

论当代中国戏剧的场面组合实验

刘文辉

南京师范大学文学院学报

—

摘要：当代中国戏剧在经历了艺术上“二度西潮”后，开始努力破除“情节中心”的艺术魔咒，把戏剧还原为多色彩、多层次、多变化、多主题、立体化的场面流体，颠覆戏剧场面组合成规，大胆进行各种全新的场面组合实验，形成多点跳跃式、片段拼贴式、重复叠加式、自由延伸式等场面组合新形态，这些场面的自由组合实验拓展了戏剧的艺术空间，呈现出戏剧审美的无限意蕴。

关键词：戏剧；场面；组合；重复；拼贴

中图分类号：
码：

文献标识

文章编号：

戏剧场面是戏剧构成的基本单位，场面之于戏剧，就如同镜头之于电影，镜头的剪辑组接构成了一部电影，而场面的组合连接则生成了整体的戏剧之流。可自亚里斯多德以降，传统戏剧一直被认定只是对“一个严肃、完整、有一定长度的行动的模仿”^[1]，情节成了戏剧结构的核心，戏剧场面则大多围绕着情节链呈单一的递进式的纵向组合，场面只是情节的附庸。近代俄国伟大的剧作家契诃夫以生活的平淡与琐碎解构了传统戏剧情节的权威地位，以大量的“停顿”与“静默”稀释戏剧冲突的浓烈，切断了情节链条的完整划一，集中紧凑的纵向层递式场面组合开始瓦解，散漫平淡的横向片段式场面组合也展现出深沉的戏剧动力。而后起的现代主义戏剧和后现代主义戏剧则几乎完全颠覆了人们原有的戏剧观念，在这些戏剧作品中，“行动”（情节）往往被肢解，场面超越情节的拘囿而演变为具有“隐喻”与“象征”意味的仪式性存在，场面的流转也摆脱了情节因果逻辑，而更多遵循的是意绪与意念的反逻辑组合，戏剧还原为场面的自由呈示与流动，真正演变为“艺术能在其中再创造出人的情境、人与人之间关系的最具体形式”^[2]。

较之西方戏剧艺术传统，中国戏剧内在的“情节”思维惯性实际上更加强烈和顽固。“戏曲者，谓以歌舞演故事也。”^[3]中国传统戏曲艺术十分讲

究故事和情节的精致布局，这种强烈的情节意识发展到明清传奇时达到了顶峰，“毋令一人无着落，毋令一折不照应”，^[4]追求情节的连贯与奇巧，场面的组合则主要依附于情节的细致安排，所以名目繁多的“过场”也就自然成为缝接各种情节缺口的“针线”。而二十世纪初经由日本舶进中国的现代话剧在五四启蒙运动的实证主义与科学主义思想推动下，虽然极力摒弃传统戏曲内容的腐朽和形式的虚假，却并没有一味抛弃中国叙事艺术重情节的艺术传统，只是化点为线，借助西式戏剧的板块接进式情节布局更集中地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，表达自我的社会认知与历史见解，传播启蒙理念。中国现代著名戏剧家熊佛西说：“戏剧是一个动作（action），最丰富的、情感最浓厚的一段表现人生的故事（story）。”^[5]从整体上说，现代中国戏剧依然更多地强调“故事”与“动作”，戏剧场面在很多时候依然只能是戏剧情节的注解。尽管曹禺、夏衍、吴祖光等剧作家的经典剧作《北京人》、《上海屋檐下》、《风雪夜归人》等有意淡化情节意识，注重场面布局，极力使戏剧回归“场面”本位，但终究未能抵制现代中国文化语境中激进的政治启蒙主义的冲击而幻化为美丽的浪花，中国现代戏剧在“情节中心”的艺术幻觉中高歌猛进，在极端的政治理念的裹挟下，异化为政治口号的形象注解，戏剧成为浮夸虚假的情节架构，戏剧场面沦为政治口号的狂欢表达和夸饰情节的艺术附庸，“情节中心”一度成为困扰中国戏剧家们的艺术魔咒。文革结束后，在思想大解放的历史语境下，当代戏剧迎来了“二度西潮”，再次自觉接受西方现代及后现代戏剧的艺术浸润，重新寻找久已失落的艺术探索精神，反叛斯坦尼斯拉夫斯基体系主导下的“幻觉型舞台”，大胆借鉴西方现代戏剧思潮的艺术精髓，创造性地接通中国传统戏曲的艺术沉淀并为我所用，化实为虚，在戏剧舞台“空的空间”中畅意施展自己的艺术创想，展现出强烈的实验精神与反叛色彩，戏剧开始真正从整体上摆脱“情节中心”的艺术魔咒，还原为多色彩、多层次、多变化、多主题、立体化的场面流体，借助场面的自由组合实验展现了戏剧审美的无限意蕴，其中最典型的有以下几种：

一、多点跳跃式组合。多点跳跃式场面组合摆脱了传统戏剧块状递进式情节链条束缚，化“块”为“点”，突破固有的时空限定，如散落的棋子，在棋盘的多点布局之间自由跳跃，组合成看似散乱实则统一的戏剧整体。这种场

面组合形式一方面巧妙地把影视“蒙太奇”即镜头组接艺术“嫁接”进戏剧舞台，场面幻化作一个个可以自由组合的镜头，另一方面借鉴传统戏曲“以形传神”、“境由情生”、“景随情转”的写意策略，展现舞台时空的自由变奏。如刘树纲创作，耿震导演的《十五桩离婚案的调查剖析》一剧以大学生路野萍为撰写毕业论文而调查十五桩离婚案例为总的结构思路，为了使互相独立的场面片断实现自由频繁的时空转换，本剧采用了一组由几个不同层次平台组成的一个棋盘式舞台，借助演员的虚拟表演和灯光音乐的变化烘托，各个戏剧场面如棋子般在棋盘式的舞台上灵活组合，自由跳跃，却又能收放自如，在舞台焦点的变换中延伸戏剧时空，把十五桩离婚案例和谐统一地整合起来，创造了独特而自由的舞台叙事话语。相比较而言，由孙惠柱、费春放编剧，黄佐临导演的《中国梦》在舞台叙事上显得更加天马行空，整部戏通过主人公的“梦”一般的意识流转把不同时空的生活片段自由地连缀起来，在舞台中央的斜圆面上下，演员借助虚拟表演自由地叙述着空间分布广泛，时态变化频繁的故事，前一场主人公还在美国某独木舟俱乐部划船，后一场就转换成文革期间中国山区放排，景随情移，场随“梦”迁，场面跳跃可以说已经达到了随心所欲的地步，忽动忽静，忽明忽暗，色彩斑斓却又统一于梦幻般的意境之中，似断实连，虚实相生，意味隽永。导演黄佐临巧妙地融斯坦尼斯拉夫斯基的“移情”与“体验”和布莱希特的“间离”与“陌生化”以及梅兰芳的“虚拟”与“写意”于一体，使得戏剧场面组合婉转流畅，如行云流水，一气呵成。诚然，多点跳跃式场面组合方式有意消解了幻觉型舞台所极力恪守的真实准则，也质疑了观念性模仿现实的合法性，极力张扬了戏剧虚拟性和假定性的本质属性，巧妙嫁接中西戏剧传统与现代艺术实验元素，使戏剧流体更加自由地伸展，辐射更加广阔的生活图景、揭示更为深刻的人性内涵和生命哲理，场面连结不再注重丝丝入扣，而是删繁就简，跳跃布局，化实为虚，以点带线，强化了戏剧艺术表现的诗意空间，同时以陌生化的间离效果打破观众的审美幻觉，引导他们在跳跃着的场面之流中不断发挥自己的想象，丰富和填补场面链条的“断裂”与“空白”，深化自身的审美体验。在当代戏剧舞台实践中，这种场面连结方式已经成为戏剧工作者们奉守的新的艺术形态，在《生死场》、《狗儿爷涅槃》、《桑树坪纪事》等剧作中都有明显的表现，为构建民族戏剧“写实”与

“写意”相融合、“描形”与“传神”相统一的美学形态提供了新的艺术资源。

二、片段拼贴式组合。片段拼贴式场面组合方式不同于前述的多点跳跃式场面组合，跳跃式场面组合虽然有意切断了情节的整一性，但场面之间往往具有内在情感或情绪的内在关联，而片段拼贴式场面组合则更多地受到后现代戏剧艺术的影响，场面组合打破了单线持续发展的情节或情感线性关系，演变成独立异质的戏剧场面偶然和随意的拼接，如同把玩一个精妙的“魔方”游戏，通过看似无规律的角块（场面）组合，最终拼凑出具有内在规律性的新模块整体。当代著名的校园实验戏剧《魔方》就明显采用了这种片段拼贴式场面组合策略，在纵横交叉、散漫杂乱的场面之流中呈现戏剧主题与色调的复杂多元。全剧由“黑洞”、“流行色”、“女大学生圆舞曲”、“广告”、“绕道而行”“雨中曲”、“无声的幸福”、“和解”等独立异质的大型戏剧场面组合而成，但这几大场面之间没有任何的情节联系，没有贯穿始终的人物命运，甚至各个场面舞台形态也迥然不同，或者是故事型、或者是歌舞型、或者是访谈型，完全颠覆了传统写实戏剧的“因事而转”或浪漫剧“因情而连”的场面组合成规，也尽力摒弃某些现代象征剧“因意而生”的场面流转套路，转而推崇对戏剧场面不循逻辑的感觉化艺术处理，借以颠覆理性逻辑的权威教义，张扬每个场面独立的审美价值和戏剧功能，戏剧真正还原为场面艺术。同时通过这种场面的感觉化处理反击了现代启蒙主义的二元逻辑和精英姿态，回归戏剧审美的多元判断和剧场空间的平等交流，利用各个段落的主题的相互照应与阐释，展示生活本身的色彩斑斓，实现部分之和大于整体的特殊审美效果。正如《魔方》创作者所言：“魔方色彩斑斓，而生活本身不也是色彩斑斓、变幻莫测的吗？”。在创作者看来，戏剧无须拘囿于情节逻辑，戏剧要的只是“一条‘思索人生’的脊梁骨、一副‘多姿多彩’的血肉躯，一股‘交流对话’的精气神”。^[6]如果说《魔方》的场面拼贴由于设置了“主持人”的串场而显得相对节制的话，那么孟京辉导演的戏剧《思凡》的拼贴则呈现出更明显的反中心、去整一、片段化的非线性特征，他将中国明朝无名氏的传本《思凡·双下山》和意大利薄伽丘的长篇小说《十日谈》有关章节拼贴起来，把两个时空截然相异的文本任意拼合在一起，使得戏剧场面之流失去了相对稳定的轨道而旁溢斜出，中国古代和尚与尼姑调情、外国青年与店主女儿偷情以及马夫与皇后

幽会等场面之间实现自由嫁接与转换，形成互文式的对照与对话关系，借助断裂的与不确定的场面组合，有意瓦解观众情节性逻辑思维定式，突破简单的二元价值判断而深入到对存在困惑的思考。类似的场面拼贴方式在孟京辉的另一实验戏剧《放下你的鞭子·沃伊采克》及林兆华导演的《三姐妹·等待戈多》等剧中都有明显体现。在这种拼贴式场面组合中，各个场面固有的“能指”与“所指”之间的必然关系变成随意性的多元关系，借助多元文化与话语的交织中使整体的作品在阐释上具有了多向度的可能，同时各个场面也因互文式的对照与对话关系而超越了原有的意涵，获得了丰富而深广的审美价值。

三、重复叠加式组合。罗·海尔曼认为：“反复本身就是意义的一种形式，一个自觉的艺术家不会重复无价值的‘重复审美’和偶然的细节，至少它不会超出语言内在的必要性的严格限制去这样做。所以重复姑且不论我们以为是作者有意为之，还是其过程尚无明确界定的创造性想象的必要作用形态……使得重复词语具备了特殊的、超乎语言界限的价值。”^[7]重复是现代叙事文学创作的常用策略，作家借助语言、场景、情节的“重复”挑战读者的阅读惯性，以一种“陌生化”的审美诉求刺激读者的探究欲望，在审美互动的“场域”中实现意义的增殖，强化叙事效果。两幕荒诞派戏剧《等待戈多》基本是由主人公爱斯特拉冈和弗拉基米尔重复而无望的“等待”场面组合而成，相互连结着的场面与场面之间在时空、色调、情节等要素上缺乏可衡量的变化（除了秃树上长出四五片叶子），戏剧以一种重复性的场面叠加消解了传统戏剧场面横向衔接的逻辑惯性，场面之流在近乎静止的重复状态中凸显了“等待”的复杂意涵，强化了荒诞谐谑的戏剧效果。传统戏剧观念认为，既然戏剧“流体”是依靠戏剧场面具体的“流动”得以实现的，那么戏剧场面的组合自然也必须体现戏剧“流体”应有的运动性，节奏性和生长性，借助功能各异的描写性场面、抒情性场面以及戏剧性场面的多元组合营造冷热相济、张弛有致的剧场效果，叙述波澜起伏的戏剧情节，因此，重复性的场面叠加被认为是戏剧创作的大忌。而深受西方现代及后现代戏剧思潮浸润的当代实验性戏剧则有意打乱了戏剧作为一个情节统一体内部所需的微妙的平衡，习惯性利用场面的重复叠加颠覆观众的欣赏习惯，舞台上展现的生命形态在“重复”中夸张、变异而实现意义“膨胀”。孟京辉导演的《我爱×××》就是一部将“重复”的“执拗”推到极致的实验戏剧，全剧无任何具体情节、故事、人物，只是由数

位男女演员用各种不同的音质和音色重复朗诵（偶尔夹以形体动作的表演）传递着“我爱……”的长短句，场面的组接演变成形态重叠的“词语嫁接”和“词语繁殖”，但这种场面形态的重复却没有窒息剧场的生气，一方面自然是由于语言本身的戏谑效果和戏剧形态的新奇刺激了观众的审美感受，但从另一方面讲，借助语言对发生于世界各地历史事件的重复性的“戏说”与“并置”实际上也有意剥离历史与现实的复杂表象，消解宏大叙事的严肃面相，以形式的“重复”喻示历史与现实人生的“不变”本质。著名剧作家过士行有一部不大为人所知的三幕实验戏剧《青蛙》是一出十分荒诞的戏剧，舞台上展示的是虚化的时空中不断重复的“理发”场面，每一幕的场面演示的内容与节奏几乎没有变化，理发师一直在为同一个人理发，似乎永远不会完结，而远行者似乎永远没有理发的机会，而那个无名的女人不断重复着喷水的动作，他们漫无边际的交流谈的则是关于环保的话题，剧作家显然无意借助场面之流演绎具体的“理发”故事，而是把“理发”的场面“直喻化”与“意象化”，借“理发”之壳探讨人类生存的危机，“理发”的过程重复完全“虚化”了具体情境的事件演进，但“实化”了人类本身的脆弱和面临的危机，“重复”潜在地把被现状或表象所遮蔽的事物本质的赤裸裸地展现出来，深化了作品的主题意蕴。重复既残酷地打击观众对“悬念”或“节奏”的渴望，却也能诱导他们“静态”地深入思考，重复不是创作上的“无为”，而是一种刻意的“有为”。

四、自由延伸式组合。自由延伸式组合指的是戏剧场面的运行不仅突破了单一封闭的情节系统，而且也跨越舞台“第四堵墙”的固有屏障，刻意把舞台延伸到观众席中，演员不仅要学会“当众生活”，更要学会“自由生活”，甚至也要学会与观众即兴“共同生活”，戏剧在演员与观众的现场互动中自主形成新的场面组合。这种场面组合方式模糊了戏剧演出与非戏剧演出的界限，甚至模糊了表演与生活的界限，凸显了戏剧演出的自由特征与本质属性，拓展了戏剧表现的可能空间。20世纪西方现代实验戏剧有意颠覆了传统戏剧场面调度与组织的“预见性”和“稳定性”，排挤剧本的主导地位和演员演出的逻辑预设，强化戏剧运行和场面组织的不确定性和观众对戏剧的参与性。环境戏剧的发起者谢克纳就认为：“文本不是演出作品的出发点也不是终点。”^[8]“表演就是面对观众并与观众一同进行的仪式。”^[9]西方实验戏剧突破表演与生活界限的戏剧意识与观念深深影响了当代中国戏剧的实验先锋，当

代实验戏剧家牟森奉守艺术就是生活方式本身的理念，追寻戏剧的原初梦想，其导演的戏剧《与艾滋有关》就是“一出直截了当的戏剧，一次直截了当的演出。没有剧本，没有故事情节，没有编造过的另一种生活。”^[10]整部戏剧没有规定的戏剧情境，没有预设的场面调度，戏剧场面之流散乱四溢，毫无章法，舞台上充斥的是“与艾滋无关”的绞肉机、蒸锅、火炉以及砖石甚至水龙头等缺乏美感的杂物，演员的演出也极端自由随意。或用绞肉机、蒸锅做着白采肉丸；或郑重其事地讲述生命的往事；或忙着用砖块砌墙。场面组合由于演出的随意而显得毫无逻辑且随时可能发生变化，戏剧成为一种充满可能性的生命仪式，借用他在导演戏剧《0 档案》所阐述的戏剧理念，那就是“任何一个人，只要愿意，都可以走上这个舞台，讲述自己的成长。这是一出关于自己的戏剧，不是演员扮演别人的戏剧。”^[11]而上海实验戏剧家张献创作的《屋里的猫头鹰》一剧则把戏剧场面的布局延伸到了戏剧演出之前，观众进“剧场”前，被要求穿戴起工作人员派发的猫头鹰面具和斗篷，在工作人员手电筒光束的指引下，排队进入“剧场”。在四面刷满黑色油漆的“剧场里”，但见一双双躲在“猫头鹰”面具后面的眼睛在游动，构建自然生动的“猫头鹰”的世界，戏剧在这时其实就已经开始了，观众无意组织的“戏前戏”自然地接通了戏剧真实的情境，戏里戏外合为一体，在戏的进行之中，当森林中的雄性猫头鹰灭绝了，雌性猫头鹰们全部飞出森林，飞进城市，向剧中人沙沙报复时，观众厅里跳起很多“猫头鹰”，他们自主冲上舞台痛殴沙沙。戏剧场面的组合呈现出辐射性的延伸，消解了聚合型场面组合的封闭性与自足性，在无序中彰显戏剧生成的多种可能，拓展戏剧主题的含量，还原生活与戏剧的天然联系，喻示了“看”与“被看”的生命情境的复杂意蕴。伴随着中国当代戏剧艺术形态的变革，自由延伸式场面组合将成为展现剧场艺术独特魅力的常用布局与构思手段。

符号论美学代表人物之一苏珊·朗格认为“一个艺术品激发人们的美感……它就必须使自己作为一个生命活动的投影或符号呈现出来，必须使自己成为一种与生命的基本形式相类似的逻辑形式”。^[12]当代中国戏剧的场面组合实验也不仅仅是一个简单的形式命题，它以多色彩、多层次、多变化、多主题、立体化的形式反叛消解了中国戏剧长期固守的幻觉主义规约和宣讲政治道德教义的精英姿态，展现了生活本身的丰富色彩和人性深处的复杂形态，凸现

了生命的自由律动和情感的自然宣泄。当然，我们必须看到，这种形式的自由实验在当代的中国剧坛尚未成为完美的艺术自觉，在很多时候它依然只是功利主义舞台实践的飘零的花絮，抑或只是激进的先锋占据山头的耀目旗帜，缺乏生命价值和艺术信仰的内在支撑，所以很容易为政治与商业裹胁而失去方向。因此，深入地剖析中国戏剧艺术形态内部每一种的微观的变革，及时总结戏剧艺术实验成果，依然是当代戏剧研究的紧迫课题。

注：本文为江西省社会科学研究“十一·五规划项目“叙事学意义的话剧文体特征研究”（项目编号为08WX07）与东华理工大学校长基金项目“场面魔方——当代中国实验戏剧艺术向度考察”的阶段成果，）

参考文献：

- [1]亚里士多德（希腊）.诗学.[M].陈中梅译注.北京：商务印书馆，2003：63
- [2]马丁·艾思林（英）.戏剧剖析.[M].罗婉华译.北京：中国戏剧出版社，1981：10
- [3]王国维：戏曲考原[A].王国维戏曲论文集.北京：中国戏剧出版社，1981：108
- [4]王骥德：曲律·论剧戏[A].中国古典戏曲论著集成（第4卷）.北京：中国戏剧出版社，1959：137
- [5]熊佛西.论剧[A].国剧运动.新月书店，1927：43
- [6]王晓鹰.魔方导演阐述[A].探索戏剧集.上海：上海文艺出版社.1986：505-506
- [7]罗·海尔曼.总体意象模式与整体意义[M].，转引自林克欢《戏剧表现论》.北京：中国社会科学出版社.1993：151
- [8][9]理查德·谢克纳（美）.环境戏剧.[M].曹路生译.北京：中国戏剧出版社，2001：27，64
- [10][11]牟森.写在戏剧节目单上[A].蒋原伦.中国当代先锋艺术家随笔选.北京：中国社会科学出版社.1998：57，56
- [12]苏珊·朗格（美）.艺术问题.[M].北京：中国社会科学出版社.1983：43

作者简介：刘文辉，男，1976年7月生，南京大学戏剧学在读博士，东华理工大学文法与艺术学院中文系副教授，江西戏剧资源研究中心研究员，研究方向为中国现当代戏剧，获第二十一届田汉戏剧奖论文二等奖。联系电话：

13979499985 E-mail:fz1wh77@yahoo.com.cn

厦门大学图书馆