

一元悟象 极致呈现 辐辏化合 ——论过士行戏剧创作的意象叙事

刘文辉

《云南艺术学院学报》2010年第1期

摘要：过士行是当代中国一位独具艺术个性的剧作家。他的剧作既远离了刻板虚假的人生写实，又超越了现代主义剧作那种强烈的表意冲动，而巧妙地借助一元悟象、极致呈现、辐辏化合等意象叙事建构起其戏剧独特的艺术空间，在灵动新异的意象世界里讲述一个个意蕴隽永的人生寓言。

关键词：意象；悟；一元；叙事

自上世纪80年代末以来，过士行以其独具风味的“闲人三部曲”（《鱼人》、《鸟人》、《棋人》）、“尊严三部曲”（《坏话一条街》、《活着还是死去》、《厕所》）等剧作为长年冷寂的当代剧坛带来一阵阵的艺术惊喜。这些剧作似传统又非传统，似现代又非现代，一方面它们远离了刻板虚假的人生写实，而立足于从世俗的人生形态中去建构精妙灵动的寓言世界，艺术地表达自己的洞见。另一方面它们又超越了现代主义剧作那种强烈的表意冲动，创作视点紧紧专注于具象的世俗人生，以中国文人特有的审美情怀和思维方式，形神兼备地叙述着一个个意蕴隽永的人生寓言。正如田本相先生所认为的：“对于过士行的戏是需要另眼看待的，好象他是非传统的，甚至反传统的，但是，却又是传统的；好像它是非现代的，但又是现代的，好像他有些是外国的荒诞，但是绝对是中国的，尤其是北京的。”^[1]自涉足戏剧创作以来，过士行

一直以其独具的艺术天赋从容地游走于传统与现代、写实与写意、具象与隐喻等艺术维度之间，追寻着艺术上的完美与崇高。那么他是如何巧妙地实现这些艺术维度之间的平衡的呢？这里面自然包容着各种复杂的艺术元素之间的融会贯通，而其中“意象”是我们无法忽略的审美中介和艺术桥梁，过士行正是借助独特的意象叙事策略巧妙地建构起其戏剧艺术的多维空间，在独特新颖的意象世界里展现生命寓言。

一、一元悟象

中国现代戏剧是伴随着五四启蒙运动的发生发展得以成长起来的，因此，西方启蒙主义的思维传统曾经长期影响和支配着中国现代戏剧创作和发展，启蒙主义者往往崇尚因果叙事和逻辑思维，强调历史和现实的二元价值判断，在戏剧创作上，他们大多习惯借助线性叙事时间再现情节因果，表现历史和现实人物的性格和情感变迁，形象真实地再现历史与现实，塑造各种典型的人物形象，表达自我的社会认知与历史见解。这种启蒙理性观照下的戏剧以真实为最高的美学标准，直面现实的缺陷，揭示惨淡的人生实相，借助“第四堵墙”所营造的舞台幻觉，一度产生震人心魄的戏剧效应，惊醒了国人的精神迷梦，但其内在固有的二元思维模式但在一定程度上限制了作家的写作深度和审美穿透力，使得他们往往拘泥于现实与历史的表象，满足于对现实与历史作简单的二元判断，难以勘透现实表象与历史迷雾背后人性的复杂与命运的深刻，所以启蒙主义戏剧更多强调形象的真实，而忽视意象的超越，强调二元的分析，而忽视一元的顿悟。身处 20 世纪晚期中国戏剧迟暮之秋过的士行，对于中国启蒙主义戏剧的思维传统保持着足够的警惕和距离，对于启蒙理性所崇奉的固有的二元逻辑持深刻的怀疑态度，在其剧

作《鸟人》中有一个精神分析学家丁保罗膜拜西方精神分析理论，自以为是地套用其理论武器分析丁三爷等“鸟人”们的心理症候，却不自觉地陷入了理论的逻辑圈套而不能自拔，成为一个不折不扣的“鸟人”。过士行巧妙地借用这个人物讽刺了膜拜理论逻辑之徒的可笑。在他看来：“在形式逻辑上不能同真的两个判断可以在艺术思维上成立”，这种艺术思维不是传统的“二元论”形象思维，而是“一元论”意象思维，“它的最高级就是禅宗。”^[2]禅宗以象悟象，不落言筌的思维传统使过士行深刻感悟到了艺术思维的独特品性，而西方现代主义剧作家如贝克特、迪伦马特等人超越现实表象，勘透生命本质的意象化写作也给了他很大的思维启发，他巧妙地生发出一种融合东方之“悟”与西方的之“思”的意象思维传统，促使其在从事戏剧创作伊始就有意识地超越启蒙主义二元因果逻辑思维，超越现实与历史表象的模仿和复制，超越线性时间的拘囿和情节因果的限制，创造出剥离现实与历史二元逻辑、遵循艺术思维一元逻辑的寓言世界。在他的戏剧世界里，时间只是单纯的背景，在时间的线性演进中展现的不再是简单的人物性格的演进和世事的变迁，而是生命的永恒的荒诞和人性固有的本质，以《厕所》一剧为例，许多人认为他是抄袭老舍的《茶馆》，而过士行则自嘲为“蹲着的茶馆”，言辞中所表现出充分的艺术自信并非狂妄。平心而论，老舍的《茶馆》无疑是现实主义戏剧经典剧作，生动地再现了旧中国的历史变迁，为戏剧舞台贡献了许多经典的人物形象，但从整体上讲，《茶馆》的情节构建是基于一种“形象化”的启蒙叙事，在历史进化论的思维模式下膜拜时间的魔力，借助旧时代的不同时段的历史场景变迁来为旧时代送葬，为另一个新时代的合法性证明，历史二元价值判断多少限制了《茶馆》的人性穿透力，过

士行确实是用了《茶馆》的旧瓶，但悄悄地装了新酒，《厕所》虽然也展现了三个时代的历史场景变迁，但它超越了时间的线性逻辑，无意对历史与现实作简单的价值判断，他更像是人性与命运寓言，展现了命运的荒诞与虚无，时间在戏剧进程中失去了固有的角色功能，它不再是人物性格成长与变迁的载体，而幻化为命运永恒的见证。“厕所”也不再仅仅是时代的见证，而是人性的镜子，主人公史爷试图从对“厕所”的想象与构建中获得人生尊严，可最终的结果是物质形态的“厕所”完美了，精神意义上的尊严却始终未能获得，人生的荒诞本质让人触目惊心，而与“厕所”相关的各色人等身份固然因时而变，但人性固有的阴暗与脆弱本质未变。《厕所》通过剥离现实与历史线性时间逻辑的意象化叙事使戏剧获得了深厚的禅学意味，正如铃木大拙所说的：“禅的生命呈现在时间与非时间的矛盾。”^[3]“闲人三部曲”（《鱼人》、《鸟人》、《棋人》）的叙事则更具有禅宗的意象思维特征，甚至可以说它们就像是一个个以戏剧的形式讲述的禅宗公案故事，作者穿越了历史和现实的表象，描述了一群身处世俗人生边缘的“闲人”们的“不闲”人生。“闲”与“不闲”作为“对立”的二元在一元化的意象思维透视下合二为一了，鱼人们、鸟人们、棋人们为“闲”所困，

“闲”到极处便异化为荒诞，“闲”不再是一种悠然自得的精神享受，不再是智慧和旷达的人生态度，而异化成了生命的愁城，人走不出“闲”所设置的精神“围城”。禅宗言：“无相者，于相而离相；无念者，于念而不念”^[7]，过士行以戏剧的形式揭示了生命一旦拘执于“闲”之“相”、“闲”之“念”，自然就会因“闲”而“忙”，异化成为一种荒诞的存在。一元化的意象思维促使过士行有意识地超越社会实相的光怪陆离，不再执滞于民俗性的描摩与角

色现实情感的渲染，在象征、隐喻的层面上，使戏剧获得更宽广的审美空间，他的戏剧世界不再仅仅是“形象世界”，而是“意象世界”了。

二、极致呈现

极致化的意象呈现是西方现代主义戏剧创作的惯有策略。如爱尔兰剧作家贝克特的《等待戈多》就是采用极致化的意象呈现的经典个案，作品呈现了一个极度暗淡的背景（空荡的村路）下两个流浪汉爱斯特拉冈和弗拉基米尔的一场漫无目的无尽的“等待”，日常生活的普通动作“等待”幻化为一种荒诞的生命喻指，一个极致化的戏剧“意象”，获得了陌生化的艺术美感。深受西方现代主义戏剧艺术传统影响的过士行有意无意地选择了极致化的意象呈现方式观照世俗世界，但是他的“极致化”却超越了前人的艺术惯性，呈现出自身的特色，他没有如荒诞派戏剧那样以极度的夸张变形来表现生命的荒诞与虚无，他尽量以现实的手法打扮他的剧本，又尽力超越现实，呈现出极致情境下的生命镜像，在谐谑怪诞背后蕴涵深沉隐喻，如传统禅道之士于世间万相之极，妙悟万法：“无念法者，见一切法，不著一切法，遍一切处，不著一切处”^[4]过士行在戏剧创作中总是刻意剥离戏剧情境、戏剧角色、戏剧行动本来应有的复杂本相，选取一点，不及其余，进行艺术性的“聚焦”透视，有意放大它们的典型性特征，厘清表象，凸现本质，使戏剧整体呈现出“极致化”的意象色彩：（一）、情境的极致化。过士行式的戏剧情境有意摒弃了传统写实剧情境的自然平实，借助主体的思想突入，对具体情境作极致处理，呈现出怪诞夸张的色彩：一场棋局不再普通，极致化为生死赌局，黑白两极中连接生死边界（《棋人》）；一场垂钓游戏极致化为三十年的生死等待，演

绎了从人钓鱼到鱼钓人再到人钓人的悲剧寓言（《鱼人》）；再普通不过的公园遛鸟图被极致化为一个巨大的“鸟笼”下众“鸟人”的滑稽表演，喻示人的“作茧自缚”而不自知（《鸟人》）；一条平常的居民街极致化为“坏话”的囤积场和展示台，异化为生命的荒芜之地，连街头树木都不再开花（《坏话一条街》）；不同时段的当代国人的精神众相借助厕所里的“排泄”行为得以极致呈现，一场集体“排泄”仪式被抽象为生命尊严的集体释放（《厕所》）；日常的葬礼不再是庄重的生命祭奠而极致化为生命的谐谑与狂欢（《活着还是死去》）。极致化了的戏剧情境已经意象化为一种生命境遇，展现极端情境下的生命存在和人性本相。（二）、角色的极致化。注重极致情境营造的过氏戏剧不再强调人物的“立体性”，而强调其“单向性”，刻意放大人物的一种特性，使其呈现出符号化的意象品性。“闲人三部曲”刻画了一群身处世俗人生边缘的“闲人”，可这些“闲人”不是我们生活中随处可见的那些闲中享乐的豁达之人，也不再具有中国文人洞明世事，追求“闲适”的超脱之美。作者有意忽略他们作为“人”的复杂性，而把观照的重心放置于作为“人”修饰语的“闲”上，作为角色的“人”只是承载和解释“闲”之意蕴的符号或意象，他们身上“闲”的特征被放大到极致，“闲”窒息了他们作为“人”的丰富性。《坏话一条街》中堆积的“坏话”淹没了人，众人变成了张嘴就说“坏话”的机器，“在绕口令的滚动当中可以发觉人格的丧失，人已经不是人了，完全成了符号。”^[5]《活着还是死去》的各种角色如魔术师、含冤而死的艾滋病感染者、壮志未酬的足球运动员、歌厅小姐更是在葬礼上“裸现”各种社会镜像的极致符号，他们看似现实中人，却不是独特“这一个”，而是“这一类”，承载着丰富的社会

文化信息；《厕所》中的史爷及其与“厕所”发生关联的各色人等如小偷、同性恋者、自由撰稿人、摇滚歌手等只是时间演进中物质与灵魂发生悖论的各种注解，史爷们的性格并没有在时间的线性演进中变得丰满，时间并不雕塑性格，而是不断强化和照亮他们人性中的极端脆弱，如史爷的极度保守与靓靓的极度放纵都是可以地凸显生命的符号化。（三）、戏剧动作的极致化。角色的极致符号化使戏剧角色摆脱了幻觉真实的魅影，在舞台呈示中获得了单向的“特写”效果，角色的行为与动作变得特色鲜明和夸张，极致的舞台展示使戏剧动作获得了很强的戏剧效果，也促进了动作能指的极大扩张。以《坏话一条街》一条街为例，戏剧人物滔滔不绝地说“坏话”的动作借助民谣的“爆炸”得以夸张呈现，试看下面一段：

居民丁 呵，年轻人，太爷。你是吊炉饼安爪儿——算不了海螃蟹，小子。

神秘人 你是海螃蟹拔了爪儿——算不了吊炉饼，小子。

居民丁 你是山绿豆安爪儿——算不了土蜘蛛，小子。

神秘人 你是土蜘蛛安爪儿——算不了山绿豆，小子。

居民丁 你是荞麦皮安爪儿——算不了死臭虫，小子。

神秘人 你是死臭虫拔爪儿——算不了荞麦皮，小子。

居民丁 芝麻安爪儿——你算不了大虱子，小子。

神秘人 虱子拔爪儿——算不了大芝麻，小子。

居民丁 你是真没劲，我的太爷，车轱辘话来回说，你再听这个。可以想象如此连珠炮地“说”下去，自然会有比相声“包袱”的舞台效果更明显，但过土行显然不满足于语言的“爆炸性”，而是借助这种效果把“说”极致化，“说”就不再仅仅是一种夸张的舞台

动作，它们并不携带太多的“潜台词”，也不承载过于丰富的心理动作，只是“说”而“说”，“说”成为一种重复性的意象符号。除了语言动作之外，人物其他外部行为动作如棋人之“下棋”、鱼人之“钓鱼”、鸟人之“遛鸟”在过氏戏剧中也不再是日常的休闲活动，而极致化为人物的精神符号，动作不再是人物性格的丰富外现，而是人物精神的单一标签。《厕所》里有一个小偷，七十年代是扒手“佛爷”，八十年代是警察眼线，九十年代则成了程咬金防盗门厂的老板，不管身份如何变化，它“拳不离手，曲不离口”地随时偷点东西，为“偷”而“偷”，“偷”成了他精神的能指符号。

“过氏”风格的极致化的意象呈现方式有意反叛国人平淡冲和的审美心态，在现实的镜像下“反现实”，以怪诞和粗野的美学风格在封闭的剧场空间强烈冲击着观众的审美神经，既能在表面上展示夸饰的舞台狂欢效果，又能有力地激发观众的审美“痛感”，获得深层次的“陌生化”的审美体验。

三、辐辏化合

罗·海尔曼认为“意象模式不仅是为了烘托主题，而且更是主题的负载者。”^[6]戏剧意象经由极富匠心的剪接与组合，按照一定规则有序地组合起的意象“空间”结构（意象模式），可以有效地表达戏剧独特的思想内蕴。极致化的意象形态加剧了戏剧矛盾张力，在意象组合上一旦处理不好，可能会导致戏剧沦落为不同意象群的二元对立，造成外在肤浅的戏剧效应，人为窄化戏剧的阐释空间。过士行不愧是戏剧行家，他巧妙地化意象群的二元对立为多极并立，并且使多极并立的意象群始终环绕一个核心话题或主导意象支撑情节运行，形成如古代车轮的辐条与车毂关系的辐辏化的意象

结构，由居于辐条顶端的各组意象与中心意象形成不同的照应关系，从而在戏剧内部形成巴赫金所提倡的由“不同的声音用不同的调子唱一个题目”以揭示“生活的多样性的，人类感情的多层次的多声现象。”^[7]借助多元意象组合来多角度感悟同一话题，强化了戏剧立体化的“复调”主题的表现，宏观上看，“闲人三部曲”就是以“闲”意念为车毂轴心，以下棋、钓鱼、养鸟这三种人生“闲”相为辐条架构而呈现出来的辐辏化的意象组合，从多极感悟“闲”之深义。而“尊严三部曲”也独辟蹊径，巧妙地选取说坏话、守厕所、送葬等三个视角，多元整合，集探讨人生“尊严”的意蕴。具体到每一部作品的微观架构中，过士行则把更加巧妙地把各种物象如棋、鱼、鸟、坏话、厕所、葬礼等作为中心意象居于车毂位置，环绕着这些中心意象，分别设置不同的人物角色意象作为车轮辐条从不同方向与之构成立体复杂的动作关系，使每部作品的意象结构超越了线性的二元排列，化“线”为“圆”，产生了深厚多元的审美意蕴。以《棋人》为例，为了传达“棋”这一中心意象的多元的审美内涵，过士行以“棋”为轴，有意设置了多组人物意象系列与之连接，借助他们对“棋”不同态度和行为，构建不同的戏剧叙事视角，从不同方向独立生成关于“棋”与“人”及其相互之间关系的“多声部”合奏：“棋王”何云清视“棋”为命又以“棋”为苦，“棋痴”司炎以“棋”为药，“棋迷”胡铁头等人以“棋”为乐，司慧以“棋”为敌，黄媛媛因“棋”而走。“棋”照应出多样的人生面相，是人在使棋？还是棋在驭人？抑或是人与人之间的生命博弈？主体隐身于舞台背后，把一盘难以破解的人生“棋局”呈现在观众面前，启发观众自己思考。但戏剧毕竟是一种讲求矛盾集中紧凑的舞台艺术，戏剧意象的辐辏组合不能如古典诗

词那样空灵洒脱，一旦处理不好，很能导致戏剧陷于玄奥莫测且松散无力的艺术困境。过士行深谙戏剧内在机理，注重“辐”“辏”之间的连接的平衡紧凑，丝丝入扣，形成重心平稳的戏剧“合力”，推动戏剧情节不断向前发展。《棋人》看似写“棋”与“人”的关系，其实在写“人”与“人”关系，只不过戏剧人物关系以“棋”为轴呈现出辐轮结构，展现出几组互为照应的戏剧矛盾，在“向心”与“离心”的力量平衡中呈示精巧的布局：一边的是“棋王”何云清、“棋痴”司炎，都以“棋”为命进而放弃了正常的世俗生活；一边是司慧、黄媛媛，以“棋”为苦，极力追求真实的世俗人生，作者借助独特的人物关系设置（如情人、母子等）使两方形成极具戏剧张力的矛盾冲突，但它不同于传统戏剧矛盾简单的两极对立，而是使两极在运动中灵活转换，如“棋王”何云清本是由“向心”到“离心”、由以“棋”为命到以“棋”为苦，而“棋痴”司炎的出现有使他不由自主则身陷“棋”中，似生命轮回难以挣脱。况且还有“棋迷”胡铁头、聋子等居于“向心”与“离心”之间的“间色”人物，不断保持戏剧内部张力的平衡，从而使戏剧整体矛盾关系呈现出以“人一棋一人”为直径的“圆形”结构，更为巧妙的是何云清、司炎与司慧、黄媛媛两组一老一少的角色配置本身喻示着人生的轮回轨迹。这种以“人一物一人”为直径的圆形结构构成了过士行戏剧创作的基本意象结构模型，几乎支配着其呈现于舞台的所有戏剧创作。只不过这种灵活松散的辐辏化意象组合在“尊严三部曲”（《坏话一条街》、《活着还是死去》、《厕所》）中表现得更为自由，在外在形态上它们类似于戏剧创作中常见的“人像展览式”结构，但实质上有着很大的差异，传统的“人像展览式”结构重在刻画特定空间中的各色人物，而“尊严三

部曲”则强调人物群像环绕下的“核心动作”，如“说坏话”、“排泄”、“送葬”，借助人物意象与核心动作构成的各种正向与反向关系组合成辐辏结构，营造戏剧情境，组织戏剧冲突，在复杂的舞台“和声”中张扬戏剧的魅力。《坏话一条街》不重街中的人物刻画，而重在营造坏话满天飞的戏剧情境，各色人等只是被“坏话”轴心所吸附的各种镜像，或传坏话、或反坏话、或收集坏话、或远离坏话，它们的存在价值只是形成对坏话的不同“声音”，组合成戏剧的“复调”，同时也因“坏话”的连接生成稳定的戏剧结构，不断催生新的戏剧动力。总之，辐辏化的意象结构是过士行戏剧创作慕意象感悟而不尚逻辑分析的思维品质的自然表现，丰富了其戏剧作品的意义空间，同时有效保证了戏剧情节结构的内在稳定性和戏剧动力的持续性，避免了当代先锋戏剧结构散乱，形式怪诞的艺术困境。

结 语

哲学家卡西尔指出：“不是感染力的程度，而是强化和照亮的程度才是艺术之优劣的尺度”。^[8]感染力需要只是戏剧情境的真实和内在情感的丰富，在剧场幻觉中实现共鸣和移情，但情绪的感染往往沦为浅薄的情感宣泄，而艺术的真正高度在于穿透现实表象，“强化”和“照亮”表象背后的生命悖论和人性悖论。在当今中国剧坛，过士行无疑算得上一个有着高度艺术自觉的剧作家，他的“闲人三部曲”和“尊严三部曲”在看似现实化的写作中巧妙地营造丰富的意象叙事空间，有意对现实镜像的进行极致观照，穿透外在表象，自然呈示生命的复杂镜像，表达对命运和人性的复杂感悟，具有真正的先锋色彩和实验品质。而这种艺术品质将在其已然

进行创作的“实验三部曲”中或许会有更为深刻的表现，值得我们期待！

参考文献：

- [1] 田本相. 过士行剧作断想. 坏话一条街——过士行剧作集. [M]. 北京：中国国际广播出版社，1999：321
- [2] 过士行. 我的戏剧观. 文艺研究. [J]. 2001（3）：87
- [3] 铃木大拙，弗洛姆. 禅与心理分析. [M]. 北京：中国民间文艺出版社，1986：310
- [4] 郭朋. 坛经校释. [M]. 北京：中华书局，1983：60
- [5] 张先. 过士行谈创作. 戏剧. [J]. 2000（1）：49
- [6] 罗·海尔曼. 总体意象模式与整体意义. 转引自吴立金. 一种显象语词的活用——兼论戏剧意象的角色内涵. 福建论坛（文史哲版）. [J]. 1998（3）：41
- [7] 巴赫金. 陀斯妥耶夫斯基诗学问题. [M]. 上海：三联出版社，1998：67
- [8] 卡西尔. 人论. [M]. 上海：上海译文出版社，1985：188