

寻找“多数”——樱井大造和帐篷的剧场幽灵学

孙柏

《艺术评论》2007年10期

-

缘起

樱井大造说他是1973年出发的，出发去寻找多数。从直接的政治介入抽身，他加入了当时方兴未艾的帐篷戏剧运动，深入到日本社会的底层去演出。二十多年的时间里，樱井大造先后经历了“曲马馆”、“风之旅团”、“野战之月”几个时期。随着社会运动退潮、日本经济腾飞，帐篷戏剧得以生存的本土空间日见缩小，以至最终丧失。同时他也意识到自己的关注视野并不应该局限于日本，因为在本土消失的底层以及底层的贫困，其实是由相邻国家和地区来承担的。于是樱井大造又重新起程，去到更广阔的亚洲的天空，继续寻找多数。1999年后，他在台北组建“野战之月·海笔子”，同台湾志同道合的朋友们合作，先后编导了《台湾Faust》和《野草天堂》。有了这样的成功的经验，他进而设想在“城市”这个共通的主题之下，以帐篷作为媒介，把东京、台北和北京联接起来。帐篷戏剧《变幻痲壳城》便是这一设想的最终实现。今年早些时候，这部剧的日文版和中文版已在东京和台北演出。这个9月，樱井大造终于带着他的帐篷，到北京来了。

《变幻痲壳城》

《变幻痲壳城》是一部关于贫困的寓言剧。按照樱井大造自己的阐释，它表现的是今天（亚洲）城市日益深重的缙绅化和贫民窟化，这个二而一的过程造就了一片又一片覆盖住那里土地和居民的结痲。痲壳直接形象化地喻指着因剥夺和贫困的相互依存而不可治愈的现代疾患，暴力统治、意识形态操控和资本的掏蚀、冲刷，造成了新旧痲壳的层层叠加。而在这样的痲壳下挣扎着存活的人们，为了不被抹杀、不在饥饿或者恐惧中死去、不用在死后变成孤魂野鬼向后人发出不平的悲鸣，他们开始寻找与自己同样命运的对方——多数。

剧中，一个叫“多数”的孩子，背着一杆打不响的枪，从乡下来到“痲壳城”，寻找他/她的哥哥。哥哥的名字也叫“多数”，曾经是一名“想象的游击兵”，死于一场暴动，而暴动实际上是由这座城市的创建者“痲壳”阴谋挑起的一场内战。“痲壳”一边开办斡旋零工的劳动市场，一边经营着“贫民善财之家”，这样他就可以在饥饿的循环往复中，维系自己的统治。而更大的野心家还等在他的身后，脑电波研究所所长“大鼠”妄图以支配心的方式来支配独裁者……剧中更多的人物是形形色色的多数：这里边有暴动失败后单枪匹马行刺“痲壳”的“土蜘蛛”，有因为误杀了一个女孩子而疯狂的“独角仙”，而那个女孩子则成了象征这个城市永远在反复的创痛的“伤痕”，还有原来身为义贼而今只靠偷盗苟活的“添丁”，有做了“痲壳”的王妃却从未放弃寻找妹妹的“妖蛾”，希望通过

便当连带起这些多数的“水笔子”，既是“朕”又是多数的“始皇帝”小猪，没有名字、没有形象、不能发出自己声音的“未生”，以及在伸手不见五指的墓地出沒的众幽灵……

其实，这个寓言剧中的所有人物都具有幽灵的性质。他们既有鲜活、真实的生命，又是概念、隐喻和象征。他们或是从前时代的遗影，或是渴望转世重生的鬼魂，或者象“未生”——生下来即已死去，却执拗地游向大海，去做未来可能性的小小的一分子。这些多数都在寻找着对方——寻找另一些多数。但这样出于一己目的而各自为战的寻找，最后总是要落空：比如“独角仙”和“土蜘蛛”都好象是“多数”的哥哥，但又都不是；“妖蛾”以为“伤痕”就是自己的妹妹，但她也认错了。不过，这些错失的寻找都不重要。多数已经从它固定的概念化的躯壳中脱身而出，使得每一个人都拥有了多数的面貌。

寻找的过程也是自我转变的过程，每一个人物都在变幻转化，目的是要找到使自己得以改变的那个自我。这使我们对剧情的任何一种固定、单一的理解，都显得不得要领。只有一点是可以肯定的，即要想治愈贫困，就必须揭掉疮疤，使伤痕暴露为伤痕，使血液流淌，锈蚀那个正在板结的痂壳之城。然而这并不一定是革命，而是变幻：使人重新变成人，城市重新有人居住，世界重新成其为世界。为使那些幽灵们——那些被抹杀的人免遭再一次地抹杀，就需要从记忆中、从时间的消磨中唤醒他们，找回他们活在历史上的那个时刻的痕迹，让他们重新浮现。而这些幽灵才是真正的多数，剧中人物只是他们变幻后得以重生的替身或代言人——不，这样说并不准确，剧中人物仍是真实的自己，但也是死者投射在这地球上的影子。于是，“多数”们延续了死去的生命，就象背负着自己的尸体：他们仍然活着，活在此时此地、活在这个历史的接点，但死亡给他们做沉默旅途的伙伴；在路的尽头等待他们的，仿佛是同样注定要无声无言地寂灭的命运，因而他们挣扎着拒绝被抹杀、被遗忘，拒绝成为幽灵——为了不再做死亡的投影萦绕在别人的路上。

现代性的魅影

幽灵的意象以及追悼、祈灵、召魂的仪式氛围并非《变幻痂壳城》所独有，在樱井大造的其它作品中，它们也都是反复出现、一再搬演的（虽然经常是喜闹剧和狂欢节式的）。无论是纪念韩国光州“5·18 起义”的《新天使》，还是在台北演出的《台湾 Faust》和《野草天堂》，起义死难者的亡灵、乱葬岗的无名尸、现代化进程脱生的眉飞斯特和军国主义不散的阴魂——这样一些不无相关性的意象和情节设计，共同呈现出樱井大造戏剧的美学特征。

实际上，借助过去时代的鬼魅，来申诉现代性的悖论——这在 20 世纪初至今日本的文化生产中，早已是一再轮回、复沓的叙述。樱井大造的剧作如此热衷于表现花鬼狐仙和各种各样的山野精灵，不难使人联想到芥川龙之介的《河童》，或是宫奇峻的《幽灵公主》：在自己的乐土天堂遭到破坏、既往的安逸生活受到惊扰之后，山野的精灵们不得不现身、显灵、四处作祟，来对抗甚至反击人类所发

动的那个不可逆的现代化进程。已逝去的时代的魅影，使这些针对现代性规划的深刻反思，在急切而紧迫的现实和诗意的象征之间找到了自己最恰切的表达方式。

但这样的意象和情节设计并不是在简单地赚取某种魔幻效果，而是为观众展示“屏忆”

（“screen memory”——《野草天堂》的副标题）如何作用于我们的心智，进而揭破或翻转那块幕屏，来调度我们的意识与无意识的界线。“屏忆”这个概念原本即来自精神分析，是说现时的界面是在向我们呈现某种事实，但同时却遮蔽了更多。阻断我们视线的，有可能是历史的雾障，也有可能是现实中的结痂。比起被掩埋的历史，更重要的，是现实中那些被彻底抛弃的人、被无名化的存在、被弃之不顾而任其自生自灭的生命，如樱井大造自始至终保持关注并把他们搬上舞台的那些底层人物：流浪汉、拾荒者、黑劳工、疯子、病儿、无家可归的人……他们是现实中的幽灵，徘徊在大都市的漩涡边缘，只有轮廓，象是完全透明了，被街道径直穿过身体，为急匆匆擦肩而过的人们所视而不见。帐篷戏剧特别新颖之处，就在于它划出了一块地方——一块原本就属于这些幽灵的地方，让他们现身、显形，让他们重新暴露为现代性的梦魇所生出的鬼祟。

剧场幽灵学

这种剧场的幽灵学并不始自樱井大造，它有着貌似显赫、已成经典的开端。现代戏剧，现代主义的舞台，在它的开创者易卜生那里，已是鬼影憧憧。在《社会支柱》（没错，不是《群鬼》！）中，资本的罪恶成了一桩必须拒之门外的家丑：当年那个充当替罪羊而被放逐的约翰·汤尼森，而今作为现代性的第一个幽灵归来了。由此，易卜生为现代戏剧确立了一个全新的主题：闯入者。

这一主题也随之创新了舞台形式的技巧。现代戏剧的再现是建立在缺席与在场的张力关系之上的。缺席者曾被客厅剧的秘室效应排斥在了舞台即资产阶级的视野之外，那些看不见的底层——工人阶级、少数族群、被殖民地、妇女、社会边缘和弱势群体——似乎仍然被剧场的边界所隔离和屏除；但他们并没有真正消失，恰恰相反，他们的消失是为了能以某种幽灵的方式再度返回并造成袭扰，直至最终以颠覆整个剧场空间的方式来象征性地颠覆既存社会。讽刺的现实主义根本逆转了资产阶级剧场的视界，去而复返的幽灵们把它变成了（David Savran 正确指称的）一座“现代性的闹鬼的房子”。

于是，一个世纪以来，被抹杀的人、被放逐者、被摒除在剧场这个资产阶级的再现机构之外的人们，总是不断地以他们的死相、变形或代理人的模样（随便举个我们熟悉的例子：《探长来访》），从舞台空间也是既存社会空间的外部闯入进来，重新回到那块原本属于他们的地方，重申他们对自己生命和这个世界的应有权利。而这种充分调度了在场与缺席之间关系的主题模式和形式技巧，由贝克特的《等待戈多》推向了极致：“戈多先生不来了”，终于宣示了正义或者那种期待中的拯救力量付诸阙如的真相，从而也就终结了戏剧的现代主义时期。

1960年代，革命戏剧再次推进了戏剧的革命。那条划开了舞台上下、真实/虚构、剧场与社会空间、艺术与生活的界线被彻底打破；其策略却不再是幽灵的重返，而是把演出彻底搬到剧场外面、让表演涌入生活、演员投入群众的拥抱……。这个主题及其剧场空间的模式也还是可以追溯到易卜生：我们终于看到了《玩偶之家》舞台的背后一面，看到了娜拉毅然出走的那个世界。）然而随着革命的退潮，“六十年代”本身成为历史，那些被称为后现代大师的前行者，便不可避免地集体后退了：要么是重新退向文学经典序列的旧秩序——以作为演员戏剧传统最后传人的达里奥·福接受诺贝尔文学奖的收编为终极标志；要么是重新退向人类学的泛殖民主义——彼得·布鲁克和理查·谢克纳的后期活动，都说明风行一时的“表演（performance）”理论与实践只能是全球化的落地表征而已。也许这是那些戏剧革命的先驱们最不愿看到的情形：革命终结了，而戏剧将继续幸存下去——因为它错过了自我实现的机会。

帐篷戏剧：贫困的领土

毫无疑问，日本的帐篷戏剧同样产生于那个时代，产生于那个时代世界革命的总体氛围之中。这样说并不是要把发生在日本的戏剧运动简单续入西方（后）现代戏剧的谱系，而是要强调他们分享着共同的历史和在这段历史中他们给自己派定的近似且相关联的位置。到了新自由主义全面兴起及至不战而胜的新时代，同样基于对历史的共享，作为日本独有的戏剧运动形态的帐篷戏剧，大也都归于寂静了。

似乎只有樱井大造是个例外。使其自外并幸免于那种颓势的，不仅是因为他始终在坚持着“寻找”，更因为他的寻找的足迹始终追随着自我/他者、中心/边缘的转移而转移。樱井大造说得好：“贫困自身有它的领土。”这并不是说贫困总会有固定的、自然的呈现；情势的严重性恰好在于，那片“领土”、那样一段时空总是被不断地幽灵化。贫困与资本的流向有时是一致的，有时是互逆的；但更多的时候，则是贫因为资本所驱赶——驱赶到地下或别处。缙绅化和贫民窟化的同步过程并不一定要在同一地点发生，它既可以沿着城市/乡村的轴线展开，也可以在帝国（阴魂不散的帝国主义本国）和亚洲相邻国家及地区的内部与外部关系中展开。我们之所以看不到贫困，当然不是因为它不再发生、或者已被克服（就象“痂壳”力图使我们相信的那样），而是因为它转移了。就樱井大造自己的经验而言，他用原先注视着本土农民的同一种目光发现了外籍劳工，他在已被城市化覆盖的乡村的投影中看到的是台北或北京的海市蜃楼。这就是为什么他现在如此迫切地去寻找一片亚洲的天空，并且提出放弃民族国家界线的区隔——因为正是凭了这样的界线，贫困在别处。

帐篷戏剧的策略使得上述对贫困的思考、再现以及某种最低限度的应对成为可能：这种剧场形态结合了“闯入者”和“心之所往”的相反相成的主题，同时拥有着双重的内部与外部，因而得以充分地去实践那条界线本身的可能性和局限性。在帐篷里，那些不可见的底层被显影，那些无家可归者暂

时有了居所，那些无名化的生命发出了难以辨识的微弱声音，那些被抹杀的人暂获重生——即便他们只是作为角色，进行了一场表演；即便他们只是作为鬼魂，来而复去。帐篷本身就有着坟墓或痂壳的意象，因而也就有幽灵在出没、血液在流淌；当它一夜之间被拆除而消失得无影无踪，就象疮疤被揭去，却又留下让我们记忆犹新的触痛和伤痕。

北京，寻找多数

樱井大造并非没有他自己的难题，他也诡辩、也回避。但更多的，他是勇于通过自身的努力，把那些没有现实出路、没有解决方案的问题，直接而坦白地呈现在他的帐篷里；在问题自身得到表现的同时，他也告诉了观众他自己所处的位置——那里很可能就是他直面内在困境而不能再向前一步的地方。帐篷戏剧本身提供了一个对峙的空间，矛盾、对立、冲突在演员和人物、演出和观众、帐篷和它外面的世界之间展开。通过帐篷剧，樱井大造把观众带到我们身处其中却不能自觉的那种尖锐中去，也是把他那种内在的现实困境带给我们。

这次帐篷来北京的演出，某种困境（他的，更是我们的）也有所显影。

帐篷演剧既不同于正规剧场，也不同于露天演出的广场剧，而是介于两者之间——因而它每每能介入并改变它出现于其中的那个景观，而同时也就将周边的外部环境带入到帐篷里来。非常有趣的是，这几种剧场空间在9月16日晚的朝阳文化馆那里是并存的：黑白故事片《打击侵略者》、商业搞笑语剧《一个陌生女人的来劲》与《变幻痂壳城》同时上演。对峙和争夺也在这个景观中更多的景物之间展开：帐篷紧挨着麦当劳而建，演出开始前的匆忙和饥肠漉漉中，帐篷剧和商业话剧的观众短暂地分享了这一空间；而在帐篷的斜后方，远远地有两座倾斜着相对而立、看上去摇摇欲坠的建筑——那是未完工的中央电视台新址。当晚，《变幻痂壳城》开演不久，发生了这样一个小插曲：赶来看露天电影的几十位农民工发现了帐篷的演出，想进去看却被拦在了外面——的确，帐篷已坐满象笔者一样的来自知识阶层的观众；最后，这些农民工在帐篷前等了半个小时之久才悻悻地离开。后来透过帐篷的裂隙，还可以瞥见几个不甘心的绕到后面——自然也是站在隔离带以外——去欣赏“后台”忙于道具和化装的“表演”……

不过值得反思的还不只是这里显而易见的尴尬（它属于笔者，恐怕樱井先生也会有吧）：真正的幽灵，并不是戏剧进行中由人为制造的“停电”，所引致的墓地坟场（那是“痂壳之城”唯一出口）里鬼魂的游荡；而是那些站在外面被太过明亮的街灯或不时掠过的车灯投射在帐篷壁上的身影。更加意味深长的是，资产阶级剧场的密室效应对于“内部”的规范，参照近旁的商业话剧演出，或许不足为道——1990年代中期以来，那个密室一直在渐渐地重新封闭，直到前几年终于完形；但我们如何解释社会主义基层文艺组织的有力和有效——正如朝阳文化馆露天电影的放映，以及在它与帐篷的对峙中所显现出来的那样。换一个提问方式，“人民”在何种程度上是作为过往的幽灵而借今天的“多

数”显形的？我们（那一段帐篷的参与者和共有者）仍然视而不见，是碍于毛泽东时代这个旧痂壳吗？或者，当“多数”只有在露天电影这样的社会主义群众文艺组织形态的空间现身、他们恰巧观看的又是《打击侵略者》这样一部 1965 年的影片时，我们自己便失去了指认能力呢？

这仍然是太多没有现成答案的问题。但恰恰是帐篷的介入，使这些问题尖锐地突显出来。而樱井大造自己的困境在于，亚洲的天空似乎还只能存在于东京、台北、北京等大都市的摩天大厦所撑起的天际。而中国的历史与现实的复杂性，社会区隔的相互交叠、转换和多面性，使得那种内/外界线能够在民族国家的疆界以里被消解（不是真正的解决）。特别是改革开放以前时代在现时中的投影，这种投影的双重面向——在使多数现身于一个打开的空间的同时又对他们进行整合与规训，都是帐篷的剧场幽灵学还没有能力触及的。要直面这样的问题，恐怕还需要某种在地的努力。但无论如何，他的寻找的脚步是不会停下来的：几天以后，帐篷又在北京东郊皮村同心实验小学博物馆院内的空地上搭了起来，《变幻痂壳城》又给那里的村民演出了。

2007

年 9 月 20 日

厦门大学图书馆