”
“(激动)我知道，是吗？我知道你过去生活在王府里，你还学过骑马狗……”
“胡说，岂有此理！我明确声明我和任何马狗没关系。”
“我也没有关系。我可怜的父亲甚至不知道“马狗”这个词。他是文盲。”
“我有三十年的无可指责的工龄。”……

读到成串成串的这样的句子，我是有犹豫的。如果说，任何人类词汇都是历史的沉积，以上引文中的这些词汇、句式、语法却还额外积攒着一段血雨腥风的历史政治记忆。从尊重文艺作品独立性的角度，我不愿意用过多的历史背景解读取代对文艺创作中语言运用的体会把玩。我愿意去想象，文艺作品足以创造一个自足自在、却触动人心的世界。但是，仔细去品味残骸三子的关系在拉锯周旋中发生的每一个情势转折，你会发现戏剧中这样的话语完全不是一个语言风格修辞的技术问题。恰恰相反，这些曾在一段真实且残酷的政治斗争生活中为斗争者与被斗争者们耳熟能详的权力话语，在一个孤岛求生的文艺剧码中，也是影响剧中人物行为变化、势力起伏的经纬规范。也许我们可以天真无邪地假定残骸三子的故事真的与历史无关，不过是剧作家放飞自我想象的产物。可是，如果我们不额外代入我们对特定历史的认识来理解这幕剧，我们凭什么要认可男仆与邮递员的插曲与残骸三子的故事构成了同一出戏呢？仅仅是因为剧作家将他们写到了一起吗？存在即合理？



可惜，如果我们承认《在海上》中的这些语词句法牵动着一个具体真实的历史时空，我们又会把自己放到更尴尬的境地。因为我们面对的是译本，而且原著是波兰语这种我们通常不熟悉的“小语言”。首先，我们只能假定译本大体传达了原著的语言面貌，但没法自己去读原著验证这一点。其次，就算假定这些套话句词确实从历史中来，我们也未必了解这些话在波兰历史里面又是唱得哪出戏呀！或说，我们至少是难以切实了解剧作家斯拉沃米尔·穆罗热克Sławomir Mrożek(1930-2013)和他的剧场观众所熟悉的历史掌故。

我们是否非得去认识穆罗热克这个人才能认识他的戏剧创作呢？也许并不是没有关系，毕竟戏剧不像小说或诗歌，它总是占据着舞台。除了剧本作者之外，戏剧还得牵扯着一大群剧场工作人员为它呕心沥血，一拨又一拨购票进场的观众为它欢欣鼓舞，这样才能完成戏剧生命的诞生。在舞台上的《在海上》，是公元1961年在波兰人民共和国(1952-1989)的首都华沙首演的。两年后，这位幽默作家（也是讽刺漫画作者）背井离乡，长年生活在意大利、法国、西柏林、墨西哥，直到1996年才重新回到波兰，定居于克拉科夫。这个从1038年直到1596年都曾是波兰王朝旧都的中欧古城，也是穆罗热克童年成长的地方。穆罗热克的年谱还告诉我们，我们这位剧作家的父亲，就曾在克拉科夫的邮政局工作。这些信息都与解读《在海上》有关吗？无关吗？如果我们为了探究一部文艺作品诞生的“前史”而追究剧作家本人的生平，这样的追踪究竟该从何开始，又该至何而终呢？

我不赞成考据分子式的为了看一出戏而过分追究作者生平，这不仅损害了文艺之趣，恐怕也与这位乐于在剧中开玩笑的剧作家本意背道而驰。正如也为汉语讽刺幽默文学贡献了独特文艺创作的钱钟书所说：假如你吃了个鸡蛋，觉得不错，何必要认识那下蛋的母鸡呢？不错，我们不该把创作者本人的生平与文学创作作品本身的生命力混为一谈。

与此同时，我们也不该因噎废食，以为文学是文学，历史是历史，二者南辕北辙。正如本文前文已经提出，这种观点误解了语言与历史的关系。语言与历史的关系是多种多样的。就《在海上》的文学语言来说，如果我们忠于剧本故事的内在张力，就不可能无视这种政治套话的特殊时代背景，不可能无视《在海上》以文学审视政治的母题。相应地，我们也就不会忽视剧作家何以正是在这里施展出了不起的文艺才华，不会看不见《在海上》作为文学创作的实践，是如何以源于生活的文艺实现了使人超拔于生活的转化效果的。诸如“历史的公正”这类政治道德审判的权力术语渊源于一段特定的历史生活经验，剧作家却举重若轻，在谈笑间便为他的时代揭下了一副纸糊的枷锁：《在海上》挪用了旧词，挪用了这些旧词所附属的斗争场景，却使它们“在海上”改头换面，从而解除了这些权力话术本来带有的绝对严肃、绝对不容置疑、绝对后果很严重的威权意味。

贸然引入剧本之外的历史之维，我们会受到自身认识历史的水平的限制。对于《在海上》，我还是选择了冒一点张冠李戴的犯错的风险。在嘤鸣剧社的读本会中，我被分到了“大”这个角色。我依据这些连篇出现的政治套话，代入了对特定社会主义时代政治的理解：认为残骸三子在海难之前，首先是一连串激进革命运动的幸存者。以这种历史认识为基础，我把“大”解读为没落旧贵族，把“小”解读为新时代政体中有体制身份的平民职员，认为“大”的强势乃是落过难的精明，有虚张声势的成分，弱化其强力，抬高“小”在剧中的地位作用。这样，在读本对戏中，我所塑造的“大”并不是绝对强势的。

会后讨论中，读“中”的戏友首先分享，很敏锐地指出我所诠释的“大”并不强势，认为这导致了受“大”所主导的“中”在接戏不太顺当。我抛出了我的解读，戏友们并不认同。诚然，如果以一种去历史化的“日常逻辑”来解读木筏场景，代入我们这个歌舞升平的和平年代中二三十岁人的自身经验

阅历，我们自然是更容易欣赏“小”善良、懵懂的理想主义，也更容易同情“小”在木筏话语争锋游戏中的相对弱势。如果生活是去历史化的，没有前因后果的，我们当然会很难想象“大”也许竟然也会有软弱，也会处在弱势。如果一个个微观场景中可形可见的即时人物交往互动就是我们的全部生活，如果历史政治的复杂记忆看不见就表示不存在、不起作用，那这样的我们自然是很难去想象在历史政治的惊涛骇浪中，一起漂浮在破木板上的“小”、“大”或者“中”，他们三人的强弱对比并不完全取决于所谓的他们各自的独特个性。他们三人，为了填饱肚子在漂流的木筏上进行的嘴皮争锋，相比于迎头击中他们航船的鲸波怒浪而言，也真的算不了什么。

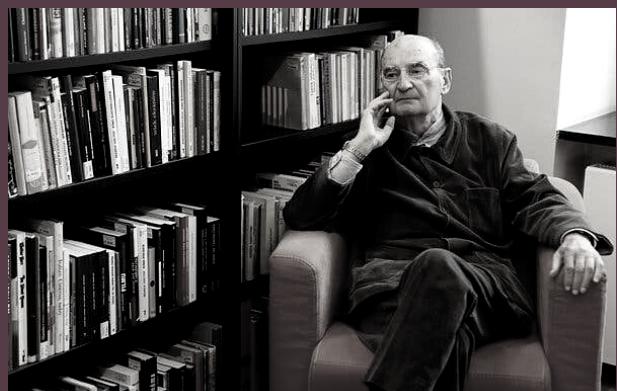
就让我在此打住，并且再次强调：如前所述，为文艺作品代入历史解读是会打开潘多拉的魔盒的。没有什么比对文艺创作强加不恰当的历史类比更令人倒胃的了，其流弊在此不一例举。剧社讨论中，也有戏友提出了“心理体验主义”与“历史经验主义”之外的另一种切入《在海上》的语言世界的方式，她将问题的焦点表述成一种永恒的政治哲学探讨，让剧作家化身为哲学家而非讽喻家，探寻权力作用的本质。值得一提，聊以为记。

肆·语言、历史与荒诞

《在海上》的故事是荒诞的。从汉字的传统来说，荒，即是空空荡荡的，荒唐没有依据。诞，诞生，有人的诞生，也可以有非人的诞生。我们赞扬一个人长于辩才，“口吐莲花”，或者批评一个人好吹牛皮，满嘴跑火车，这种滔滔不绝、话语言说凭空涌现的奇观，也是一种奇妙的诞生。

今时的汉语字典，多引《汉书·郊祀志》“言神事，如迂诞，积以岁，乃可致”来诠释“诞”这个意象。古代的注师注解说，“诞，大言也。”就是说“诞”这个字的意思就是“大”，大到出奇。这里的“迂”字，如“迂回”之“迂”，与“诞”一样，都是大的意象，所谓河水浩荡广大，才能流得久，才会变出九曲十八弯的奇景。如果我们用解读戏剧的方法来读《郊祀志》，就会发现字典里抽出的这句话，原来是大臣在对皇帝解释，神明降福这种事说起来就像大江大河一样，乍一看是奇观，其实也是日积月累才形成的。当然啰，神明降福这种事究竟是“大到出奇”但真实可信，抑或不过是一套“说大话”的瞎话，在如此这般的虚虚实实之间，究竟你是愿意见实还是见虚，这就见仁见智了。

总之，就汉语的概念来讲，“荒诞”多是语言的作品。或者反过来说，语言对于“荒诞”，有一种特殊的表现力。人有情感，对世界有感受、有回应，却还能用说话来创造稀奇古怪的新世界。这些缠绕着语言之藤长出来的“荒诞”异世界好像虚妄不经，可是又“大”到能把我们整个人包裹捕获在里面，使我们无所遁逃，不得不收拢注意力，好好面对眼前这真实与虚妄共生的怪异，就好像是从吃喝拉撒、衣食住行娱的生活之维一下子跌入到有如宇宙黑洞一样的生命的荒诞之维。汉语作家里，庄子和鲁迅都是最擅长讲荒诞故事的。这两位，都有一双冷眼，桀骜不驯，心却是热，故其刻薄讽刺的文字也都是为他们的体温所温热了，一



Slawomir Mrożek at the Theater Institute in Warsaw in 2010 © Getty Images

点也不凉薄。这样的“荒诞”文学，正诞生于深刻的审视观察与深刻的体同情之间。羁身于社会关系与政治网罗的套中人，就在如此冷眼旁观与细心体察之间，破开生命存在那荒唐又盛大的本相。

从现代思潮来讲，荒诞派文艺则根植于存在主义哲学。20世纪经历了两次世界大战，两次世界大战之后，存在主义的浪潮都席卷一代人的心灵。今时今日，我们更多是从教科书式的大纲概要里了解到“存在主义”这个标签记号，而不太能从个人生活的直接经历中蓦然回首，自个儿在一段段历史的荒芜中体会到一种“存在”的悲凉与悖谬。教科书式的转述概要，也很难使我们与存在主义的作家们在历史的硝烟中心心相印，很难以自身的生命去体会那种对存在悖谬的惊惧体认与开辟新历史之间的吊诡关系。

我想，正因如此，我们有必要细心玩味语言这种人类独特的创造物在文学与历史之间起到的衔接作用。一方面，历史塑造了我们语言的基本样貌。生而为人，我们便进入了历史所织就的文明之网，举手投足——特别是开口说话、执笔写字、凝神辨文——无往不在某一个特定的历史时空之中。狼长啸，狗汪汪，鸡鸣咯，鹊儿啾啾，海豚吱吱，各有各的音响声乐。我们几乎无法知道鸟兽虫鱼所传递的音响古往今来是否发生了变化，可我们却能通过自身所操习的语言、说话的词汇、应答的规范、流传的文本等种种语言线索来不断发现历史流逝的轮廓。另一方面，文学作为一种特殊的语言艺术，又使我们在历史汪洋中获得舟行水面的自由。文学创作的语言，既可以让我们不受某些权力话术的束缚，从而感悟人性中那些跨越时空、超越历史的可能性。它也可以赋予我们有关人类过往的记忆，使不曾经历某些历史的我们以新的姿态进入人类的历史之流，拓展生命的维度。

此文缘起于由嘤鸣剧社主办的《在海上》剧本朗读会和讨论会。戏友们畅所欲言，十分精彩。不过，我感到，倘若脱离对历史的省思来感悟《在海上》，不能不说是有遗憾的，是会错过一些剧作家匠心独运的好风好景的。因此，我愿不惮鄙陋，更详细地抛出语言与历史的关系问题，为受《在海上》触动的读者们引入历史的维度。正如语言与历史的关系是多样的，“历史”本身所蕴含的维度也是多种多样的。荒诞文学正是沙漠性的历史气候中异军突起的仙人掌，它不动声色地带着刺，并且在干燥的环境中指示着水源。



在现代社会的海上漂泊： 穆罗热克及其作品

OUT AT SEA

Slawomir Mrożek © Pinterest

// 崔然

作者介绍

诚然，作品未必与作者的个人经历有着直接而明显的关联，但确蕴含着作者对所处时代的思考与感悟。而这样的思考与感悟，离不开作者的所见所闻，也离不开社会与时代对个人的反作用力。考察作者的人生轨迹，或多或少有助于剧本读者与观众更好地把握剧本的时代性。至于作品是否以及在多大程度反映了作者的个人经历，就留给个人去把握吧。

首先让我们来了解一下作者其人。

斯拉沃米尔·穆罗热克（Slawomir Mrożek, 1930.6.29 - 2013.8.15）出生于波兰旧都克拉科夫附近的一个小乡村。其父是当地邮局的局长，其母在他19岁时便病逝了。母亲去世同年，他高中毕业，先后在多个学校和专业跳转，分别尝试了建筑、美术与东方哲学等学科。

由于当时波兰正处于苏联主导的波兰人民共和国时期（1945-1989），青年时期的穆罗热克受斯大林主义影响很深，加入了波兰统一工人党，并从事政治记者这一职业。1953年，他首次出版了政治讽刺小说，警示当时德国社会再次抬头的法西斯主义。五十年代后期，穆罗热克先后游历了苏联和法国，并作为漫画家定期在新闻周刊《Przekrój》和讽刺漫画杂志《Szpilki》上连载自己的讽刺漫画。同时期，波兰的戏剧文化开始流行，于是穆罗热克也开始尝试戏剧创作，以现实政治和历史为背景，通过荒诞的非现实元素及夸张、扭曲的表现形式反思波兰社会。一时间，穆罗热克声名鹊起，无论是他的漫画还是戏剧，都在西方世界享有很高的知名度。



马丁·艾斯林（Martin Esslin, 1918 - 2002）在其1962年出版的《荒诞派戏剧》（The Theatre of the Absurd）一书中曾开创性地使用“荒诞派戏剧”（The Theatre of the Absurd）这一概念，来定义欧洲一派非自然主义剧作家，并将穆罗热克置于这一概念之下。艾斯林认为，荒诞派戏剧用戏剧性的手法，夸张地表达出不确定、毫无目的性的生活原本奇怪而又无意义的特性。艾斯林提出：“宗教信仰的衰落使人失去了确定性。当无法再接受完全封闭的价值体系和神圣目的的启示时，人就必须面对生命其终极的、赤裸裸的现实。”尽管穆罗热克本人对这一归属并不完全认同，但不能否认的是，穆罗热克的名字及其作品在此后就与“荒诞派”产生了密切的联系。

早在他初期创作戏剧时，穆罗热克就有意识地避免了直接而明显的政治影射或历史典故，但随着他政治态度的转变，以及他从统一工人党中脱离，他的作品中潜藏着对集权主义国家及斯大林主义的批判也越来越引起公众及审查人员的注意。因此波兰当局采取了行动，明令禁止穆罗热克的作品在本国出版及演出，并下架了图书馆中他所有的作品。受此影响，穆罗热克于1963年离开了波兰，自此在包括意大利、法国、美国、墨西哥等若干国家旅居，自嘲“自我流放”（Self-imposed Exile）。整个七十年代，他都旅居于美洲大陆，并于1978年获得了法国公民的身份。直到1989年，波兰通过宪法修正案，脱离苏联共产党执政，他才最终返回到了自己的故土。在此期间，尽管穆罗热克一直旅居海外，他却始终牵挂着自己出生以及成长的这片土地，并坚持写作，希冀用自己的影响力感召着波兰社会。而在此期间，波兰虽然在官方层面一直禁止穆罗热克作品的传播，民间却从未忘记过他的声音。解禁后，穆罗热克终于在波兰得到了他应有的盛誉。九十年代开始，他的著作被大量出版，他的漫画及专栏也出现在波兰最大的日报《Gazeta Wyborcza》中。晚年的穆罗热克主要生活在法国。2003年，穆罗热克获得了法国最高的国家荣誉，即法国荣誉骑士勋章（Chevalier de la Légion d'honneur）。2013年8月15日他在尼斯的一家医院逝世，享年83岁。

“‘66 Scrutinize Civilized Savagery and Reveal Preposterousness of Mankind’99”



Out at Sea © 2015 Richard Termine

这部创作于1961年的《Out at Sea》，算是穆罗热克中早期的作品。同许多东欧作家一样，穆罗热克在创作中喜欢借用寓言进行政治隐喻，而不是公开地批判社会。这部《Out at Sea》也明显地带有这一特征。一望无际的汪洋，一叶孤舟漂浮其上，三个饥肠辘辘的人——胖先生（Mr. Fat）、中先生（Mr. Medium）和瘦先生（Mr. Thin），似乎正体验着孤立无援又与世隔绝的极端情境。他们穿着得体的时髦黑西服套装，却做出了一个惊人的决定：吃掉其中的一个，并试图寻找一种“公正”和“人道”的方式来决定合适的人选。然而与此同时，突然出现的邮递员和游泳而来的男仆，却预示着与前者矛盾的其他可能性。

在这部剧中，穆罗热克保留了许多情节的断裂点与开放性，甚至制造了一些逻辑上的矛盾。比如，开头就已然设置了的绝境与突然出现并打破这一情境的邮递员及男仆。穆罗热克巧妙地让两人轻松地通过“游泳”的方式登上了舞台，从而使“绝境”这一命题出现了裂痕。“这茫茫大海确实是一个无路可循的绝境吗？三人真的无法另寻生机吗？食人果真是唯一的选择吗？”剧本读者以及观众不禁心生疑惑。再如，当“瘦”先生作为牺牲者，即将作为其余两人的盘中之餐时，他却不再为自己的性命抗争，甚至编排起了自己的临终发言。与此同时，“胖”先生和“中”先生面对本该是最残忍的同类相食的决定，却毫无痛楚之色，甚至泰然自若地准备起了餐具。“胖”先生的一句“当然，一切都应该像在上等人家里的宴席上一样……我们是文明人”，似乎正揭示了这所谓“文明人”背后血淋淋的冷酷与绝情。

然而我认为，这看似断裂与矛盾的创作方法，正是这部剧的张力所在。这不禁让我联想到中国书画艺术中极其重要的表现手法——留白。点到为止的表达，使欣赏者可以运用联想与想象力填补那些逻辑中的空白与未表达的故事背景，引发独立思考与想象而获得更丰满的意象空间。与此同时，留白的存在使剧中原本存在的元素更好地凸显出来，起到了强调的作用。这种在实际生活中很难出现的极端且荒诞的情景，却因为在舞台上真实地被呈现出来，而得以合理化、具象化。荒谬的逻辑被理所当然地表达出来，于是充满张力的台词更加有了依托。一切不合理的因素与视觉上实实在在的呈现，使阅读剧本的读者和坐在舞台下的观众在沉浸于这一情景的同时又不得不间或地从“理所当然”的故事发展中跳出来审视并生疑：果真如此吗？故事情节只能这样发展吗？他们真的处在绝境吗？同情、怀疑、忧虑……这些矛盾又复杂的情绪碰撞在一起，让观众在欣赏本剧的同时不断地进行着头脑风暴。特别是处在同一空间中的观众，得以在台下真实地参与到这个情景中，与人物共情，一同体验着矛盾的发展与撕裂的逻辑。

而“瘦”先生，作为被“胖”先生和“中”先生联合在一起虎视眈眈的对象，是剧本读者以及观众尤其同情而有代入感的角色。如果说“胖”先生代表了强权者，“中”先生代表了依附在强权者身边的帮凶，那么“瘦”先生无疑是受害者。纵观整个剧本，读者与观众不难发现，他是一个脾气温和，心存善意与理想主义的人，带有读书人的单纯而正直的特质。即使认识到了社会与人性的阴暗面，即使面对不公与强权，他却依旧选择相信正义与良善。从他与“胖”先生和“中”先生的辩论中，可以看

"J U S T" A N D "H U M A N E"

参考文献:

Esslín, Martin. *The Theatre of the Absurd*, Penguin, 1980.

Liukkonen, Petri. "Ślawomir Mrożek". Books and Writers (kirjasto.sci.fi). Finland: Kuusankoski Public Library, 2014.

Out at Sea © 2015 Richard Termine

出他逻辑性强，爱思考，不擅长吵架，不喜说谎的性格特征。但同时他也是软弱与天真的，缺乏孤注一掷的抗争精神，意志不够坚定，容易向现实妥协。在认识到自己已经无力扭转被吃掉的命运时，“瘦”先生放弃了抵抗。他开始沉浸在“胖”先生为他编织的“崇高的”、“自我牺牲”的理论中，并且为“胖”先生的发言进一步地作合理化论证，否定自己原先的判断与认知，麻痹自己，并使自己信服。这是一种面对无力改变的现实时消极妥协的手段。由此，他最终陷入到这个自我感动的逻辑陷阱中。在剧的结尾，“瘦”先生在赴死前做了一个关于“自由”的简短演讲，他说了这样一段话：“自由一词本身没有什么意义。只有真正的自由才有意义。为什么呢？因为它是真正的，也就是最好的。这种情况下，到哪里去寻找真正的自由呢？让我们做一番逻辑思考。如果真正的自由和一般的自由不同，什么地方才能发现这种真正的自由？答案很简单：让我们真正的自由只存在于没有一般的自由的地方。”然而，“瘦”先生所认识的“真正的自由”真实吗？他真的是为这种“自由”赴死的吗？这是值得玩味的问题。

在这部充满哲理和思辨的荒诞派戏剧中，穆罗热克设置了一个极其抽象而超现实的情景。“人吃人”这一野蛮又冷酷无情的决定，却通过荒诞的现代民主政治方式选举产生。食欲这种最原始的欲望，经过一系列“文明”的包装，似乎就产生了崇高而神圣的意义。不得不说穆罗热克巧妙地在这出剧中设置了高度抽象的政治隐喻，无论是“食人”的情节设置，抑或是三位身着西服、代表着现代社会中“文明人”的主角，背后都有作者对现实政治的映射。这些线索给读者和观众提供了再诠释和引申的空间，实在值得反复品读和分析。究竟我们是隔岸观火的过路人，还是正漂泊在这茫茫大海上？



MENG JINGHUI'S

Avant Garde

&

Elegant Drama

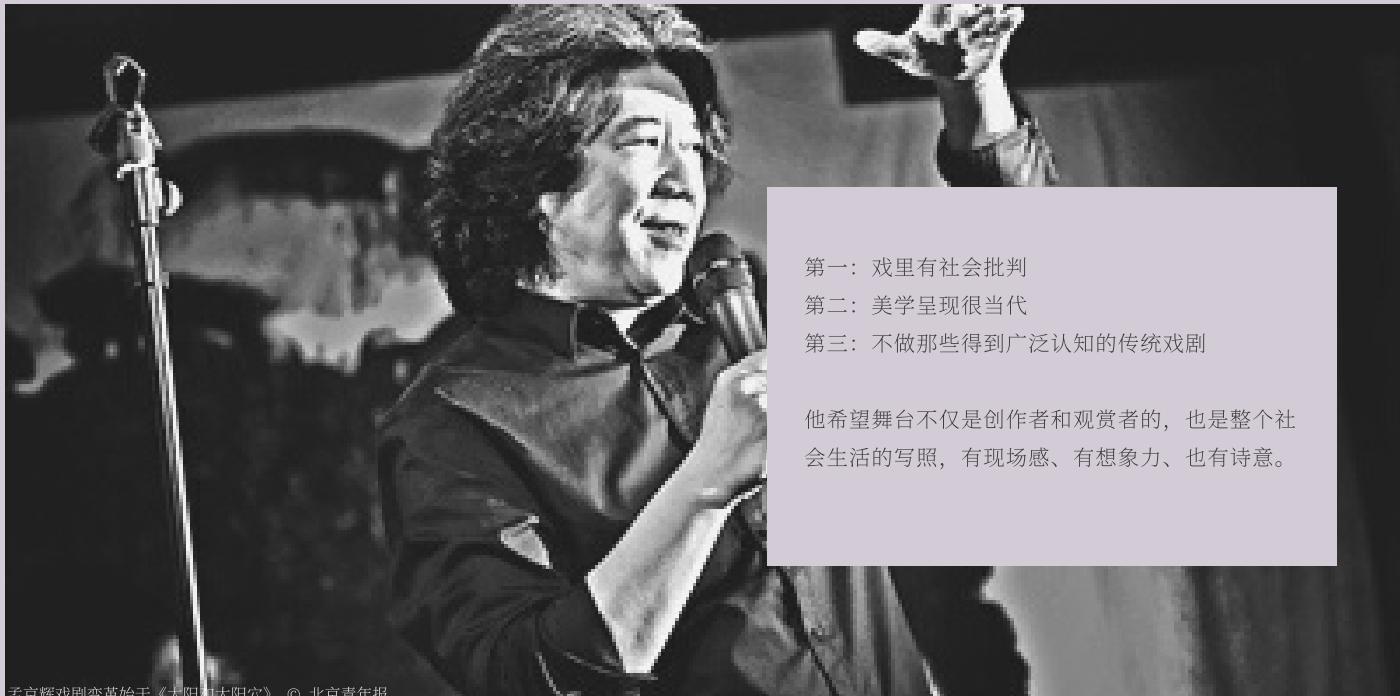
Social Criticism & Contemporary Aesthetics

Avoid Widely Recognized Traditional Plays

孟京辉戏剧的先锋与媚雅

// 吴越

在中国的戏剧界，先锋和孟京辉几乎是同义词。每逢提起中国先锋戏剧时，必然绕不开孟京辉与他的戏剧作品。曾经看到一些关于孟京辉的媒体采访报道，孟京辉对自己做的戏、对什么是“先锋”有着清晰的定义：



第一：戏里有社会批判
第二：美学呈现很当代
第三：不做那些得到广泛认知的传统戏剧

他希望舞台不仅是创作者和观赏者的，也是整个社会生活的写照，有现场感、有想象力、也有诗意。

孟氏的先锋性

第一：戏里有社会批判

的确，孟京辉的很多戏剧作品都抱着反叛传统戏剧的态度，其中不乏融入西方先锋戏剧践行者和理论家的理念，并在其中融入带有中国文化色彩的元素，又或者将中国题材的作品以西方的手法表现出来，中西合璧，形成了独具孟京辉个人特色的戏剧作品。例如在他的代表作品《一个无政府主义者的意外死亡》，原著作者为意大利剧作家达里奥·福（Dario Fo，1926年3月24日—2016年10月13日）。孟京辉将一个意大利的政治讽刺作品搬上了戏剧舞台，在保留原著完整性的基础上，巧妙加之以中国元素。最突出的片段是剧中对老舍经典作品《茶馆》的戏仿。再比如，1993年，孟京辉改编了中国著名昆曲作品《思凡》以及意大利薄伽丘的《十日谈》，将原本没有联系，题材、创作背景也相距甚远的故事嫁接，打造成为具有孟氏特色的话剧作品《思凡》。

值得一提的是，孟京辉在进行戏剧作品改编时，大多选用哲学思想深厚的原作品，且体裁范围广泛，中西方的小说、诗剧、戏曲等都有所涉及。在作品的改编过程中，在保留原著一部分哲思的基础上，孟京辉将更多的关注放置在世俗生活上，着重作品对世俗生活的反映、批判与思考。

第二：美学呈现很当代

孟京辉在戏剧美学上做了许多大胆的尝试。他将时尚元素、流行语融入在经典作品的改编之中，将多媒体手段运用在舞台空间上。例如孟京辉版的《罗密欧与朱丽叶》中，他采用了时下流行的“植物大战僵尸”来表现两大家族之间的对抗。以及他将整个舞台都涂成了黑色，只用侧光与追光来照耀舞台，引导观众的视线注意力。颇具创意的用干冰来制造舞台空间的虚幻感，巧妙的运用灯光为整个作品营造出了恐怖的氛围。投影仪在作品《我爱XXX》中得到了使用。孟京辉用其将剧本台词展示在戏剧舞台的大屏幕上。重金属、摇滚乐等元素也得到了应用。《一个无政府主义者的意外死亡》在幕与幕之间的间隙用大屏幕播放了关于原著者达里奥·福的简短传记。《关于爱情归宿的最新观念》孟京辉通过多媒体的形式，将主人公的生活场景以及现代人的一些生活状态呈现在舞台上。例如，屏幕上出现的高楼大厦场景、雨水迸溅的天空中交错划过的文字。孟也在该作品中尝试通过灯光的移动和变化来实现观众观看焦点的转移。

孟京辉认为戏剧除了要给观众心灵上的冲击之外，还应该让观众学会思考。而音乐和歌曲的插入，就能够非常巧妙地让情节停下，在观剧过程中给予观众思考的时间。他将大量音乐元素使用在自己的作品中，其中不乏专门为作品而创作的音乐歌曲。诸如《恋爱的犀牛》中的《玻璃女人》、《柠檬》、《恋爱中的犀牛》、《氧气—明镜之歌》、《给你的诗》，《琥珀》中的《那件疯狂的小事叫爱情》等。插曲音乐的使用，既暂缓了情节，给观众留下了思考的时间，又丰富了舞台美学的层次，帮助渲染了氛围，更好地调动观众的情绪。

第三：不做那些得到广泛认知的传统戏剧

孟氏的戏剧带有非常强烈的实验性，不管是语言形式，舞台美学的设计还是故事情节的表现方式，都是对传统戏剧的一种反叛，进行了自己的创新。“词语嫁接”和“词语繁殖”，暴力美学，碎片化、跳跃化的情节表现形式，都成为了孟氏戏剧特色的一部分。尤其《成都偷心》以城市与感官的交织融合为戏剧谜题，孟京辉仿佛将戏剧

舞台当成了一个个电影空间，采用了多线叙事以及极度碎片化的情节展现。以及孟氏所选用的改编作品中，例如《一个无政府主义者的意外死亡》就带着黑色幽默，《等待戈多》更是荒诞派的经典代表作品。在改编歌德作品《浮士德》时，孟京辉将剧名改为《盗版浮士德》，略带趣味性。

商业化尝试与“媚雅的伪先锋”

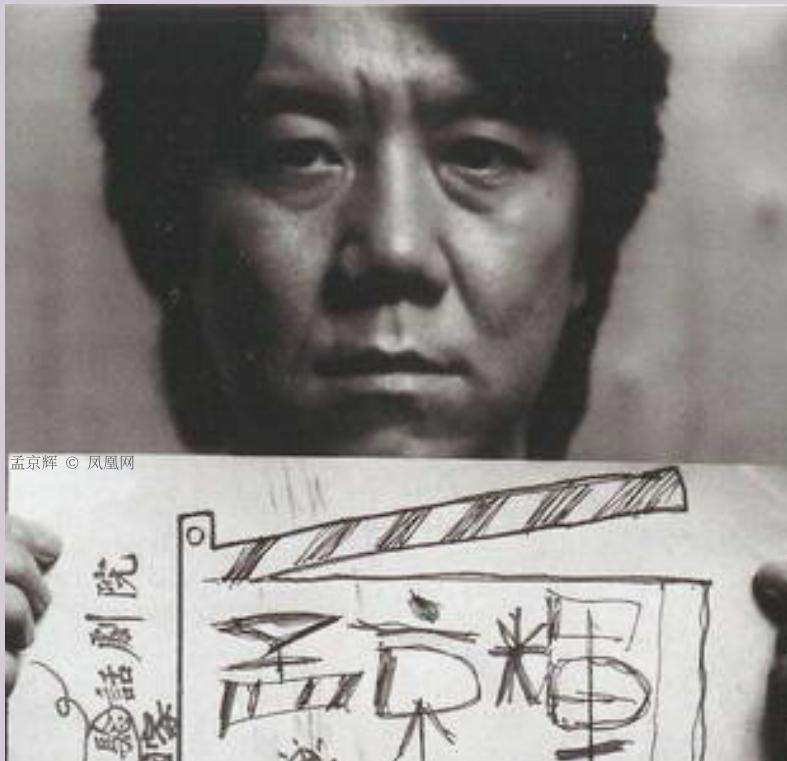
一、商业化尝试

“先锋”作为一种小众的艺术形式，受众并不是太广泛。但是孟京辉却通过将戏剧作品商业化，吸引到了更为广泛的受众群体。

新世纪里，孟京辉后期作品的题材主要选用了两种，一种是病态扭曲的爱情，如《关于爱情归宿的最新观念》、《琥珀》、《艳遇》等，它们所表现的，大多是一种极端的、偏执疯狂的爱情状态，而不是现实生活中的正常爱情。另一种是对社会中存在的种种弊端进行夸张的讽刺，以《希特勒的肚子》、《两只狗的生活意见》为代表。它们将社会的矛盾与压抑进行了尖锐化的刻画。这两种题材很大程度上满足了处在于社会转型期间，生活平淡、精神生活又较为单调的青年观众群体的需要。

新奇的舞台表现形式，更是吸人眼球，满足平凡无聊生活中，青年人对个性以及与众不同的追求。孟京辉的“投其所好”吸引了大量年轻的观众走进剧场。为了增加作品的媒体曝光度与社会关注度，孟京辉邀请了明星来加盟自己的作品。例如：2003年的《恋爱的犀牛》由郝蕾与段奕宏作为主演。2005年的《琥珀》邀请刘烨与袁泉主演，由著名摇滚歌手许巍进行音乐的创作，甚至邀请到知名舞蹈艺术家金星的加盟。《琥珀》这部戏剧作品，它的产生、排练、演出到结束，每时每刻都得到了各大媒体都关注，相关的信息经常出现在公众的视野里。而这样的关注度与热度是当今戏剧舞台上所少有的。

2007年的《艳遇》由新晋的威尼斯电影节影帝夏雨出演男主角，高圆圆扮演女主角。2012年的《活着》由黄渤与袁泉担任主演。明星的加入为他的戏剧作品带来了话题性，可以算得上是“粉丝消费文化”的一次应用实践。



孟京辉 © 凤凰网

二、“媚雅的伪先锋”

看孟京辉的话剧逐渐在青年群体中成为一种潮流。2002年，贾薇在《北京日报》上刊登的《话剧天才孟京辉，名字还值多少钱》中就有所提及“看孟京辉的话剧”已经同“使用名牌香水”和“饮用进口咖啡”一样，成为当代小资们的生活标志之一。可是市场化的融入，也难以避免地让他的作品开始出现浮躁感甚至带着几分媚俗的特征，也因此受到了不少的批判与质疑。“具有让人虚幻地逃避当日常生活沉闷乏味与无意义性的功能”，马泰·卡林内斯库在《现代性的五幅面孔》中这样评价现代性。在孟京辉的戏剧中，题材多以先锋的姿态呈现，但究其根本，往往是为大众消费而专门设计的。

孟京辉出版的图书《先锋戏剧档案》里曾经写道“根本不需要考虑观众”。甚至在他的戏剧作品《琥珀》中还有这样一句台词：“大众审美就是一堆狗屎。”他认为做戏剧的时候，不需要去强求受到观众的喜好，不需要迎合观众的姿态去创作戏剧，而是更应该培养观众，让观众随着作品一起进步和成长。在前期，孟京辉是将观众作为先锋戏剧的受启蒙者、被教化者，可是后期，观众却成为了消费中心的“上帝”。早在1989年他的 Wild Swan 创作集团成立之初，孟京辉就封自己为“机会主义者”，而且秉承着“……注重商业价值，讲求商业效益，非学术性团体，非慈善性机构……”这也表明着，孟京辉在创作戏剧作品的时候，除了戏剧本身的艺术性，也会将商业性和市场性作为一个重要的影响因素。他将商业运转模式使用在戏剧作品的推广宣传上，例如建立戏剧网页，创办戏剧俱乐部等。他邀请明星出演自己的戏剧作品，通过明星的曝光效应为戏剧作品博得热度和关注度。通过一系列的宣传和媒体曝光，孟京辉成功地将中国的先锋戏剧与自己划上等号，“先锋”成为了孟京辉的品牌，为他在戏剧中赢得了市场认可。

孟京辉版《茶馆》颇受争议。舞台设计非常的另类。巨大的金属齿轮占据着舞台的空间，传统茶馆被设计成一个类似空客的组装车间，充满着工业感与现代感。孟京辉在采访中谈及，他本身认为这是对经典的一个重塑，在经典改编中，对经典的重塑是非常重

要的。他认为，艺术家有重塑经典的最朴实的权力，而关键在与艺术家是怀着一个怎么样的心情去对待经典的，需要真正地与经典进行对话。“《茶馆》的这种舞台形式颠覆是否有必要”引发了争议。不少人认为，孟氏的这种经典改编只是为了在形式上打造出“先锋性”，与其说是新奇与创新，不如说是为了博人眼球而设置的猎奇场景，将“先锋”变成了“狂欢”。

孟的商业化尝试让他的作品得到了更多的关注，拓宽了观众，吸引了观众的兴趣，让孟京辉获得了巨大的成功，也让原本小众的先锋艺术形式受到了关注。但是，他给自己贴上了“先锋”的标签，并且尝试将自己所理解的“先锋”塑造成一种权威。权威标签的塑造以及广大的影响力似乎让孟氏作品似乎成为了中国先锋戏剧的“标准答案”。

在标签化的影响下，在一定程度上会影响观众群体对于先锋戏剧的理解与判断能力。他后期的作品过多的注重了外在的舞台呈现形式，而忽略了“先锋”作品中最应该关注的主题深刻性与哲思性，有先锋的姿态却没有先锋的内核。可是，大部分的观众已经默认了孟京辉就等同于中国先锋，孟京辉的戏剧作品就等同于中国先锋戏剧作品，那么不同于孟京辉戏剧风格的先锋戏剧作品，比如有着深刻的主题却没有在舞台美学形式上进行太多的颠覆和反叛，可能就会观众被划上“不具有先锋性”的等号。

“按西方先锋理论的观点，先锋精神拒绝理论化或历史化，也拒绝成为‘经典’，甚至拒绝‘成功’，这一点正好与中国相反，中国先锋渴望成功，渴望成为经典或主流，而且不断地建立理论也不断地试图被理论化。”成为经典，不仅是孟氏的追求，也是中国很多先锋艺术家的追求。孟京辉的创作形式受到市场的认可，成为了观众眼中的经典，中国其他先锋戏剧艺术家，尤其是新兴的、试图扩大自己与作品影响力的先锋戏剧创作者，就难免受到孟氏模式的影响。这也反噬了中国先锋戏剧的创作的活力以及作品的艺术性。



参考文献：

1. 媒体采访:《没有谁会因为先锋多买一张票，那孟京辉是如何成了最卖座戏剧导演？》2015
2. 贾薇《话剧天才孟京辉，名字还值多少钱》2002
3. 尹庆一《从先锋反叛到与大众狂欢——论孟京辉先锋实验戏剧》2001
4. 常春《社会文化转型下的孟京辉戏剧》2006

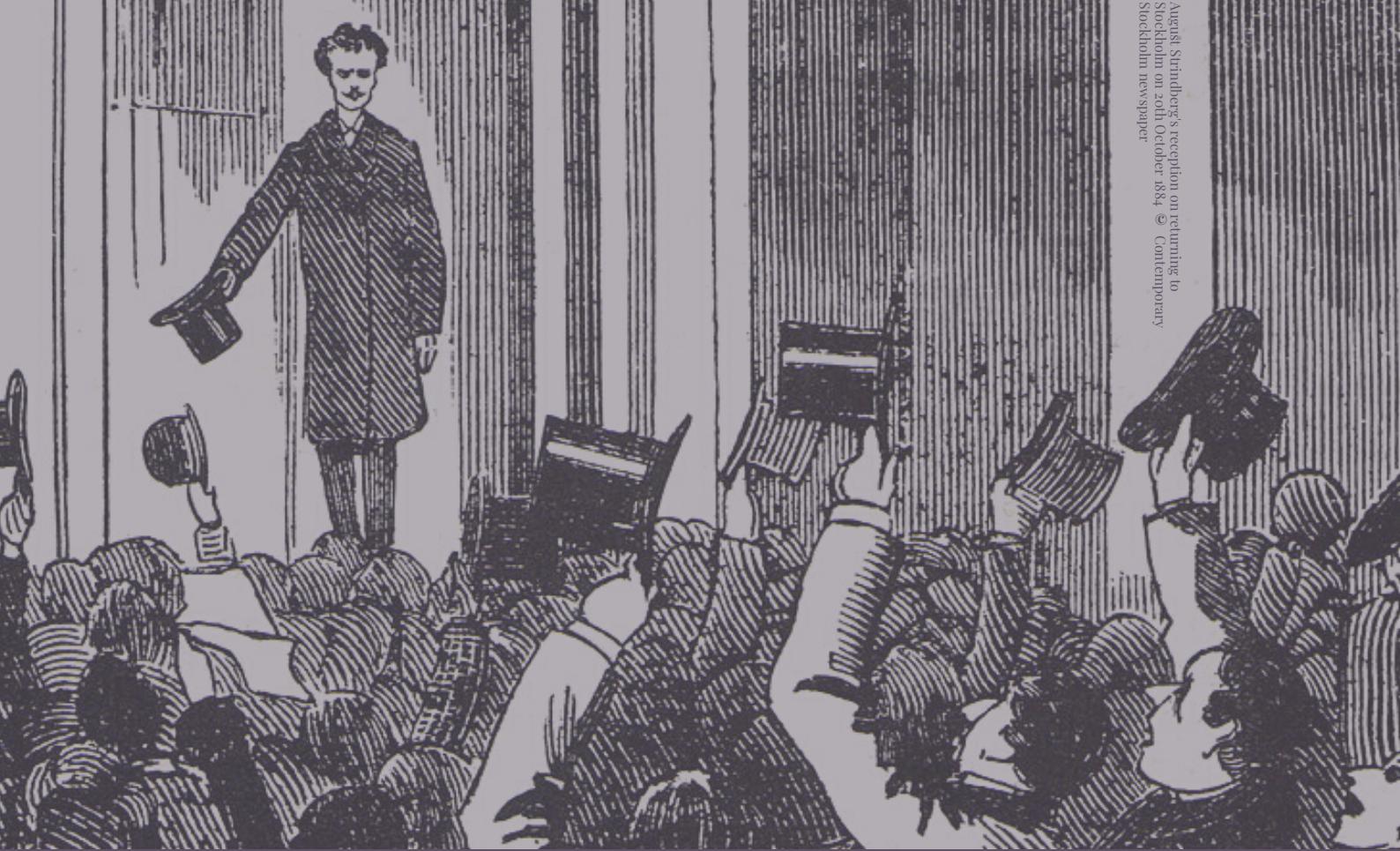
浅谈斯特林堡的戏剧

// 布达

作为瑞典的国宝，瑞典现代文学的奠基人，奥古斯特·斯特林堡（August Strindberg, 1849-1912）在小说、诗歌方面卓有建树，还作为现代戏剧之父，与契诃夫、易卜生等人一同引领了二十世纪现代戏剧发展的潮流。他的思想受尼采影响颇深，表现他特有的唯意志、非理性哲学特点，从他几部著名的剧作，还可以发现叔本华、佛教哲学、达尔文、弗洛伊德和左拉等人的影响。但总的来说，依然还是从康德尼采等人那里继承来的“形式主义”美学和主观唯心主义的人生态度。

斯特林堡早期的戏剧成名作《奥洛夫老师》，模仿莎士比亚的历史剧，取材欧洲十六世纪轰轰烈烈的宗教改革运动，以瑞典的新教改革领袖奥洛夫老师为中心，并以古斯塔夫·瓦萨大帝进行现代化军事改革，和对外扩张战争为主线贯穿整个剧本。和他晚年以同一题材写的另一个历史剧《古斯塔夫·瓦萨》不同，《奥洛夫老师》的艺术感染力更像易卜





August Strindberg's reception on returning to Stockholm newspaper
Stockholm newspaper

生《人民公敌》，给人一种精神上的积极涌动。主人公奥洛夫在面对天主教旧势力和朝堂上既得利益集团的阻拦和迫害，奥洛夫起初没有退缩，敢于做自我牺牲，以一种尼采式的超人形象，直面各种困难和挑战，严于律己。同斯多芒克医生一样，随着外部环境逐渐变化，面对内心不断激增的恐惧，也不得不考虑放弃。我们毕竟是人类，无法取代“真实”的上帝，也无法解决宗教本身的局限。当故事发展到高潮，如何让像妓女这样的人群得到拯救，成为了压垮奥洛夫老师的最后一根稻草。当皇宫的圣旨来而又去，奥洛夫老师终于在精神上感受到了“人生的悲剧”。即使肉体尚能苟活，背叛了意志，人如何又能和上帝争光辉？

整个《奥洛夫》读下来，可以让人从感官上直接体会斯特林堡的天赋。他的文笔极度张扬，语言的修辞和情节的发展达到十分和谐、完整的地步，具有诗意和哲理，深刻而细腻地表达了剧中人物对自身命运的种种感叹。从这个剧本中，我们已经可以看出斯特林堡诸多剧作的特点，隽永优美的台词，巧妙绝伦的结构，宏大人生主题的叙事，夸张而戏剧性的情节，个性而鲜明的人物。值得一提的是，他的人物刻画并不是那种浮于表面的描摹，而是有很多的现实依据，你可以从中找到真实的人生观照，仿佛自己的影子就在其中，他所面临的困惑转瞬间也可能成为你的困惑。

与此相比，斯特林堡晚年的另外一部历史剧《古斯塔夫·瓦萨》，则更注重民族精神的弘扬，充满激情和高涨的爱国情绪，让人读罢油然而生一种敬意，为瑞典民族、北方雄狮感到震撼。斯特林堡的中期剧作，伴随着他失败的婚姻，发生显著的转折，以一种所谓科学的态度，写成了他的《父亲》和《朱莉小姐》。当时的欧洲盛行左拉等人主张的自然主义戏剧，该流派脱胎于现实主义的戏剧，将环境、遗传等外界客观因素发挥到了极致，人物的性格、行动都会受到严格的环境因素作用，颇有戏剧实验特点。斯特林堡把自然主义戏剧推上了高峰，《父亲》讲述了妻子为争夺家庭权力不择手段迫害丈夫的故事，表达了“强权即真理”的主题。妻子（母亲）对强权的渴望，促使她在和睦的家庭中做出极端的抉择，而事件起因则是夫妻之间对女儿教育问题的探讨无法达成一致，妻子感受到在家中的地位受到挑战，利用丈夫的疑心，给丈夫制造一个所谓的“绿帽子”，促使其做出反常行为，证明其精神失常，被家庭所戕害。从这个剧本中，可以明显看到斯特林堡对人的精神问题的关注，对于正常人的精神死亡现象抱以极大的热忱。

《朱莉小姐》则反过来，让一个男性仆人，不择手段，经由种种外部环境的自然诱因，使得贵族小姐为之失身，并迫于荣誉为此丧命。该剧有极强的社会意义，任何一个女性读者在看到这个剧本后，都自然而然的为朱莉小姐的经历感到愤慨和困顿，并对自己的命运产生联想。该剧虽然有强烈的古希腊悲剧色彩，但斯特林堡以当时流行的自然主义学说，试图用“科学”来解释这种社会现象，进而“科学”的让剧本也得到缩减，极度精炼，只以独幕剧的体量，装下了一整部多幕剧的题材。

两部剧的主题均跟女性息息相关，但我并不认为斯特林堡在主题上是为了迎合女性意识觉醒的社会潮流。与其说他在剧作上的表现是仇恨和报复女性，对女权运动敲响了警钟，倒不如讲他是借助女性问题来做社会学和人类学问题的研究，并借此来表现以一种宏大的人生活题。

晚年的斯特林堡，在经历了早期思想的“叛逃”，中期三次婚姻的离异，以及“地狱危机”之后，在剧作风格上走向了抽象和虚无，主题带有浓烈的悲观厌世色彩，人物则多类型化，莫衷一是，并且对现代人的生存困境和精神危机提出了质疑。他们《通往大马士革之路》《一出梦的戏剧》《鬼魂奏鸣曲》是他这个时期的代表作，艺术上都十分成功，堪称典范。

《大马士革》在艺术上最大的特点便是他的环形叙事结构，对称的情节，重复的人物，抽象的主题，诗意的语言，使得整部戏看上去更像是一部寓言。该剧的结构令人耳目一新，情感饱满真挚，仿佛人生的梦影就在其中，故事聚焦在“精神病院”急转而下，迅速收尾。阅读该剧，让我感到人的悲哀，无法抗拒生活的重复，也无法躲避生存的痛苦。

《一出梦的戏剧》继承了“人生如梦”和“人真可怜”的主题，以佛陀开导少女，让少女体验现实人生展开叙事。该剧的叙事颠覆了传统，在形式上更像是表现主义，片段化的情节结构，类型化的人物符号，场景时空随意转换，让读者能够跟随少女的意识流动，自然切换于“戏剧造梦”，也仿佛亲身做梦。



August Strindberg after 50th birthday © Herman Anderson

话剧《父亲》宣传海报 © 2017 北京保利剧院

《鬼魂奏鸣曲》则短小精悍地讲述了一个老人罪恶的一生，可以联想到斯特林堡在严肃思考死亡及死后的事情。当剧中的人物木乃伊复生，揭穿老人的谎言，大学生依然单纯如似青年，资本家依然虚伪如似壮年。谎言无法继续，就好像最后的台词，世界是个疯人院、停尸场，是个妓院，活着的人都没办法偷生，死后也不得安宁。

值得一提的是，斯特林堡晚年的表现主义戏剧，大都晦涩难懂，情节怪诞离奇，剧中人物一般都面临着精神崩溃和生存困境的双重折磨，在剧本形式上有不同于前人的创新，更加注重剧作形式给人带来的严肃思考。只是在我看来，所谓“表现”也只是为了让人能够更好的认清“人生的梦境”，进而当斯特林堡也疯了之后，谁还在继续这种疯言疯语？只有天知晓。（2020.5.23凌晨）



Hamlet stabs Polonius © Coke Smyth

BRITISH THEATRE IN RENAISSANCE

文艺复兴时期的欧洲戏剧：英国篇

// 赵昭

在上一期的戏剧史专栏中，我们为大家介绍了文艺复兴时期意大利的戏剧艺术。总的来说，文艺复兴时期意大利的戏剧成就并不是很高，但意大利的即兴喜剧（Commedia dell'art）的出现，为欧洲之后几百年间的戏剧发展带来了深远的影响。本期戏剧史专栏节目将为您介绍文艺复兴时期，戏剧艺术在英国的发展的情况。

英国的文艺复兴始于15世纪的都铎王朝。在1485到1642近200年的时间里，戏剧艺术在英国得到了巨大的发展，英国的人文主义戏剧更是位列于欧洲前茅。在英国早期的文艺复兴戏剧中，中世纪末期的戏剧痕迹依旧明显：这一时期奇迹剧和道德剧，哑剧以及闹剧依旧在民间流行，直到16世纪中叶，英国进入文艺复兴的全盛时期，戏剧的创作才迎来了别开生面的变化。这一时期英国在伊丽莎白女王的统治下，文化发展达到了一个顶峰，因此这一时期在英国文学史上也被成为“伊丽莎白时期”。1568年伊丽莎白女王禁止了中世纪宗教剧在英国的演出，但与此同时她却十分鼓励世俗剧的创作。正是在开明的政治环境下，英国涌现出一大批蜚声世界的剧作家：文学泰斗莎士比亚，“大学才子”之一的马洛以及当时极负盛名的本·琼森，约翰·韦伯斯特等。

威廉·莎士比亚（William Shakespeare,1564-1616）是文艺复兴时期最杰出的剧作家之一，他一生共创作了37部戏剧（如加上与弗莱彻合写的《两位贵亲》则是三十八部），其中最广为流传的四大悲剧《哈姆雷特》《奥赛罗》《麦克白》《李尔王》开辟了悲剧史上与古希腊的“命运悲剧”相对立的“性格悲剧”。在莎士比亚的这一类型悲剧中，导致最终毁灭式悲剧结局的并非是“由神所操纵的不可抗拒的命运”，而是主人公自身的性格缺陷所带来的不可挽救的过失行为，这也在根本上体现出文艺复兴时期的核心思想“人文精神”（与神本精神相对立）。与此同时，莎士比亚的戏剧不受“三一律”的束缚，模糊了悲剧和喜剧的界限，使得悲剧中融入喜剧元素，喜剧中夹杂着晦暗的悲剧动机。因此他的剧作着力于深入探索人物内心奥秘，从而塑造出众多性格复杂多样、真实生动的人物典型。

与莎士比亚同时代的杰出剧作家还有克里斯托夫·马洛（Christopher Marlowe,1564-1593）。这位和莎士比亚同年出生的“大学才子”剧作家，并没有莎士比亚那样优渥的

参考文献

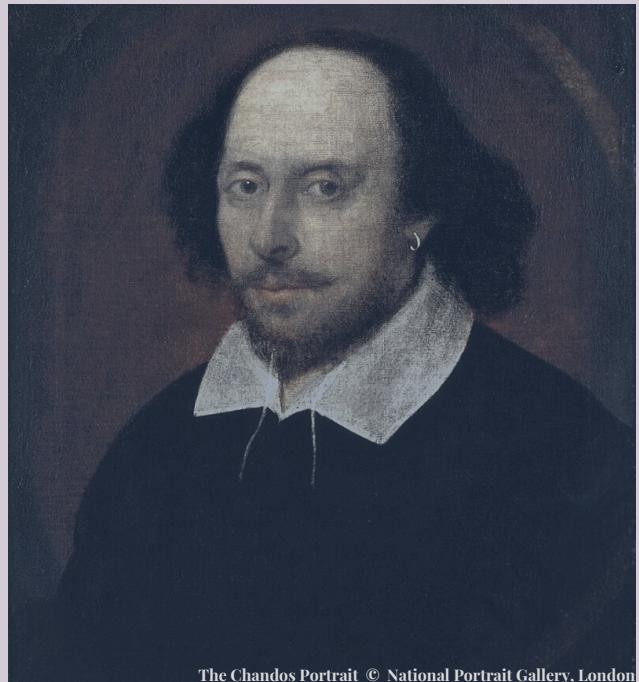
1. 哈罗德·布鲁姆：剧作家与戏剧.译林出版社。南京 2016. S.72-S.93.
2. 廖可兑：西欧戏剧史(上).中国戏剧出版社。北京 2007. S.142-156.
3. 马文·卡尔森：牛津通识读本：戏剧.译林出版社。南京 2019. S. 37-40.
4. 周安华：戏剧艺术通论.南京大学出版社。南京 2005. S.26-33.



Ophelia © John Everett Millais

家境，但他却为伊丽莎白时代包括莎士比亚在内的所有的剧作家开辟了戏剧创作的新方向。马洛一生中创作的最重要的剧本有《帖木儿大帝》，《马耳他岛的犹太人》以及《浮士德博士的悲剧》（也译作《浮士德博士》）。因剧作家本身所坚持的无神论观点，马洛的剧本多反映出对于宗教神权的怀疑和正统道德说教的反抗，因此他笔下的主人公总是敢于冒天下之大不韪，甚至抛弃对基督的信仰，以不惜毁灭自己的代价而甘愿臣服于“撒旦设下的诱惑”，这使得马洛的戏剧充满了英雄主义情怀。他的剧本多以无韵体诗行写成，语言结构严谨，十分关注对中心人物的性格刻画，因此他的戏剧也奠定了英国文艺复兴时期“新戏剧”的基础，给莎士比亚的创作带来了直接的影响。

另一位伊丽莎白时代举足轻重的剧作家是本·琼森：



The Chandos Portrait © National Portrait Gallery, London



Hamlet und Horatio auf dem Friedhof
© Eugène Ferdinand Victor Delacroix

Ben Jonson, 1572-1637，他的作品同样对莎士比亚的创作产生了巨大的影响。本·琼森一生创作了四十余部戏剧，除二十余部宫廷假面剧外，他一生还创作了18部戏剧，这其中16部流传至今且多为讽刺喜剧，代表作有《狐狸》，《炼金术士》以及市民喜剧《巴托罗缪市集》。本·琼森的剧作具有强烈的道德倾向，剧作时常抨击当时社会的恶劣风气，这些尖锐的批评也曾给他带来牢狱之灾。在创作手法上，不同于马洛和莎士比亚的是，他的剧作严格地遵守古典主义原则，推崇“三一律”，在人物塑造上坚持“气质论”的原则，因此他也被推崇为英国古典主义戏剧的先驱。

总的来说，戏剧艺术在16世纪中叶到17世纪初的英国得到了充分的发展并因此将欧洲文艺复兴时期的戏剧艺术推到了顶峰，为后来几百年间欧洲的戏剧发展产生了无比深远的影响。

舞 台

// 胡泽泓

从某种程度上讲，舞台节奏其实是音乐节奏的一个多维化变体。

在音乐中，节奏的要素有速度、音长、音强、音调以及声音的有无；而在舞台表演中，听觉就不再是唯一的体验，其余如视觉、色觉、触觉、内心的感觉等等都将被加入其中，所以相对应的，舞台节奏的要素除了速度之外，还包含一切体验的长短、强弱、高低以及有无。

由于台词是戏剧艺术的主要表现载体，所以导演以及演员对于台词的处理就显得至关重要。这里面就涉及到至少两种体验：一是听觉，二是内心的感觉。对于听觉方面的处理无非就是念白的快慢、声音的大小、音调的起伏以及必要时候的静默；对于内心感觉的处理则需要借助于潜台词，但细究起来也无外乎内心的冲突与宁静、感情的浓烈与淡然、情绪的起伏与平和，以及必要时候的留白。

舞台行动是另一个重要的点，在这一点上除了上述的听觉以及内心感觉这两种体验之外，至少还需要加入对于视觉和色觉方面的处理，而前者不过就是行动的快慢交替、时间的长短顿歇、力度的强弱起伏、形象的高低变化；后者则是布景的变更、光线的强弱、色泽的对比以及明暗的相称。如果要在舞台表演中加入触觉乃至嗅觉等等其他体验，其处理要点也是大同小异。

但是，正如一堆节奏要素的随意罗列并不能构成音乐节奏一般，单纯的要素罗列也无法构成舞台节奏。作为一个有机的整体，舞台节奏不仅需要上述的各种变化性，还需要在心理上和情感上具有一致性和连续性，而这条贯穿始终的线，就是剧作的情境设定和潜台词。

另外，一部音乐作品的节奏并不需要其自始而终地保持不变，同理，一部戏剧作品的节奏也不会始终如一，而是会如音乐节奏随乐章的改变而改变那般，在场景发生变化时相应地产生变化。这就是舞台节奏的另一个特点，即段落性。

导演处理舞台节奏，一定要综观全局，统筹安排，把握好其一致性和连续性，安排好其段落性和变化性，组织舞台上的时、空、力、速，安排其轻重缓急，从而使全剧脉络清晰层次分明重点突出主次清楚，进而深化主题。

节 奏



文字图片版权归本剧社所有。(已注明 © 除外)
未经许可，不得转载。

©哥廷根戏剧读演社
主编 | 敖玉敏
视觉 | 赵笑阳
宣发 | 钟思琪

CONTACT  哥廷根戏剧读演社

2020年5月