

姚一苇的焦虑

■ 林清华

内容摘要：焦虑是艺术的原生动力之一。对于姚一苇的戏剧创作而言，焦虑是他表达人类世界的主要方式。姚一苇的焦虑包括两个方面的主题：人的困境与戏的困境，而其表达方式却呈现出一种“不和谐”的悖论。姚一苇上个世纪的焦虑在当下并没有获得缓解，而是加深了，它对当代中国戏剧现状仍然具有强烈的现实意义。

关键词：姚一苇 焦虑 现实意义

中图分类号：J80 文献标识码：A 文章编号：0257-943X(2016)01-0075-07
DOI:10.13737/j.cnki.ta.2016.01.009

Title: The Anxiety of Yao Yiwei

Author: Lin Qinghua

Abstract: Anxiety is one of the primal motives of art. In Yao Yiwei's drama, anxiety is the dominant method for expressing the human world. His anxiety contains two aspects: the dilemma of man and the dilemma of drama. This expression features an unharmonious paradox. Yao's anxiety in the last century has become even more intense rather than being relieved and is still a matter of realistic significance to contemporary Chinese drama.

Key Words: Yao Yiwei; anxiety; realistic significance

姚一苇在谈到《红鼻子》的创作初衷时言：“对人类，我怀有悲悯之情。”^[1]这句话其实可以视为姚一苇全部剧作的灵魂，因为在这悲悯情怀背后还隐藏着一个重要的潜台词，就是他对人类现状与出路无法抑制的焦虑，而他所有的剧作都是表达与缓解，甚至在某种程度上试图消除这种焦虑的方式与途径。所以他说，他写《红鼻子》想讨论的是一个关于人类前途和命运的问题。^[1]

这个问题在当前消费主义盛行并迅速碎片化的社会语境下听起来似乎有些戏谑，但是在我看来，无论在任何时代，一个没有焦虑感的剧作家是无法称其为伟大的。人类对未知世界的恐惧，以及对恐惧本身的焦虑，是戏剧的起源之一。对此，姚一苇也曾引用莱辛的观点加以阐释：“没有恐惧便无从产生哀怜，悲剧的净化作用亦即观众自身感情的解脱作用。”^{[2](P.94)}早期人类试图通过对神明的模仿来缓解对未知其因果的毁灭性灾难的焦虑，但是这种焦虑并没有随着人类解读世界能力的提升获得真正的消除，反而越发深重，因为人们发现灾难从外部世界渗透到了人类自身世界。譬如，古希腊的悲剧就充满了焦虑，因为人类发现无法对抗一种叫做命运的东西，命运代表着一种人

对其无能为力反而被其支配的巨大的“客观势力”。即便在强调人的“自主理性”的文艺复兴时期,莎士比亚的喜剧也是充满焦虑的,因为他发现人性的弱点使人类皆与小丑无异,乃至中国的关汉卿、汤显祖们也充满了焦虑,因为他们所书写的抗争最后大多无奈地交给了幽明。现代戏剧试图通过对日常生活的展示与判断,把焦虑祛魅化与琐碎化,并从中寻找解决之道。后现代戏剧则有意解构焦虑,把非理性现象深度“非理性化”,试图在戏谑与荒诞中让焦虑消于无形,但最终无所遁形。

因此,历史上伟大的剧作家都有一个共同的特质:善于将自己的焦虑均匀细密甚至不着痕迹地渗透到他的作品里。那么,姚一苇的焦虑是什么呢?在我看来,主要有两类:一类是关于人的焦虑;一类是关于戏的焦虑。

—

姚一苇曾经说过他写剧本的最主要原因是对“人”有兴趣,而人的困境自始至终都不曾离开过那些基本问题,古今皆然。但是,姚一苇对“人的困境”命题的探讨具有鲜明的“理性决定论”色彩。他认为:“一方面自人的感性言,为(大自然的)威力所震慑;另一方面,自人的理性言,宇宙必有一种道理或法则性的存在。”^{[3](P.65)}在他看来,解决人的困境问题,必须是一系列拥有“理性、法则、智慧、绝对”的抽象的图景。^{[3](P.65)}因此,当后现代戏剧所表现的与这些理性与法则相违背时,姚一苇顽强地认为“吾人无法去追寻他们笔下人物的意义,因为他们没有任何理性或逻辑可循,当然更没有任何法则性的存在”。^{[3](P.69)}他的第一部作品《来自凤凰镇的人》就在探究人性自我救赎的意义,他把救赎视为一种理性的智慧。而后来,他发现自我救赎并不足以解决人性中的基本问题,所以他的前期作品都笼罩着一股浓重的危机意识,他让他的各个剧中人不停地发表对“没有明天”的焦虑,就像《孙飞虎抢亲》里四个剧中人一再说的,“我们只是躲在—道高墙的里面,我们只是躲在自己的衣服里,我们是躲在洞里,我们是老鼠。我们虽然有两双好眼睛,但我们又是什么也看不清,我们只会等待,等待着那不可知的命运来临”。显然,在这里,深谙西方哲学发展脉络的姚一苇把柏拉图的“洞穴”隐喻加以艺术化的中国式的生发。从柏拉图的“洞穴”开始,这种焦虑是始终伴随着人类与人类的艺术作品的,这种焦虑带有普适性,是人类每一个文明阶段都无法彻底解决的,也是跨越地域性、民族性与时代性的。如同有学者分析《红鼻子》在大陆热演的原因时提到的,“无论在什么形态的社会之下,《红鼻子》均得到观众的激赏,其原因应该不只是彼岸对此岸的好奇心,而是剧中触及了人类共同的课题,不管是什么社会,什么时代,人们心灵深处的某一点,都不由得被其触动而感动,得到了净化”。^[4]即便是《左伯桃》这样的以中国史传为框架的作品,其实讲述的也是全人类在行进路上所遭遇的共同难题,“如何去解除此种困境呢?能不能找到一种比这更好的脱困之法呢?我得要说左伯桃所做的是人类所能找到的唯一的办法——自我牺牲,这才是人类的高贵处。当然人类今天所面临的困境不会是如此,但困境永远是存在的,同样需要一人的智慧、勇气和牺牲”。^{[5](P.95)}但是,姚一苇没有注意到的、或有意回避的是,左伯桃以自我牺牲成全了羊角哀,解决了自己对未知前途的焦虑,却不知他已经把更深重的焦虑留给了羊角哀,使他背上了双重的道德十字架。就形式上而言,“在路上”永远是一种人性状态的隐喻,所以我借用“公路电影”的说法,把它称之为“公路戏剧”。面对未知的将来,驱使人类要么退缩,要么让“我们一同走走看”。同时,“在路上”也是焦虑艺

术在后工业时代最突出的表达形式。“在路上”，往往意味着个体的集体化以及集体的单一化。如同马尔库塞所预见的，发达工业社会是成功地压制了人们内心的否定性、批判性、超越性的向度，使这个社会成为单向度的社会，而生活于其中的人成了单向度的人，这种人丧失了自由和创造力，不再想象或追求与现实生活不同的另一种生活。^①

总体而言，姚一苇此时的创作基本秉持一种“数学理性”的解决之道，在他看来，“理性的、数学的美学性格事实上容忍于一切的艺术的形式之中……美的形式应遵从一定的限制，一定的模式与规范”。^{[6](P.259)}当然，姚一苇对“数学理性”的理解也在发生变化。譬如，《来自凤凰镇的人》对焦虑的解决即是简单的而充满一厢情愿的想象，把希望寄托于“救赎”，而从《孙飞虎抢亲》、《左伯桃》到《我们一同走走看》，则开始尝试以“数学理性”去探讨出路，他认识到“焦虑”与“怀疑”是无法消除的，而“数学理性”的作用在于提供一种即便抱持“焦虑”与“怀疑”，依然得以勇往前行的态度。

当然，因为个体生命在不同的现实环境下都有无比鲜明的个性体验，姚一苇的生平又经历与见证了诸多历史的变迁，他的焦虑也必然会带上种种时代的烙印。这里既有忧心忡忡的家国情怀，譬如《一口箱子》与《申生》里对大陆“文革”以及对历史政治生态的隐喻，也有他对个体生命在历史变迁下的境遇与无奈；譬如《X小姐》与《重新开始》对后工业社会形态对人的压迫与自我异化深深的担忧与批判。

姚一苇后期的几部作品开始着重探讨后工业时代人的身份迷失与重新寻找，这与台湾的现实环境的变迁有关，从80年代中期到90年代初期高度的资本主义化，使人变得越来越单向度化，身份变成了一种虚无，人的自我认同开始流失，人成了机械的附属品。X小姐的失忆隐喻人的失落，名字的遗忘意味着自我的失落，寻找身份也就是寻找自我。所以，有学者认为姚一苇笔下的X小姐这个人物形象，是作者对当前台湾现实社会的一种有力的批判，向人们提出了何去何从以及如何认识自己在现实社会中的地位与作用的问题。^[7]在其收山之作《重新开始》的后记中，他是这样描述人的“身份”并提出解决之道的：

回到“人”的本位上来，我想应该不是记号创造了人，而是人创造了记号。所以人还是“人”，只有他要把自己变成什么，才能创造什么；“人”的意义不是外来的，而是来自他自身。亦即是说，只有在他经历了一连串的事故，或者说各式各样困顿、挫折和失败之后，他才有可能知道他是什么，或他有什么，他才会脱去那些美丽迷人的外衣，看清楚他自己。至于外来的力量，即使大风大浪，地裂山崩，有时也不管用，人有他顽强的一面。但是，人虽有其顽强的一面，却容易掉进他自己所设定的陷阱里，头破血流。此时，如果他还想活下去的话，只有爬起来，重新开始。^{[8](P.154)}

有趣的是，姚一苇后期的戏剧作品总是让人联想到台湾一位重要的电影导演蔡明亮的电影作品。同样始发于80年代的台湾新浪潮电影对人的困境表达也多有建树，其中最坚决最犀利的应该是蔡明亮的电影。在一定程度上，蔡明亮的电影与姚一苇的戏剧存在着微妙的互文性，姚一苇的《X小姐》中身份的迷失与寻找这一主题在蔡明亮的短片《天桥不见了》中获得了延伸，X小姐与陈湘琪扮演的在各个场合茫然而焦急地寻找身份证的女士，是不同时代的共同表征，是后工业社会来临前后连续性的迷失。不同的是，在蔡明亮的电影中，我们看到的是比姚一苇的戏剧更琐碎更直接的困顿，它像手术刀一样冰冷，将工业社会的都市生活本质剥开了给你看，而且没有丝毫的犹豫与不忍。

所以当姚一苇看完《爱情万岁》之后认为蔡明亮太残酷了:被他剥光肢解的现代人心灵,只剩下彻底的虚无,而对他而言,对于这个世界,他又无法虚无,他对这个世界仍然抱有一点希望,哪怕是多么虚幻、不切实际的希望。所以,他认为自己永远写不出这样的作品,也不会去写这样的作品。

《X小姐》与《重新开始》作为姚一苇的收山之作,是其焦虑状态的加深,或者说是对其之前所一再信守的“理性、法则、智慧、绝对”的再反思。X小姐与丁大卫等人的焦虑呈现,是一种对“工具理性”的迷信,其结果是人的工具化以及对自己“工具性”丧失的焦虑。这是一种新的焦虑来源,原先确信“物理性质与人类身体可以经由机械与数学方法加以控制”^{[9](P.120)},以实现庞大的焦虑驱逐效应,结果却走向了它预想的反面,即“自主理性”掉入“工具理性”的陷阱。于是,可以发现的是,姚一苇在探讨人类困境时,表达内容与表达方式之间暴露了缝隙与悖论:一方面,他呼唤人类“自主理性”与“数学理性”的秩序的重新建构,一方面却又焦虑于“自主理性”向“工具理性”深渊的滑落,从而导致“自主理性”与人类精神遭遇更大的毁灭。而最致命的要害与痛苦在于,姚一苇并不能自己找到二者之间的平衡点,因此他的焦虑感不断加深,最后只能一再为人类强行安装上一条“光明的尾巴”,甚至在带有“投降”意味的潜语境下希望找到一条人类“重新开始”的道路,“我知道很多人不这么认为,但《重新开始》一剧的结尾,就是姚一苇式的‘和解’。我不同意人的未来偷偷摸摸过掉,不走 Beckett(贝克特)、Ionesco(尤耐斯库)的路子;重新开始只是一个起点,不一定要走到哪,只提出希望的可能……一片黑暗中的一点光亮……我的结尾一定带着一条光明的尾巴!”^{[10](P.106)}只是这条“光明的尾巴”也未必让他自己信服,而始终在焦虑的泥潭里艰难跋涉,直至离开这个世界。

我想,这也正是姚一苇的戏剧作品为什么总有一条“光明的尾巴”的真正原因。以历史的观点去观照,姚一苇试图呼唤一种“人类问题的总体解决之道”,但是他的焦虑本身却是一种“非理性”的行为。当然,他相信人是理性的动物,这与欧洲17世纪的哲学是共通的,认为人有能力在知识、社会、宗教以及情绪生活上自主。这与姚一苇有过很深的金融教育背景以及西方文化史研究经历有关,他基本认同文艺复兴以降主导文化革命的知识原则,即对“自主理性”或“数学理性”的信念。这种信念造就了姚一苇剧作中必然存在的那条“光明的尾巴”,也在剧作层面造成了巨大的影响与诸多无奈的牵绊,有时为了这条“光明的尾巴”,姚一苇刻意脱离了原有的或已经自成长的叙事逻辑与感情逻辑,试图通过一双理性的双手建造起一幅“自主理性”的人类图景,从而实现了对“非理性”经验层面的压抑。但是,不得不说,它压抑艺术“非理性”的同时,也压抑了艺术的自律性,最终,直到他离世,那个图景也仍然只是图景,并且在后现代语境下,显得愈发支离破碎。也因此,从姚一苇到蔡明亮,从上个世纪到本世纪,让人不禁怀疑姚一苇先生的焦虑到底是缓解了还是加深了?那条“光明的尾巴”似乎并没有转换为那个“重新开始”的源头。

二

一说到戏的困境,必然会涉及戏剧形式的问题,不管在大陆还是在台湾,现代性与民族性一直以来都是其中的焦点,争论迄今也没有停止,如同董健先生所言:“在这问题上也曾产生过一个认识和价值判断上的死结:西化等于现代化,民族化等于复古,或者反过来说,现代化就是西化,复古就是民族化。这个死结使得现代化的呼唤似乎都带上了殖民主义文化的色彩,又使得每一次民族化

的讨论和倡导差不多都多少掺杂着对抗现代化的情绪和语言。”^[11]在姚一苇所预设的戏剧图景中,戏剧的民族身份也是厚重的,只是与大陆的一些理论家与实践者相比,姚一苇在戏剧的民族性与现代性关系的问题上倒是抱持着一种相对开放与兼容的态度,所以,他的作品既可以是西方的,也带有本民族的审美意味;既可以是本民族的题材,也带有强烈的西方现代戏剧的形式感。他说:“我企图建立起我们自己的戏剧,把传统与现代结合起来,为开拓我们自身的文化尽一点力。我更希望,所有朋友,也怀着与我相同的愿望……这种愿望可能会落空,但我的一掬愚忱,则是与天共鉴的。”^{[12](P.195)}在他看来,形式如何其实并不重要,他写的《申生》是中国的,不是希腊的,顶多是一个西方现代形式上的运用罢了。就像写《左伯桃》,是借用京剧的形式,跟运用希腊形式没有什么区别。他其实在意与焦虑的是民族传统审美况味的流失。因此,在其教学期间,便对表演课有着非常“中国”的看法,要求戏剧系必修“国剧声腔”及“国剧动作”,他说:“我们要做好戏,主要是中国人的戏。既然是中国人的戏,当然得从中国剧场内吸收养分。”^{[12](P.197)}与此同时,他对中国语言中的音乐性元素极其珍视,梦想着在中国的舞台上创造一种叫做“诵”的形式:“我认为‘诵’的方式如不能建立,我们只能上演口语的戏剧,永远没有诵文戏剧,我们的剧场将只是一条跛腿,始终不能站稳。关于音乐:每一句都重叠半句,重叠的部分我的目的系作为‘帮腔’,前后台人员全部可以合唱,甚至观众亦可以加入,使演员与观众之间的隔阂消除。关于演员的身段、姿势、腔调、脸谱、服装,我们要向平剧、木偶剧,以及各种地方戏学习。至于舞蹈,将需要一种创造性的设计;这种设计它必须来自我国传统,同时又必须具有现代人的观念精神。”^{[13](P.57)}《申生》与《孙飞虎抢亲》就是这样的实验。譬如《孙飞虎抢亲》,姚一苇便设计四个主人公一字不改地重复相同句型与唱词:

崔:我们没有哭过、笑过、爱过、希望过!

红:我们没有哭过、笑过、爱过、希望过!

孙:我们没有哭过、笑过、爱过、希望过!

张:我们没有哭过、笑过、爱过、希望过!

很难说,这种语言方式是否能够意味着姚一苇所谓的“诵”形式的建立,但至少说明姚一苇对中国现代剧场的一种新试探。

当然,除了戏剧的民族身份,让姚一苇更加焦虑的,是后现代戏剧对文学性的驱逐。他本人对后现代戏剧保持着一种安全的距离,并始终质疑后现代戏剧的取向。他用少见的激烈语气强调对后现代戏剧的反感,以及对戏剧现状的焦虑。他认为反语言反得最彻底的是后现代,“语言‘失去了故乡’,没有文学的剧场实际上只是一个‘空洞的剧场’,因为看过后,发现它不曾给我们留下什么,因为它本身空无所有……于是古代流传下来的伟大文化遗产,被他们撕裂、捣碎、肢解,血肉模糊,面目无存,其目的只是制造一些‘点子’,除了这一点,便什么也不剩了”。^[14]当他最终认识到后现代戏剧的影响力之深远,便无奈地把自己视为堂·吉珂德,坚守对文学的那一份执着。“文学,进入后现代主义的今天,它是什么样子?论者众矣,毋庸我饶舌。然而我这个现代主义时代的过来人仍保有对文学那一份执着,至死不悟。我所做的或许有如堂·吉珂德之向风车挑战,显得十分的可笑与愚蠢,但对我而言,则不是没有意义,它是支持我活下去的重要理由……吾老矣!然而,假如有机会为文学的未来而奋斗的话,我想我还是会拿起那生锈的长矛,骑上那匹瘦马的。”^{[15](P.81)}

姚一苇对后现代戏剧的强烈质疑,说到底依然出自他对“自主理性”与“法则”等古典主义信念的坚守。为了找到理论的支撑点,他以人类关怀作为评判标准,把现代主义戏剧与后现代戏剧在表达层面作了一番比较:“‘现代主义’的重要作家,他们的作品即使悲观、失望,表露出某种哀愁,或是怀旧,可是基本上还是蕴含着对这个世界、对人类的关怀。他举出艾略特的《荒原》、乔伊斯的《都柏林人》、契诃夫的剧本等,‘都不是自我的小问题,都有大关怀在内’。”^[16]

今天,我们审视当下的中国戏剧场域,再回过头来看姚一苇的这一份焦虑,也许会深深感佩他的预见性。

三

如前面所提,姚一苇的焦虑是缓解了还是加深了?它对中国的戏剧与现实有着怎样的启示?

当代中国十多年来的种种社会问题,告诉我们,姚一苇先生所提及的种种焦虑不是缓解了,而是加深了。人类的现状从姚一苇的焦虑滑向了蔡明亮的冰冷,那条“光明的尾巴”从未出现。人的物化与异化程度加深了,人与人之间的交流越来越无望,相互压迫倾轧的现象比比皆是。一方面是众声喧哗的热闹图景,一方面又是语言能力丧失的加剧。更可怕的是,有些人已经失去了焦虑的能力,只剩下虚无与麻木。工业社会梦魇下的心灵危机开始取焦虑而代之,人与人之间的不信任感通过当代喧嚣的媒介,变得极度强化,说到底,这是中国社会与个人在“社会价值感”与“自我意义感”的丧失。

这些反映到戏剧场域,就是功利戏剧的横行导致的戏剧的“工具化”。戏剧场域在80年代曾经因为对家国个人未来的焦虑引发的短暂高潮,在消费社会到来之后迅速归于沉寂,在所谓文化产业的鼓噪之下,是一片思想的荒芜与贫瘠。文化的目的,变成了赚大钱,或者给官员增添政绩,戏剧成了捞金之作、功利之作、速成之作、遵命之作,或者靠一些庸俗的笑料来包装它浅薄的思想。正如姚一苇在上个世纪末便已经描述的那样:“文化成了工业,任何文化活动都是商品化了。这个现象把以往所谓的精致文化和大众文化的界线消弭了。”^[14]

应该说,当代戏剧关注戏剧本体,重现对艺术规律的尊重,是有其面向意识形态的解构性的意义。但是,矫枉往往过正,对社会的关怀缺失、对市场化的过度渴求,以及对文学性的摒弃,成为当代戏剧场域普遍的趋势。可以说,姚一苇的焦虑在当代中国当代戏剧场域几乎全部成了现实。一位文艺批评家曾经用“四浮”来评述当前的戏剧现状,即:“创作动机的浮躁”、“内容上的浮夸”、“形式上的浮华”以及“思想艺术的肤浅”。^[17]套用马尔库塞的观念,其实这是个“单向度戏剧”的时代,它既接受资本的控制,又被意识形态四处驱赶。而究其更深层次的原因,是“作为意识与精神之载体的文学被放逐了”。^[11]

如果说,姚一苇在上个世纪的焦虑在新世纪获得了复生是一种悲哀,那么,我们是否有摆脱困境的方式与途径,以重塑一条关于中国戏剧的“光明的尾巴”?在我看来,其实姚一苇已经给过一个解决困境的两条路径:再度启蒙与文学性的回归。前者是意义,后者是载体。没有对现实世界悲天悯人的情怀,就没有文学性的恣意汪洋,否则再多华丽的辞藻与架构,都是厕所装饰的塑料花。没有文学性的承载,也无法用艺术的手法创造性地展示创作主体的思考与情怀。可喜的是,近年出现

的两部青涩之作——《蒋公的面子》与《驴得水》已经为我们描画了反击的架势,希望这种架势不会在资本的引诱与意识形态的驱赶下消于无形。权且把它们视为姚一苇先生所一再眷念的“光明的尾巴”吧!

注 释:

① 参见马尔库塞:《单向度的人》,刘继译,上海译文出版社,2006年版。

参考文献:

- [1] 姚一苇.姚一苇剧作六种[M].台北:书林出版社,2000.
- [2] 姚一苇.戏剧论集[M].台北:开明书店,1981.
- [3] 姚一苇.欣赏与批评[M].台北:台湾远景出版社,1982.
- [4] 林祥.旅店·人群·世界缩影——访姚一苇谈〈红鼻子〉[N].中国时报,1989-8-3.
- [5] 姚一苇.我们一同走走看看:姚一苇剧作五种[M].台北:台湾书林出版社,1987.
- [6] 姚一苇.艺术的奥秘[M].台北:开明书店,1989.
- [7] 曹明.观照人生·关注现实——漫谈姚一苇的历史剧与现代剧[J].艺术百家,1993(1).
- [8] 姚一苇.X小姐/重新开始[M].台北:麦田出版社,1994.
- [9] 罗洛·梅.焦虑的意义[M].朱侃如译.桂林:广西师大出版社,2010.
- [10] 马汀尼.光明的尾巴[A].陈映真.暗夜中的掌灯者[C].台北:书林出版社,1998.
- [11] 董健.中国戏剧现代化的艰难历程——20世纪中国戏剧回顾[J].文学评论,1998(1).
- [12] 李立亨.默默耕耘的“堂·吉诃德”[A].陈映真.暗夜中的掌灯者[C].台北:书林出版社,1998.
- [13] 姚一苇.孙飞虎抢亲[M].台北:现代文学社,1965.
- [14] 姚一苇.文学向何处去——从现代到后现代[N].联合文学,1997年4月.
- [15] 廖仁义.往事与历史[A].陈映真.暗夜中的掌灯者[C].台北:书林出版社,1998.
- [16] 白先勇.文学不死——感念姚一苇先生[N].联合报联合副刊,1997-12-1.
- [17] 毛时安.关于文化发展和文艺创作的四个问题及其思考[J].中国戏剧,2010(10).

(作者单位:厦门大学人文学院,厦门大学台湾艺术研究院)