

## 牟森“戏剧态度”讲座记录

刘梦雨

作者赐稿

—

**时间：**2006年3月24日下午2:00—5:30

**地点：**浙江大学紫金港校区东一A201教室

**主办：**共青团浙江大学委员会

浙江大学美学与批评理论研究所

**承办：**浙江大学黑白剧社

**主讲：**著名先锋戏剧家 牟森

**主持人：**浙江大学黑白剧社队长 王珂

**主持人：**大家下午好！今天我们很荣幸请到了当代著名先锋戏剧家牟森先生来为我们做讲座，机会难得，首先大家对牟森先生的到来表示衷心感谢！（掌声）我们先请浙江大学美学与批评理论研究所的胡志毅老师来为我们介绍一下牟森先生。

**胡志毅：**今天我们有幸请到了90年代先锋戏剧的创始人牟森先生，进行这次题为“戏剧态度”的讲演。今天在座的有浙江大学美学与批评理论研究所的研究生，和国际文化学系的本科生，以及浙江大学黑白剧社的同学们。

在90年代戏剧处于低谷的时期，牟森先生导演的《零档案》《彼岸》等等戏剧作品产生了很大的轰动，为中国当代的先锋戏剧开辟了一条道路。明年是中国话剧100周年，我们正在主编《中国话剧艺术通史》，90年代这一章首先就要写到牟森先生。今天能有机会请牟森先生来浙大做客，非常高兴。下面就请牟森先生开始他的讲演。（掌声）

**牟森：**没想到今天有这么多同学到场。我刚才和桂老师、胡老师和王珂沟通了一下今天的互动内容，大致分为三部分；1，就戏剧态度这个题目表达我单方的理解和感受；2，这次我带来了十多年前演出《彼岸》演出的录像带及《关于〈彼岸〉的语法讨论》。是十多年前的一个作品，93年北京电影学院演员培训中心十几位同学的结业演出；3，和听众进行交流，回答问题。

\* \* \*

我喜欢米卢，他有一句人所共知的名言：“态度决定一切。”态度是一件非常复杂的事情，我今天想借戏剧态度这个题目，跟大家讲一讲曾经影响过我的一些戏剧人。

我并非出身专业戏剧院校，而是毕业于北京师范大学中文系，和在座的各位戏剧爱好者一样，我的戏剧实践也是在大学校园里开始的。但是早在我还在校园里的时候，我就不认为自己做的是校园戏剧。这个界限很重要。这是一个态度上的区别。

关于校园戏剧，几年前在南方周末的访谈中我曾经说，即使在校园里，戏剧也分为很多种。当然，所有戏剧态度都是共存的，不是非此即彼的，没有高下之分。在校园里，逢年过节的文艺晚会，出个节目，自娱自乐，这是一种态度；排演经典作品，请专业演员和导演指导，走专业化的道路，这又是一种态度。还有一种，同学们根据自己对生活的感受编写戏剧，自编自演。在戏剧领域有一句人所共知的话：“一千个导演就会有一千个哈姆雷特”。如果我们一千个导演都按照同一种理解排演哈姆雷特，这是一种悲哀。事实上来自不同文化背景的导演对这个角色有千千万万种不同的诠释。中国政法大学的同学们排演《哈姆雷特》的时候曾经请我去进行交流，我建议他们排演一个自己的哈姆雷特版本。如果他们能够利用自己的专业背景，做一个法律版的哈姆雷特，有控方、辩方，有证据学的视角，那会是非常有创意的版本。戏剧是一种创造性的工作。我在校园里做的戏剧是区别于联欢会上那一种的。戏剧就是戏剧，不管它是在校园里，还是专业的院团里。

我虽然没有看过大家的戏，但是从桂老师的著作中也对剧社的活动情况略有了解。桂老师有一句话让我印象很深：“校园戏剧重在参与的过程。”这是桂老师对于戏剧的一个态度。在浙江大学这样一座综合性的大学里，参加黑白剧社，进行日常训练，排戏、演出，桂老师认为这个参与的过程是最重要的。

这个态度让我想起一个人，也就是今天我要跟大家谈到的第一个戏剧人。

1991年我作为美国新闻总署的访问学者，在美国参观各个学校和剧院时，曾经在华盛顿见到一位名叫罗伯特·亚历山大的老人。这位老人在华盛顿有一个很好的商业剧院，上演的作品都很卖座，此外他又在社区里主持一个生活剧院。这个剧院设在一个人种混杂的社区里，有拉美裔，有非洲裔，有华裔，男女老少都可以来参加。第一次见面时我问他的戏剧是什么样的，他说，他的戏剧要改变世界。当时我很不以为然，觉得这是一个很意识形态化的人，或者用我们的话说，很左派的一个人。

后来他带我去看他生活剧院的训练（其中有些训练内容我日后也借鉴过来用在我自己的训练里）。他让每个人进行长时间的身体动作，现场有乐队，在训练过程中他会突然叫停，这时候所有人的身体姿态就会组成某种图景。然后他向在场的每个人提问：“你看到了什么？”当时我觉得自己看到的是名画《沉船》中，一群正在挣扎求生的人。这的确是我当时的真实感受。

进一步的交流中，亚历山大告诉我，生活剧院的目的并不在于培养演员（尽管剧院里也曾经出过著名演员），而在于，经过这样强度的身体训练，让每个人都觉得自己是重要的，让每个人都用诗人一样的态度去看待世界。从一个非常美好非常健康的角度去面对生活。我后来觉得他确实是在改变世界。这种改变是通过改变每一个个体而完成的。没有比改变人本身更重要、更艰巨的任务了。亚历山大先生对我的创作时有影响的，我借鉴了他的训练方法，但更重要的是他这种戏剧态度。从我和桂老师的交流中，我感觉到桂老师和黑白剧社给予大家的也是这种收获。每个同学从中得到的东西和改变世界具有相同的性质。改变世界就是改变自己。

\* \* \*

戏剧有两种历史，一种是文本的历史，一种是演出的历史。在文本的历史中，易卜生和契诃夫是两个重要的转折点。就我自己戏剧实践的血脉来看，20世纪60年代有一个很重要的人物，叫约翰·凯奇。约翰·凯奇是一个不作曲的音乐家，但是他的观念或者说态度影响到了20世纪各个重要的作曲家。大家可能知道4分33秒这个著名的音乐作品，在一个庄重的钢琴独奏音乐会上，听众们衣冠楚楚地就座，演奏家走上舞台，掀开琴盖，什么也没有演奏，一动不动地坐了4分33秒，然后就合上琴盖，下台。约翰·凯奇认为在这4分33秒

中，现场观众因为困惑而发出的窃窃私语、抱怨声、衣裙的磨擦声等等，重叠在一起，就是最好的音乐。

约翰·凯奇是一位受中国禅宗思想影响很深的音乐家。相遇和发生的随机性是约翰·凯奇最重要的戏剧观念。我有幸在欧洲参观过他的一个展览，从不同的博物馆中各取出一件作品，例如从邮电博物馆里取出一个19世纪的邮箱，从火车博物馆里取出一个站牌，从农业博物馆里取出一个割草机，从戏剧博物馆取出一个灯光机……然后按照概率论的某种算法，在空间中随机地排列这些展品。于是你会在某一个位置上看到火车博物馆的展品和邮电博物馆的展品放在一起，产生了某种含义，换一个角度，而邮电博物馆的东西和农业博物馆的展品放在一起，又是一种新的含义。这次我在中国美术学院新媒体艺术系开了一门课，叫“当代艺术的向度、范围、界限和可能性”。在国内戏剧环境里，我可能是唯一一个和当代艺术有某种血脉关系的人。我不是一个纯粹意义上的戏剧人，我承认自己受到约翰·凯奇的影响很深。我向他致敬。

我曾经做过一个关于亚洲的戏剧。最初的想法是从演员的个人经历——用我的话叫“个人黑暗的内心深处”——拿出一些属于隐私的经验，来组成演出的文本。但由于和演员沟通时出现问题，最后还是找了一些现成的文本。比如从《等待戈多》中，抽出一部分关于树的台词。当时有一个新闻，日本有一位大学教授远山正英先生，从林业大学退休后，长年组织一批日本的志愿者来中国西北部义务植树。他的报告中有两句话强烈地震撼了我：“第一，中国西北部的荒漠化会影响到日本。第二，我们正在做的这件事情，是要到100年以后才会有结果的。”

我把这些和等待戈多中有关树的台词结合到一起。于是这个关于亚洲的主题有了一个等待的意味。在音响部分，我请来了一位叫鹤岗太三的朋友，他是sony音响实验室的工程师，曾经参与东京剧团的工作，以前我们曾经有过合作。这次我告诉他，我要学习约翰凯奇，来一次“相遇”。就是说在排练过程中，所有演员都不知道最终演出时的音乐是什么。，我给鹤岗太三的只有一个90分钟的音乐长度，要求是，用你的音乐独立讲述一个关于亚洲和等待的故事。

经过不断的交流和沟通，最后鹤岗太三确实做到了。在东京首演的那天晚上，开场时的声音是收音机在调频，里面传出一个始终不清晰的女声，时断时

续。但当远山正英的形象在舞台上出现，说出“我们正在做的事情要等到一百年以后才会有结果”这段台词的时候，收音机里的声音突然清楚了，是一个女声独唱，歌词的内容是一个女子在二战中等待她的丈夫从战场上归来。其实他已经战死了，但她始终在等待。歌词写得很美，说我等待着你来吻我的嘴，抚摸我的身体，唤醒我的内心。扮演远山正英的老演员当场就被感动了。演出结束后，他走过来拥抱了我一下。

约翰·凯奇就是我今天要讲的第二个人。虽然他不是一位戏剧家，但他影响到的戏剧工作者远远不止我一个。他的态度和罗伯特·亚历山大又是完全不同的。

\* \* \*

下面我要讲第三个人：皮娜·鲍什，舞蹈剧场的代表人物。她是一位德国的女舞蹈家，开创了一个新的舞蹈种类，叫“舞蹈剧场”，其作品和戏剧的界限已经模糊了。皮娜·鲍什最著名的作品是《穆勒咖啡馆》。她的舞台景象里有很多物体，有时是一排垃圾，有时是满台鲜花，等等。她的舞蹈是人体与物品之间的接触。

皮娜·鲍什有一句名言，可以概括她的戏剧态度：“我不关心人怎么动，我关心什么使人动。”这句话对我影响非常大，虽然我的创作还没有对此做出反应。这种戏剧态度大家可以理解成一种观念，一种哲学，在20世纪的泛戏剧领域里，每个独特的艺术家都能找到这样一句话。理解了这句话，你再看他的作品，就会明白他的作品为什么是这样。

\* \* \*

接下来要说的是大家熟悉的格鲁托夫斯基。这个人对我产生过重要影响。我读大学的时候，戏剧出版社出版过他的名作《迈向质朴戏剧》。中国戏剧导演里有幸看过他的作品录像的不多，我算是其中一个，曾经在一个戏剧博物馆里看过他的《卫城》，一部描写纳粹集中营的作品。我的《零档案》有一年在意大利演出时，他正好在附近的山里做一个工作坊，请我们剧团去那里做客。

格鲁托夫斯基的戏剧观念影响了我很多年的创作实践。这是戏剧领域中一位大师级的人物，他一生都在变，一个创作阶段结束后就很快地转向下一个创作阶段。黄佐临先生最早将格鲁托夫斯基介绍到中国。但是他对贫困戏剧的观念有一点误读。贫困戏剧又译穷困戏剧，就是认为戏剧可以指把布景、灯光等

等都去掉，只有两个因素是不可或缺的：演员和观众。佐临先生说我们的京剧就是这样。当然他说得没错，但我认为这不是格鲁托夫斯基最根本的戏剧态度。

格鲁托夫斯基早期创作阶段的戏剧态度可以用他书中的一句话来表达，原话我已经记不清了，大意是：“我们每个人都有个黑暗的内心深处，藏着我们的痛苦经历，很多童年时期累积下来的东西，有很多篱笆阻碍我们正常、健康地与他人交往。艺术就是让我们内心中黑暗的那部分变得透明，或者说冲破我们内心中那道篱笆的过程。”我认为这是格鲁托夫斯基早期戏剧态度的根本。

格鲁托夫斯基在波兰的剧院叫“十三排剧院”，只有十三排座位，观众非常少。在晚年，他把戏剧归结为“只有演员和观众不能去掉”。他还曾经有一个阶段叫“源头戏剧”，大家知道，戏剧的起源是仪式。格鲁托夫斯基就去世世界各地寻找各个不同国家、民族的戏剧起源。在台湾有几位戏剧家，曾经在加州的戏剧节追随过戈鲁托夫斯基，回来后在台湾的山区里做了一系列的戏剧实验。格鲁托夫斯基在晚年发明了一个“节日”的概念。参加训练营的人去旅游，或者去山里过一段时间。他说：“一群无所畏惧的人在一起相处，这就是节日。”这句话让我很震惊。我想，在中国受他影响的不止我一个人。北京师范大学剧社里的一位同学毕业论文就是关于他的研究。

格鲁托夫斯基对演员进行非常严格的身体训练，通过“正身”达到“正心”，通过改变身体来改变心灵。差不多十年以前，我对中国的戏剧学院的训练方法有一些不同看法。在形体训练方面，中戏采用芭蕾的把杆和京剧的一些形体训练。但这些训练都是需要童子功的，而且需要长期持久的训练，才能对身体产生作用。如果不是从童年开始或者不是长期坚持，只能留下一个“范儿”，跟身体内部关系不大。发声训练也一样，美声讲究发声位置，胸腔共鸣等等。但格鲁托夫斯基的训练体系不同。他最基本的系统是建立在瑜伽的基础上的。瑜伽讲究的理念是“我能”。形体上，其动作强调身体内部的变化，只要你做，就会对你的身体产生作用。格鲁托夫斯基通过这种方式来开掘演员的内心。发声上，格鲁托夫斯基有一个著名观念：“全身都是发声器”。这是和一般戏剧学院的教育理念不同的。

\* \* \*

还有一个人是巴西著名戏剧家奥古斯特波尔。最能代表他戏剧态度的两句话是：第一，“戏剧就是要使人有能力”；第二，“戏剧代表的是沉默的大多数”。他有一本书就叫《沉默的大多数的戏剧》。他为自己的戏剧观念发展了一整套训练方法。如果说格鲁托夫斯基是出世，奥古斯特波尔则是入世。他希望用戏剧来强烈地介入社会现实，甚至介入政治。中国戏剧家里张广天受他的影响比较大。

\* \* \*

讲了这么多，就是想说：正是因为有这么多个性化的、建立在不同个人经历和理想之上的不同的戏剧态度，整个戏剧世界才是丰富多彩的。只有一种戏剧态度是远远不够的。回到米卢的那句话，“态度决定一切”。真的是这样。有一位叫魏力新的作者，写过一本访谈录《做戏》，找我写序言，我着重谈的就是戏剧态度。

禅宗有所谓“棒喝”，我就有过这样的体验。有一次我给日本演员排戏，和五个来自不同剧团的演员合作。因为演员在剧团里通常没有自己选择角色的自由，我说如果抛开所有束缚让你们自由选择，你们愿意演什么？有一位长得像个家庭妇女的中年女演员说，我想演布兰奇。布兰奇是《欲望号街车》的女主角。这个角色无论从哪个意义上讲，都和我面前这个演员距离很大，我问她为什么，她说，我觉得我和布兰奇一样，是一个有梦想的女人。这句话给我的触动很大，甚至影响到我对戏剧的根本性理解。

戏剧终极所要探讨的是人和人要如何相处。

戏剧态度这个课题太大了，罗列起来恐怕有上百种。我还没有谈到现实主义戏剧，商业戏剧，娱乐戏剧等等，刚才讲到的这些和我早些年的戏剧实践相关。我在实践中得出的结论是，我们每个人都有一种天生的自我保护意识，这是我们的文化，我们的成长环境带给我们的。还有一个是我们带给别人的伤害，伤害是无法避免的，你经常在无意间就伤害了别人。伤害和顽固的自我保护一起，构成了人和人相处的障碍。我刚才谈到的若干位戏剧家和他们在种种戏剧态度支配下的终生的戏剧实践，要解决的就是这样一个问题。我想桂老师带给大家的戏剧实践，终极上解决的也是一种人与人之间相处的问题。包括日常生活的相处，也包括更抽象意义上的相处。

关于戏剧态度我就讲这么多。谢谢大家。

(热烈的掌声)

**主持人：**非常感谢牟森先生的演讲。很遗憾，由于设备上的问题，《彼岸》的录像带无法播放，刚才和牟森先生沟通了一下，我们就直接进入和观众交流的环节。这样也好，给了我们更多和牟森先生直接交流的时间。

大家可能和我一样，短短一段时间内“下载”量太大，一时难以“上传”，需要一段时间整理自己的思路，来消化刚才接受的大量新的理念。希望大家充分利用这段时间，尽可能地和牟森先生交流。有问题的同学请直接举手。

\* \* \*

**冯超（黑白剧社）：**您刚才谈到，戏剧之所以产生，其目的是为了改变人和人之间的关系，人和人之间总是在伤害和自我保护之间周旋，我想知道，人和人之间的关系是否真的能借助戏剧来改变？

**牟森：**我的答案是不能。但是戏剧的意义不在于此。格鲁托夫斯基说得好：

“戏剧的意义就在于改变人与人之间关系的过程。”虽然不能，但借助戏剧改变人与人之间关系的那个过程是更重要的。

\* \* \*

**听众：**赖声川先生说：“戏剧就是人情的往来”，不知道这和您刚才的观点有没有联系？

**牟森：**有联系。我觉得这句话说得特别好。有一位名叫罗伯特·威尔逊的戏剧家，因为口吃而不能与他人正常交流，所以他做的是视觉化的戏剧。我本人最早做戏剧时，首先要克服的是自己的障碍，和别人交流的障碍。赖声川先生这句话我以前没有听过，但是我今天记住了。不是说戏剧不能改变人和人之间的交往，我觉得一切的意义都在于那个努力的过程。

\* \* \*

**听众（梵音剧社）：**我来自浙江大学梵音剧社。我有两个问题；第一，我在剧社里有很多朋友，在做戏剧的过程中有很多好的想法，但迫于经济原因没有条件去实现，这种矛盾在大学校园中如何调和？第二，不管是文学还是戏剧，我认为一定要去先了解历史，重温经典，一步步走到现在才有所谓的先锋，所以我在想，我们只是一味地要做先锋，做实验，张扬自己的个性，但是这样的想法缺乏内心的历练，缺乏一个从古到今一步步的过程。您对这个问题怎么看？

**牟森：**我的作品虽然被划归“先锋戏剧”或者“实验戏剧”，但我从来不同意这样的划分。在我本人创作每件作品的过程中，从出发点到实施过程，我自己从来没有过任何“先锋”或者“实验”的理念。坦率地说，其实我从来都不知道实验戏剧要实验的是什么。我更尊重自己创作一件作品的原始冲动。有可能是一种情绪，也可能是一幅画面。我不是从概念上进入某个作品的。所以我这次给中国美院的同学一个建议，我希望他们从自己的生活经验出发。我认为80年代人自己的生活经验----具体可以缩小到你们的校园里----就非常精彩。

我在美院讲课的题目叫“限定性即兴---愚公移山”，这是古代的一个著名寓言，毛泽东也曾经引用过，我要求同学们做一个一分钟长的影像作品，将这个故事和自己的生活联系起来，阐述自己生活中的愚公移山。一个同学采取的是抗拒的态度，他说我就喜欢睡觉，在我的梦中愚公搬走了两座山。我当时非常激动，我说这就是创作，这就是个性。如果你的影像作品就表现这个内容，我会给高分。这就是独特的创作。

回过头来回答第一个问题。我建议大家从身边的东西开始，桌子，椅子，草地，甚至矿泉水瓶，用身边的东西在可能的限度之内实现你的想法。如果你去发现，很多东西是可以帮助你进行舞台创作的。

**主持人：**因为这位同学来自梵音剧社，这里向牟森先生介绍一下。梵音剧社也是在浙江大学非常有影响的一个剧社，以学生为主，也在非常踏实地做事。最近在排演《三姐妹》和《小井胡同》。

**牟森：**非常好。

\* \* \*

**听众纸条：**戏剧是对现实生活的逃避，可以这么说吗？

**牟森：**一半可以这么说。我在做讲座时，讲得最多的是戏剧实现的可能性。我自己的实践只实现了一种可能性，就是被大家划归“先锋”范畴的那一种。但是我还有一种可能性，就是超级现实主义。连我自己身上都有两种可能性，所以我觉得，可能有一种戏剧和生活的关系是逃避，但也有另一种戏剧态度是介入生活。

很多年来我一直误解布莱希特，在他诞辰 100 周年的时候我才终于理解了他。我们也经常把布莱希特和京剧相提并论，在方法论层面，布莱希特的确借鉴过京剧，但在美学层面是不一样的。布莱希特的美学观念是介入，就像我们三十年代的街头剧《放下你的鞭子》，走上街头，介入生活，把舞台变成跟社会对抗的前线，论战的对象是德国的小市民。布莱希特的戏剧态度就不是逃避。

\* \* \*

**听众：**牟先生您好。您刚才说，戏剧的终极目的是探讨人与人之间的关系，奥古斯特波尔也说戏剧要强烈地介入生活，我的理解就是戏剧要指向社会生活的层面。但我今天听胡志毅老师在《中国现代文化》课上说，戏剧是灵魂的革命，好的戏剧是指逼人的灵魂的，我想知道这两者之间是否矛盾？

**牟森：**这两者一点都不矛盾。戏剧是探讨人与人之间关系的，但它终极的指向就是指向灵魂的。

**听众：**在我的理解中，指向灵魂意味着是一个自省的过程，是人与自己的对话，而人与人的相处是人与别人的对话。今天胡老师也说到，人和人之间是不能交流的……

**牟森：**在 worldview 层面，我举双手同意这句话，但是我想，如果命题成立，难道我们就不去做任何交流的努力吗？答案是否定的。事实上，我们明知不可为而为之。

**听众：**我想听听胡老师的解释。（笑声）

**胡志毅：**话说到极端的时候往往是辩证的，所以你刚才刚好解释了我的话。既然不能交流，我还跟你讲课干什么？不如回去闭门思过了。我所说的意思是，人和人之间的沟通是困难的，但是借助艺术这种媒介有可能达到某种层面上的沟通。

\* \* \*

**听众：**刚才您谈到很多大师关于身体训练的经验，那么对于一个戏剧创作的参与者来讲，个人的身体经验对戏剧有什么影响？

**牟森：**演员的材料就是身体，包括声音和肢体。有一种演员——比如现实主义演员，他的训练目的就是具备扮演多种角色的能力，以及斯坦尼斯拉夫斯基所谓“内心体验”的能力。但是还有一种，像我前些年做的身体训练，就是另外的目的。

在中国美院上课时，我挑出《等待戈多》中的一段台词，一个人说：“如果我们在没有人帮助的地方摔倒了怎么办？”另一个人说，“我们没有办法，只好等待，等待我们自己重新站起来，然后上路。”我要求同学们用身体来说这句话。开始同学们不是很理解。于是我让一个同学在桌子上悬空站着，全部注意力必须用来保持身体平衡；另一个同学站在椅子上，两个人相互面对。这时候他们的身体处于某种非正常状态，两个人说出来的话不再是它的字面意思，就是用身体来读这段台词而不只是理解了。不知大家在剧社是否作过用各种方式处理一段台词的练习，1，正常朗读，2，在超越身体极限之后（比如作100个俯卧撑）再来读这段台词。3，在身体疲惫极限之后选一段音乐，在其配合下来朗读。你会得到三种完全不一样的台词。

在我这些年的戏剧实践中，从方法论层面说，第一是变演为做，在我的舞台上，演员的身体必然与舞台上某个物体之间产生一定限度的危险，他得分出一部分精力去处理这种危险，也就是说不能去“演”，带有某种不可重复性。第二是变说台词为说话，不是做有表情的朗读，而是用你的身体去感受台词的节奏。如果大家没有做过这样的练习可以去试一试，很简单，但出来的效果肯定不一样。

\* \* \*

**听众：**我看过记录您早年生活的一部纪录片《流浪北京》，在结尾处您有一段演讲，说 20 世纪是先锋艺术的天下。现在您怎么看这句话？是否实现？您还将为此作出哪些突破性的努力？片中还提到其他四位艺术家，您和他们还有联系吗？

**牟森：**先回答第一个问题。说那句话的时候还觉得新世纪很遥远，但是几年过去，新世纪转眼就来了，我认为在新的世纪里，先锋艺术的境遇比我当时想象的要好得多，尤其是计算机技术、互联网的支持，我认为戏剧已经彻底地改变了人与人之间联系的本质方式，带来了许多艺术上新的表达方式，这是我当时不能想象的。这次和我一起去美院的有一位艺术家冯梦波，我开玩笑地叫他国王，因为他创造了一个自己的世界。在新世纪，先锋艺术的发展已经超乎我当年的想象。

第二个问题，那五个人里面，张大力还是我的好朋友，还有联系。但是有的人因为出国或者别的原因，没有什么直接的联系了。

\* \* \*

**听众：**老师您好，您怎么看孟京辉所导的剧？譬如《琥珀》和最近的两个儿童剧。

**牟森：**第一，孟京辉最近的《琥珀》和两个儿童剧，我都没有在现场看过，所以不好发表意见，但是他曾经和我一起度过了我们的青春岁月，那是一段充满了光荣与梦想的戏剧岁月。在 90 年代的后几年我转向了电影创作，这是我的另

一个梦想。我认为孟京辉在 90 年代末期对中国戏剧作出了重要的贡献。他有一部戏剧《爱情蚂蚁》，是张广天做的音乐，我认为这是孟京辉最好的一部作品。向大家推荐一篇文章，作者是孟京辉的亲密合作者，也是儿童剧的编剧史航，题目叫《名剧的儿女们》，谈的就是《爱情蚂蚁》的创作。

\* \* \*

**听众：**您刚才说戏剧最主要的问题指向人与人之间的相处，您作为导演创作戏剧，和演员表演戏剧，是一个自我探索和自我超越的过程；我们作为观众欣赏戏剧，是一种被感化的过程，您的终极指向是自我超越还是感化他人？面对当下中国戏剧不景气的状态，您如何改变中国人对戏剧的态度？

**牟森：**第一个问题是有时代性的。在我当年做戏剧的时候，我国的戏剧体制是除了国家剧团之外，其他演出不得售票。所以在我做戏剧的一些年当中，我是不管观众的，因为观众没有花钱来买我的票，所以我有这个权力，我想让他们看什么就让他们看什么。后来产生了截然不同的观众反应，喜欢的喜欢到极点，反对的也反对到极点。这也是我想得到的反馈。我是一个包容性很强的人，讲究戏剧的多种可能性，并且认为人不应该停留在原地。前些年我的尝试是在现实主义的方向，当时人艺请林兆华作艺术总监，我为他做剧目总监，像即将演出的《白鹿原》这个剧目就是我为林老师准备的。在这个工作上，我要尽可能争取到大多数人的共鸣，感染到大多数人的心灵。

第二个问题，谈到中国目前戏剧的不景气，我只能说我个人没有能力改变。原因很简单，只要中国文化部取消对戏剧体制的管制，让它自生自灭。中国戏剧市场在一个月之内就会繁荣。根据《东方时空》的一个统计数据，中国其实是对戏剧投资最多的国家，每一级文化厅，文化局，都有下属的院团，即使这个院团长期没有任何生产，还是有很多日常开支需要维持，比如给职工发工资等等，这些都是国家投入。所以从投入产出比来看，中国是全世界范围内最不平衡的国家。鉴于以上原因，我认为我个人没有能力改变。

\* \* \*

**听众：**我一直认为戏剧就是人生，人生就是戏剧。但刚才您和大家的谈话似乎是先把二者割裂，然后又粘合起来。希望您能给出一个比较清楚的定义，究竟戏剧和人生是什么关系？第二，胡老师上午讲课时提到，七艺节上中国有一个自己的音乐剧《五姑娘》，得到了各方面不少好评，那么在我国如果音乐剧得到发展，会不会对我们的戏剧市场产生比较好的推动作用？

**牟森：**第一，从宏观的角度说，确实人生如戏，戏如人生。这没有错。从微观角度说，戏剧作为一种职业，可能它的目的与人生有关，但不能与人生等同。第二，关于中国自己的音乐剧，在理论家和实践者中间一直都有探讨。我个人对此比较悲观。国内有些人对音乐剧的理解是只要有音乐，有剧，就是音乐剧。我个人理解的音乐剧定义比较狭窄，就是百老汇的那种类型，有一些基本的指标和特定的元素。拿西部片来说，有一个封闭的空间，有一个人和某种势力对抗，符合了这两条，你才具备了西部片的元素。音乐剧也是一样。

我觉得戏剧领域应该是一个金字塔的结构，目前在中国，出版领域和电视剧领域已经建立起了这个结构，但在戏剧市场这个金字塔结构还远远没有形成，无论塔基还是塔尖。从一个角度理解，外百老汇和外外百老汇和百老汇的区别可能就是制作规模有所不同，但也有人终其一生就是不愿意进百老汇，坚持在外围做自己的试验和探索。作为一个国家的戏剧生态应该是包容的，应该允许各种各样的存在。

\* \* \*

**听众：**您刚才提到张广天的戏剧是入世的，代表了沉默的大多数，我想问问您认为它的戏剧是否真的能代表沉默的大多数？还有您提到您的戏剧开始转向跨媒体的方向，能不能具体谈一谈？

**牟森：**张广天是我非常好的一位朋友，他也曾经为我的戏剧作过音乐。我和他有过一次合作，实践约翰·凯奇的概念，他做了一个 90 分钟的室内乐作品。张广天的一些作品是用革命的批判方式得到了他要的大多数。我看过他的《切·格瓦拉》，看过他的《鲁迅先生》。我想他是代表了大多数的。他是一

个非常有才华有激情的人。我 03 年还和他合作过一个抗击非典的戏，作词作曲都是他。

今天我其实已经转行了，戏剧只是我的梦想之一，我还有另外的梦想。起码近些年我不再会做戏剧，而把注意力放到电影领域，希望大家关注我的电影作品。

\* \* \*

**张晓晖（黑白剧社）：**您刚才说到中国戏剧市场不景气，但是孟京辉在一次访谈中说，“谁要说戏剧不赚钱，我就给他 1000 块钱”，您对此怎么看？您能不能和大家分享一下您最喜欢的一部电影和一部戏剧，并且藉此说明舞台剧和电影的区别与联系？

**牟森：**孟京辉有绝对的资格说这句话。咱们刚才所谈的戏剧市场是一个大的概念，具体到现存的戏剧市场，孟京辉确实以他这几年的创作赢得了越来越广泛的观众，票房也节节攀高。所以他绝对有资格说这句话。但我认为这不矛盾。如果把戏剧作为一个产业来进行整体评估，肯定是不乐观的。我想孟京辉也会同意我这个说法。

我喜欢的电影有很多，比如《教父》。因为我自己最想拍的是《教父》《日瓦戈医生》这样的史诗电影。最近我在看一个宏伟的电影作品，非常喜欢，可以和大家分享。是一位伟大的德国导演埃德加·莱特倾三十年之力完成的作品，《故乡》。从 1912 年到 2000 年，一部德国的编年体现代史。气势磅礴。虽然我还没有看完，已经非常震惊。

偏爱的戏剧也有很多。像《茶馆》、《哗变》。北京人艺有很多作品我很喜欢。

\* \* \*

**郭牧之（黑白剧社）：**请结合贫困戏剧谈谈舞美在戏剧中的地位和作用。

**牟森：**这个问题提得很好。我个人是很重视舞台空间的。我个人的戏剧是不能离开舞台美术的，我也很有兴趣做舞台美术。舞台美术在戏剧的表达中非常重

要，甚至重要到可以独立传达一些概念。我的舞台有装置艺术的因素，讲究各种不同材料的质地所传达的信息。比如一整面墙的黑纸板，木板，或者锈钢板，传达给观众的情绪是不同的。在座的似乎有很多同学是学设计的，你们应该把设计的理念带入舞台实践。

\* \* \*

**听众纸条：**网络对于戏剧会有怎样的影响？

**牟森：**这个问题可以不假思索地回答，应该有根本性的影响。我最近看到冯梦波参加卡塞尔文献展的作品，他把自己变成了游戏中的一个人物，一手拿 dv，一手拿 ak47。（笑声）我认为这就是网络戏剧的一个概念。在美院有一个同学选修记录片课，他把游戏中的画面接下来，加上自己的旁白，做成了一个片子。我很喜欢这个片子，而且从中已经看到了一种网络剧场的概念。网络对戏剧的影响应该是多方面的。比如剧本写作可以是互动式的。但具体的影响我现在还说不清楚。

\* \* \*

**翁彪（梵音剧社）：**我是学中文的，对文字比较敏感。您的姓氏应该读 mu，但大家都读成 mou，对此您似乎坦然接受，那么您如何看待别人对您戏剧的误读？我曾经读到您对《三姐妹》的看法，说这是一个关于性交易和性渴望的戏剧，我对此很有兴趣，您能否展开谈一谈？  
因为我就是梵音剧社《三姐妹》剧组的导演。

**牟森：**我也是学中文的，在新华字典里，这个“牟”字当姓氏讲时确实读 mou。所以就一直这么叫下来了。但这个问题你问得非常好，就是如何看待别人对我戏剧的误读。对我而言，一个作品一旦排出来就不属于我了，别人给出一百个读解，每一个都是对的。虽然我可能不认同其中的一些读解。因为作品在你脑子里的时候和真的做出来之后是不一样的，做出来以后它就属于不同的接收环境和接收对象，于是有多种读解的可能性。

我也很有兴趣和你探讨《三姐妹》。作为职业导演，一个难度非常大的任务就是排契诃夫的戏剧。太难了，我以前说过要到40岁以后才能排契诃夫的戏。你还没到40岁，所以你很了不起。（笑声）你应该看过斯坦尼斯拉夫斯基对契诃夫的读解。契诃夫终生都不满意斯坦尼对他戏剧作品的读解，他认为自己写的是喜剧，而斯坦尼把它排成了悲剧。为什么这样说，我认为这是戏剧史上的一个课题。在我看来，契诃夫是一个微观主义者，是一个在显微镜下看东西的人。他写的五部长剧里面都是非常微观的生活处境，微观到不能再微观了。但斯坦尼在拍的时候可能把某些东西宏观化了，当然这只是一种可能。像林兆华老师排《三姐妹》就不是从微观的角度去排，甚至不是从宏观的角度，他是从一个抽象的角度。这都是对的。

你要注意到三姐妹里面一个重要背景，就是她们三个人是军属。这一点跟中国特别像。中国也有很多军人子弟，跟着父亲的部队不断换防，不断转学，有时是城市，有时是山沟。我理解中三姐妹就是生长在这样一个家庭。父亲可能是师级干部或者军级干部，曾经在莫斯科驻防。应该说住在莫斯科（或者北京）的日子是她们的生活中最美好的片断。然后父亲的部队突然被调防到青海的德令哈县。三姐妹的社交圈子跟在北京时完全不同了，甚至阴差阳错，二姐嫁给了德令哈一中的物理老师。（笑声）家中唯一一个男孩子又娶了德令哈百货公司的售货员。（笑声）于是情况变得非常糟糕。三姐妹都是非常浪漫的性格，但是在现实面前任何诗情画意都荡然无存了。所以她们不断地重复一个意象“到莫斯科去”。当然这只是我的一种想法，我不敢去碰这个戏，因为确实很难。

我想如果有一个版本能颠覆整个《三姐妹》的字面意思，给出一个全新的解释，会是很有意思的。我认为《三姐妹》的全部舞台意象是性压抑。大姐没有结婚；二姐也很痛苦；三妹好不容易找到了喜欢的人，那个人还被崩了。

（笑声）一百个导演会有一百个《三姐妹》，我很期待你们剧社能做出一个完全不同的三姐妹版本。

**主持人：**向您介绍一下这位同学，他叫翁彪，西安人，曾经演过《恋爱的犀牛》中的马路，导演过《阴道独白》。

\* \* \*

**听众：**我本人比较喜欢电影，对戏剧没有太多接触。请问可不可以把您比作电影里的贾樟柯？您在回答前面同学的问题时，给我一种强烈的感觉，就是你和孟京辉等人很类似六七十年代国外的一些地下导演。还有您排这些戏剧是想给谁看？农民？大学生？还是“中产阶级”？

**牟森：**这是分阶段的，我的世界观是微观的，所以我习惯于谈具体的事情，比如《彼岸》这出戏，只演了7场，应该说是给北京的同行看的。《与艾滋有关》也是演给北京的同业看的。比如《零档案》这出戏，面对接收环境是各个国家的戏剧节，是给全世界的同业看的。而我给人艺做的《万家灯火》则是给大众看的。人艺那一年靠那个戏赚了1000多万。没有任何一个作品是给所有人看的，所谓大众，我的理解就是大多数。

我有些年不在体制之内，但我从来没有地下导演的心态。如果对我的作品进行一个自我评估，第一我不靠民族符号，第二我不靠意识形态符号。有相当一些年，国际上对中国艺术都是一种意识形态的读解，这是一个客观现实，没有什么错，但我的创作不是这个方向。

\* \* \*

**听众：**牟森先生您好。您刚才说到戏剧是改变和呈现人与人之间的交流，但大多数真正的活动是在人内心完成的，也可以说表层活动不是主要的，那么您是否会觉得戏剧在某种程度上是隔靴搔痒的行为？您谈到了各种各样的戏剧态度，现在的艺术越来越像是一个形式的狂欢，您在讨论各种形式的时候，是否注意到各种形式背后代表的精神？导演个人的思想对观众是否有意义？

**牟森：**第一个问题有两个回答。站在绝对的意义，戏剧绝对是隔靴搔痒。但站在相对的意义，知其不可为而为之的意义，它又不是。

我理解中的表演是，一个人做出一个动作，另一个人要有反应。从这个意义上说最好的表演是足球。一个运动员一生中要做几百万次重复的动作，但是他一上场，每一个动作都是即兴的，没有事先设计。我试图让表演变成一种“做”。

我在做《零档案》的时候，曾经有过一组演员，是剧院里的职业演员，在表演上的理解和我有所不同。比如说舞台上有一个动作是把钢筋切断，有个演员问我：“导演，我此刻的内心活动是什么？”我说：“两个答案，你想什么都可以，什么都不想也可以。”当你真的把钢筋切断，机器轰鸣，火花四溅，你的身体在用力，你的身体在躲避四溅的火花，这就是我要的表演。

我不理解戏剧学院教学中所谓“内心体验”的训练，我建议把它们全部撤消。你表现不出来的体验和对手演员有什么关系？和观众有什么关系？真正的表演就是你自己做出一些事情，然后逼迫对方作出反应。戏剧里可以有一些不按排演进行的东西。当然是在优先定型的前提下。

第二个问题，戏剧活动中“不同”是比“同”更重要的。在表演上，西方通行的一个教育方针是尽全力发现并且发展每一个人的不同，中国的戏剧学院则是把每一个不同的人变成相同的人。我希望每个人都能表达自己的不同。正是有了这么多个人经验造成的不同，戏剧世界才是丰富的。任何一种戏剧态度的形成过程都是和个人的独特经历相关的。我不是从形式感入手，而是从个人经验入手。形式感是自然而然产生的。

\* \* \*

**听众：**我是来自浙江传媒学院的一名教师，毕业于戏剧学院舞美系。前不久全国各地刚刚进行了火爆的艺术招生，作为一个艺术专业的教师，我在想，什么是艺术，什么是艺术行为，什么是艺术作品？这里面有没有一个划分的底线？

**牟森：**我只能跟你互换我的感受。这次我在中国美术学院最深的感受之一，是发现学生不是老师自己招的，而是校方按照某种统一标准招收的。这让我很意外。我认为对学艺术的人而言，创造性是第一位的。如果让我招生，我可能会用一个限定性即兴的方式，来考察学生的创造性。像刚才讲到的“愚公移山”。艺术可能牵扯到各种技术层面的东西，但是艺术院校招生时老师确实应该和学生有一个面对面的交流，才能有选择。

\* \* \*

**穆德为（黑白剧社）：**牟森先生您好。您刚才提到很多人对您的影响，他们都是外国人。作为一个中国人，您在接受这些影响时有没有别扭过？第二，现在有很多艺术家在用外国的语言说中国的事，您对此如何看待？第三，请您说说一个艺术家需要具备的几项素质。

**牟森：**我对艺术的全部理解中没有国家界限。在这个方面，我不认为应该有民族自尊心。其实中国传统文化里有很多人也给我很大影响，只是今天限于戏剧这个题目，我只谈到外国的部分。

说到有的中国艺术家用外国的语言来进行表达，在我这儿这个概念也不成立。就算你原封不动地用别人的语汇说话，这个东西也还是你自己的。既然你是中国人，不管你做什么都是中国的东西。我比较强调个人性。

我觉得做艺术的有几项重要素质必须具备。一个是开放性。山外有山，天外有天，这个开放性决定了你的眼界。另一个就是创造性。我前几天看到一句话，咱们都知道爱迪生说过成功就是 1% 的天才加上 99% 的努力。我前两天才从网上知道，后面还有一句话，说“1% 的灵感远比 99% 的努力重要”。（笑声）我理解这 1% 的灵感就是创造性。第三个是心灵的感受能力。这也是很重要的。

\* \* \*

**听众：**我看过一篇文章，作者说他在寻找一种最合适的表达他想说的内容的形式，做话剧是不是也是这样的过程？是不是在一千个哈姆雷特中也有一些是不合适的？

**牟森：**对，是这样。在校园里排话剧，如果剧本是你自己写的，那么它已经表达了你对生活的认识。如果是别人的剧本，你要找到它和你自己生活衔接的点。还有，一定不要强调客观条件的制约。艺术就是限定性的即兴。没有任何一种艺术或者任何一个艺术家是不受限制的，只是每个人面临的限制不同而已。我个人建议你做戏剧的目标应该设定为感染和感动来看戏的观众。

\* \* \*

**听众：**您好，您觉得这群热爱艺术的孩子应该有怎样的一种生活态度？大部分热爱艺术的孩子生活容易混乱，不清醒，逃避社会给他的责任，您如何辨别您内心的声音？哪些是来自撒旦的声音，哪些是来自缪斯的声音？把自己灼伤的激情是很危险的，您如何来平衡感性与理性？

**牟森：**我不是完全明白你的问题。我觉得是因人而异。对于一个热爱艺术和选择从事艺术工作的人，形象思维可能会强一些，但理性和感性思维的界限没有那么绝对，是在一个动态的过程当中不断变化的。

\* \* \*

**听众：**您说您喜欢《茶馆》，我和我爸爸、我弟弟也喜欢茶馆。当然我和我弟弟也喜欢周星驰，但我非常不喜欢北大清华学生给它贴上的结构、后现代之类的标签。像今天这种学院派的导演和名牌大学学生之间进行的交流，我觉得我们是在讨论哲学，不是讨论表演。

我觉得国内掌握有话语权的人都是在一个精英圈子里面，比如您拍出来的东西只有少数人能看懂。而茶馆这样的东西你放在五六十年代有人喜欢，放到当代也有人喜欢。但孟京辉《恋爱的犀牛》，我爸爸看了就说看不懂。新生代的导演做的东西到底是给大众看的还是给一部分小资看的？

**牟森：**我用一个诡辩式的回答：孟京辉《恋爱的犀牛》一定是做给喜欢《恋爱的犀牛》的人看的。

**听众：**我刚才本来想问您，戏剧到底是大众化的艺术还是小中华的艺术？看来答案是分众化的艺术。

**牟森：**对，非常准确。

**听众：**现在咱们的戏剧导演中有没有类似电影界的冯小刚这类人？

**牟森：**很肯定地回答你，戏剧领域中有冯小刚这类人物，但是一直得不到认可。比如陈佩斯。他的喜剧为中国戏剧开创了一种市场模式。

**听众：**虽然大家一提到好莱坞就想到大片，但也有一些小成本制作的电影，咱们的导演中有没有伍迪·艾伦流派的？

**牟森：**这个可能要靠我们在座的诸位。听说你们有两个剧场，这个条件已经非常好了。如果要做出伍迪·艾伦式的东西，你们两个剧社不妨排两个版本的三姐妹，叫板。但是要有不同的诠释。肯定很有意思。（笑声）中国当代这批导演比如林兆华老师，孟京辉、查明哲，王晓鹰，在很多方面都有局限，例如票房的压力。林老师最近排《白鹿原》的时候，要的演员都出去拍戏了。那么最有可能接近伍迪·艾伦的导演肯定是热爱戏剧，又处在一个不用考虑票房的环境。那就是浙大了。（笑声）凭大家丰富的创造性和这么好的条件，这完全是可能的。可以把演出变成录像，然后向全国传播。

说到《茶馆》，我个人只喜欢于是之那个时代的《茶馆》。那台戏和那批演员有着紧密的血肉关系。老舍当年在美国看过奥尼尔的《送冰的人来了》，茶馆的渊源就是那部戏。再有一个戏是曹禺先生的《雷雨》。《雷雨》在我国演出版本不多，如果大家都按照夏淳的导演版本来，作为一个戏剧文本它就是枯萎的，是剧作家的悲哀。同样的话，一千个导演应该有一千个《雷雨》，它应该有多种读解。但是现在只有晓鹰导演有一个不同的版本，好像没有看到其他读解。

\* \* \*

**主持人：**时间关系，我们再提最后两个问题。牟森先生也已经非常累了，希望大家体谅一下。

**听众：**牟森先生，您刚才提到您是当今戏剧界唯一一个和美术界有联系的人，是什么样的联系？

**牟森：**这个我必须澄清，否则容易产生误解。我并不是说林老师、孟京辉他们和美术没有联系，我是说血脉。就像我刚才说《茶馆》的血脉是《送冰的人来了》，《雷雨》的血脉是易卜生的戏剧。我认为我的血脉更多地来自当代艺术，而不是狭隘意义上的戏剧。再比如说，田沁鑫导演的血脉是戏曲；孟京辉的血脉里有现代派文学，荒诞派戏剧；林老师的血脉是戏剧本身。这是在渊源上的一个说法。

\* \* \*

**翁彪（梵音剧社）：**我想再提最后一个问题。您刚才说艺术作品拿出来之后自己就无能为力了，怎么接受都是别人的事了。那么这样一种观演关系中，您怎么传达您的创造性？

**牟森：**这个一定要具体问题具体分析。首先看你这个戏的定位。定位是多重的。刚才那位同学说戏剧是分众的艺术，这个定义是我第一次听说，非常好。你首先要知道你做戏是给谁看的。比如你的三姐妹是给谁看的？

**翁彪：**大学生。

**牟森：**那么你想借你的创作完成什么？

**翁彪：**通过这部戏把自己的生活体验表达出来。

**牟森：**是什么？

**翁彪：**生活折腾到最后不过如此。

**牟森：**那么这个问题就很简单了。我建议翁彪，最后检验你作品是否成功的标准是，观看你作品的同学和老师能否直接从你的表演中看出这一点，而不是你导演本人再跳出来向大家声明你的作品意图。

(长时间的掌声)

**牟森：**谢谢你们的耐心和礼貌。

**主持人：**非常感谢牟森先生。看一出戏，给我们一场戏剧的盛宴；听今天的讲座，则给了我们一场思想的盛宴。下面请黑白剧社的指导老师，浙江大学艺术学院的桂迎老师作答谢讲话。（掌声）

**桂迎：**非常感谢今天在座的同学们，也非常感谢牟森老师。今天来听讲座的同学里，有的是横穿整个杭州市从城市学院赶来，有的是坐三小时车从浙江传媒学院过来，大家的这种热情非常让我感动。这样的平台给大家思维的空间和艺术上的交流，对一个大学生来讲，这种思想上的收益是最重要的。再次感谢牟森老师！（掌声）

**主持人：**最后由我们黑白剧社的队长孔黎娜同学赠送给牟森先生两件非常有意义的礼品，一个是黑白剧社十五周年的纪念册，一个是我们演出的VCD，两部剧目，分别是《同行》和《棋人》。也希望牟森先生今后能更关注黑白，关注梵音，关注我们的校园戏剧。

今天的讲座到此结束，谢谢大家！

2006年3月28日，根据现场笔记及录音整理

黑白剧社刘梦雨