

# 空间重构、文本新解和观演互渗——论小剧场艺术的若干特征 (下)

陈世雄

## 三 文本新解

小剧场艺术还可以有另外一种类型，这就是并不把创作的重心放在空间构思的突破上，而是放在对文本的解读上，也就是说，不是从空间的重构中去产生新的意义，而是从文本的重新解读中产生新的意义。这种小剧场戏剧同样带有强烈的实验性色彩。

下面是“文本重读”的几种不同情形。

其一，是北京人艺的《哈姆雷特》（林兆华导演）。这是对经典作品的一种后现代解读。其出发点是对“崇高”这一美学基本范畴的亵渎和解构。哈姆雷特为被谋杀的父亲复仇这一正义行为被看作是意义不清和无足轻重的，原因竟然是：哈姆雷特只不过是他的父母陶醉于激情时纯粹偶然地孕育出来的产物。剧中那段“生存，还是毁灭”的著名的独白，竟然由代表正义的哈姆雷特、可笑的大臣波格涅斯和邪恶的国王克劳迪斯三个人分别担任，这意味着这三个人的差异在此时完全消解了，我中有你，你中有我，是非难辨，正邪不分，处于一片混沌之中。也就是说，他们都还原为抽象的“人”，共同从人类自身的角度去思考这个原本由哈姆雷特独自思考的问题。“生存还是毁灭”不是哈姆雷特一个人的问题，而是全人类共同面对的问题。这种处理是可以找到理论依据的。巴赫金把人的存在说成是“единственное событие бытия”，这就是说，人的存在既是感性个体独有的现象，又是全人类共有的现象。按照巴赫金的对话理论，感性个体对生存和死亡的体验是不完整的，片面的；人类整体的生存和死亡只有在感性个体的自我与他者的关系中，在与他者的对话、交流与沟通中，才能获得完整、全

面的体验。基于这种对于存在的共有性、同时性和交流性的认识，北京人艺对《哈姆雷特》所作的“文本新解”是一次合理的、有价值的实验。

第二个例子，是中央实验话剧院的《玩偶之家》（吴晓江导演）。这是对经典作品的一种“跨文化改写”。故事地点从北欧的挪威改到中国，时间则从19世纪末改为20世纪的30年代，而戏剧冲突也作了根本的改动，从发生在海尔茂与娜拉这对挪威夫妇之间的冲突变成了发生在娜拉和她的中国丈夫韩尔茂之间的冲突；除了娜拉，其它人物都是中国人。故事的文化背景从欧洲改为中国，这当然是个跨文化的带有根本性的改动。故事改编者有意地强调韩尔茂与娜拉之间的冲突是西方价值观念与中国乃至东方价值观念之间的冲突，是西方文化与中国文化的冲突。这样，冲突性质就超越了易卜生原作，扩大为东西方价值观念、东西方文化的冲突。在妇女地位大大提高、妇女问题不再是严重社会问题的今天，《玩偶之家》并没有“过时”，没有失去它的价值，而是通过改编而获得了新的生命，产生了新的价值。

第三，是对同一个文本作“竞争式”的不同解读。例如：英国的三个小剧场同时对莎士比亚的《李尔王》作不同的处理，它们并不回避剧目选择的重叠，而是刻意在同一个剧目上开展竞争。其中，阿尔梅达剧场渲染了二公主芮良因过分受宠而变得娇气和专横的特点，在她那句冷酷无比的台词“回到大姐那儿去吧”的时候，她的外部动作却是双手抱住老王，又是抚摸又是亲吻，和内心的极端冷酷恰成强烈反差。在突出二公主形象的同时，弄臣的形象被相应地削弱了。同一个弄臣形象在戏剧学院的凡布勒小剧场则被塑造成一个身穿黑色礼服的魔术师，口中喃喃有词，全身动个不停，使人觉得他是老王受折磨的灵魂的外化。而老王形象在另一个剧院——皇家小剧场被塑造成一个丧妻的孤独老头。他的贴身弄臣打扮成一个身穿大裙子、光着秃头的现代男同性恋者。故事竟然以波黑地区为背景，李尔王身穿欧洲二战中的军服，台上有铁丝网，炮声隆隆，以此向人们暗示着莎士比亚戏剧的当代意蕴。i[i]

对文本的重新解读可以在当代西方符号学中找到理论基础，这就是所谓“文本开放性”的理论。法国符号学家巴特在其《从作品到文本》一文中宣称，“作品”是牛顿式的封闭系统，“文本”是爱因斯坦式的开放体系。前者是“作家中心论”的迷信产物，受到文学类型的限制，而后者不分种类，适

用于“积极的语言生产”，并能导致“浮动能指的狂野游戏”。在另一篇论文《作者之死》中，巴特尔指出，谈论作者就是等于“给文本强加限制”，而读者的诞生，“必须以作者死亡为代价”。从语言学角度说，作者不过是写作过程中的一瞬间现象。这样，巴特尔便瓦解了作者中心，将文本转变为读者尽情玩弄的欲望对象。

在西方符号学者看来，对文本开放性的理解可以有两种，一种指古典作品在被接受时由于受者的文化、趣味、倾向、偏见而受到不同的解释，在这个意义上，作品是“未完成”的，有待于完全的解释。另一种理解是，当代非经典的艺术作品往往是有意地呈现一种未完成的状态，让读者、演员或演奏者去完成相应的创造。这种当代新作具有最大的开放性。尽管西方符号学者之间对于文本开放性有着不同的解释（巴特尔的理论在西方就受到不少人的讥笑），可是，这种理论还是影响了当代艺术创作，也影响了艺术理论和批评。

如果说对文本的重新解读导致了几个小剧场对同一个剧目进行截然不同的竞争性演出，那么，由一个小剧场将几个主题相近的剧本连缀起来演出，就是一种相反的思维方向。它是从主题出发的，为了体现同一主题而寻找类似的剧本；通过这些剧本的连缀，达到单一剧目的演出所不可能达到的强化主题的目的。北京人艺将梅特林克的《群盲》、契诃夫的《三姐妹》和贝克特的《等待戈多》连接起来，成为一台剧目，便是一个典型的例子。三个剧本都贯穿着“等待”的主题，只不过它们写于不同时代，用的是不同的创作方法和戏剧思维方式。《群盲》是象征主义的，《三姐妹》是现实主义的，而《等待戈多》则属于荒诞派。正是这种思维方式的不同，使它们一旦连接起来便不可避免地产生出新的意义，发出新的音响。因此，尽管北京人艺的实验没能吸引多少观众，但还是非常有意义的。

#### 四 观演互渗

小剧场戏剧的中心问题不是空间重构，也不是文本重读，而是舞台与观众的关系。提起这个问题，人们首先会意识到：小剧场最大限度地缩小了观众与

演员之间的距离，必然使观众和演员在心理上发生变化。法兰克福学派代表人物本雅明在其《机械复制时代的艺术作品》一文中首先提出的传统艺术作品所独具的“韵味”和“本真性”，在小剧场中得到最充分的体现。大概没有一种表演艺术比小剧场的演出更具有本雅明所说的“韵味”和“本真性”了。演员的表演也不可避免地发生了变化。小剧场演员不必像大剧场的演员那样提高嗓门叫喊。当他们只面对几十到一两百名鸦雀无声的观众时，几乎可以像生活中的人那样说话，使舞台上的一切更加逼真和自然。而观众和在大剧场中相比，受到的感染更为强烈。反过来，观众的情绪也会对和他们距离极近的演员产生更为直接和强烈的反馈。这种观演双方在心理上、情绪上的“互渗”比起形式上的、徒有其表的“观众参与”，无疑更为深刻，也更有价值。

然而，新型的观演关系并不单纯地追求观众的感情共鸣，也不醉心于产生间离效果，而是要强制观众产生“困惑”。对文本的全新解读和看似荒诞的舞台事件，目的是要强制性地造成观众的震惊和思考。倘若观众看戏时一目了然，什么都懂了。那么戏剧就没有达到实验的目的。前些年，观众抱怨“看不懂”，戏剧界对此进行了讨论。童道明先生说，小剧场戏剧让人懂与不懂并不重要，重要的是能不能给人以震动。他还以著名法国文学研究家罗大纲先生为例，说明只要让观众感到震动，就是好的小剧场戏剧。这话有一定道理。但也要注意，所谓“震动”的前提是某种程度的感悟；观众如果完全不明白，如坠五里雾之中，不可能真正地产生心灵的震动。所以，这里用的是“困惑”这个字眼。好象懂了，并且受到了震动，可是不完全懂，还是感到困惑，不得不继续思考下去。如果感到了困惑，可是心灵上并未受到震动，那么观众走出剧场就算了，不一定会继续思考。

要让观众震惊、困惑、思考和接受，戏剧的思维方式必须是观众可以接受的。荒诞派戏剧开始时观众不接受，后来，马丁·埃斯林写了一本书加以论述。观众明白了荒诞派戏剧特殊的思维方式，特殊的戏剧语言，便渐渐地理解和接受了。古今中外，戏剧思维的方式概括起来无非是三种，即说明性的方式、直接表现性的方式和程序化的方式，万变不离其宗。实验戏剧的创作者如果在思维方式上，特别是在戏剧语言的运用上陷入混乱，自相矛盾，那么，就

不可能和观众找到共同语言，观众就不可能看懂，也不可能的心灵上产生震动，更加谈不上什么思考。这样，实验戏剧就达不到自己的目的。

所以，还是有必要向小剧场的艺术家们发出呼吁：必须反对创作上的主观随意性，必须提倡研究戏剧发展的规律，特别是戏剧语言历史演变的规律，认真研究西方小剧场的发展史，研究安都昂、斯坦尼斯拉夫斯基、瓦赫坦戈夫、梅耶荷德、泰伊罗夫、阿庇亚、克雷、阿尔托、皮斯卡托、布莱希特、格罗托夫斯基乃至当代的谢克纳等人从事戏剧革新、实验的经验。只有这样才能克服盲目性和片面性，使我国的小剧场艺术健康地向前发展。

---

---

[i] 参见孙建秋：《论九十年代英国小剧场的生命力》，《戏剧》1996年第1期。