

# 当代实验戏剧的反戏剧语言现象

叶志良 陈佳烨

语言作为戏剧的基本表意单元，在经典话剧中体现在台词上追求语言的诗化，讲究语言优美富有动作性，反映人物个性。而 80 年代后出现的颇具反叛性、原创性和实验性的实验戏剧，则以一种新的姿态对经典戏剧语言进行了瓦解和颠覆，在戏剧的话语层面，出现了“反”语言的现象。

## 一、肢体语言：超越文字语言的海洋

从本质上说，话剧是语言的艺术，对话是话剧的根本，经典的话剧为“话”所限制，台词主宰着一切，戏剧大多从文字语言的角度去诠释戏剧。而实验戏剧则不满以往戏剧单纯的文字表达，转而强调戏剧的肢体表现性。实验戏剧者们重新实验了依靠感官及空间手段传达人物情感的各种非文学表达的可能性。他们将戏剧从文字语言的表达转向了肢体语言的表达。形体动作不再作为台词的附庸、文字的解释，而是作为具有极大表现力的舞台语汇，与台词互相补充，共同去揭示人物行为与戏剧场景的意义。如《思凡》，在讲述《十日谈》的故事时，只有一个讲解人在讲着故事，而作为代言体的演员们几乎没有语言，他们只是极尽夸张和丰富地做着动作，用肢体展现着故事，并和讲解人配合。在这里，肢体动作大大超越了讲述语言的本身，显示出极强的表现力和感染力，动作所传达的意味超越了故事本身，有了更多的意味和情趣。

实验戏剧不仅削减了文字语言，还从降低语言的清晰度、造成模糊的感觉，来突显肢体语言。如《与艾滋有关》在演出过程中，观众只知道演员做发声的动作，而不知道说什么。演员们边干活边闲聊，一切都是漫不经心地进行着。演员们那些支离破碎的语言不是台词，听起来很模糊，甚至不知道他们到底在说什么。像林兆华的《棋人》，也大大弱化了台词的表意功能而肆意放大了行为。演员一边忙于搭建铁笼子，一边毫不经心地说着话，吐字很不清晰，许多时候，演员的搭建行为远远压过了台词。

实验戏剧的肢体语言不再只是一种表演或展现人物个性特征的话语手段，而有了深层次的内涵和独立的审美价值，实验戏剧开始通过直接的肢体动作来展现生活和人性。孟京辉的新作《琥珀》中，就有这样一段独立的肢体动

作：“偌大的舞台参差不齐地摆放七张床，七张床上躺了七中不同的人……一对男女用五种不同的睡姿，一针见血地表达了婚姻的五种状态——热恋时的相拥而睡，有孩子后护犊而眠，工作疲惫后四仰八叉，有了外遇后背背相向，年老后两手相握沉沉睡去。”强化了肢体语言表意的作用。

## 二、反动作性：在空间中延宕含义

传统戏剧语言，充满强烈动作性。《雷雨》中，繁漪在第一幕里与周冲的简短几句对话，就把繁漪积压在心头十八年的苦闷、困惑，和她对儿子既爱抚有内疚的复杂心情，含蓄微妙、贴切自然地表现了出来。在这一幕里，她和四凤、周萍等说的那些若即若离、亦虚亦实和意在言外的话语，也都是包含着丰富潜台词。

然而，在实验戏剧中，台词的动作性被淡化，在孟京辉《我爱 xxx》中，几乎只有语言的陈述，而台词不构成任何对话关系，也不构成任何矛盾冲突。有时，实验戏剧的反动作性是语言的动作性被抒情性所代替，有时表演到了高潮，则干脆抛开了动作性而是只留下慷慨的抒情。如《切·格瓦拉》中的第五幕《丛林较量》里脍炙人口的“可以退场”——

众人面对观众站成一排，冲观众席。

正 A：要是在座的哪位也只会拨拉算盘珠子，你可以退席。

正 B：要是在座的哪位路见不平以为是在免费看戏，你可以退席。

正 c：要是在座的哪位读了世佻哲学便手不释卷拍案称奇，可以退席。

正 A：要是在座的哪位觉得就该弱肉强食泥腿草民活着纯粹多余，你可以退席。

正 B：要是在座的哪位驾着本田凌志驶过那衣衫槛楼那份庆幸时得意，那通放音乐按喃喃，你可以迟席。

正 c：要是在座的哪位醒着是富人犬马梦里是富人兄弟半醒半梦时分为富入编歌编剧的，可以退席。

实验戏剧的反动作性还体现在对外部动作的弱化和对“内部动作”的运用上。外部动作是指角色在此时此景的现实空间里的写实性动作，而内部动作所要表达的是人物内心的感觉、动机、情绪、心理活动等一系列的心理空间，把隐含的东西揭示出来，构建出一种直观的戏剧视觉系统。如在《我们》中，岳阳内心想殴打板车时，岳阳并没有亲自动手，而是由鼓手来虚拟完成，

而板车则做出一系列被殴打的动作，实际上这场斗殴并没有发生，都只是个人心理的描写，观众在现场观这样看时就能这些生动的内部动作中感受到各自的心理。

### 三、立体符号：从平面到多维空间

在传统经典的话语体系中，话语传达主要依靠对话展开，语言符号成为戏剧的基本载体。而其他舞台因素的运用都是围绕其展开，造景、舞台造型、包括舞台音乐等都是做为配角，仅仅简单地依附于台词等以期实现对综合艺术的整体展现，戏剧的表现仅仅停留在了一个平面上。

在实验戏剧中，造景、舞台造型、舞台音乐等作为话语体系的有机组成部分，都摆脱了台词等的严格束缚，具有独立的审美价值。如《琥珀》的舞台空间，它实现了显示与超显示的融合，鲜活的世俗场景与抽象心灵景象相结合，彰显的戏剧特色与隐藏的悲剧氛围相结合，营造出一种魔幻的荒诞感，展示了一种强烈的实验色彩和情感的唯美追求。

实验戏剧重新捡回了面具、歌舞等，以立体的符号，展现了戏剧作为综合艺术的广阔性，充分借鉴歌舞剧、电影、音乐、杂技、戏曲等手段，立体展现戏剧的魅力！在《虚拟爱情》中，脸上带着猪八戒、孙悟空、沙和尚和唐僧面具的四个人，分别代表着生活中四种不同的男性类型，以一表十，以面具的形式展现了个性和共性的统一，极有典型意味。而在《思凡》中，男女演员有大量的舞蹈动作和亮相，当皮奴乔和阿德连诺进入主人的房间时，不仅有个很舞蹈化的动作，更加入了《红色娘子军》的哼唱。

实验戏剧还充分利用现代影象结合的音像技术来立体展示，如幻灯片、实况录象，这些影象也成为了主题内容和有声有色的舞台语言。如在《低音大提琴》里，不仅有交响音乐会的场景，也有1949年中华人民共和国成立时众人欢呼雀跃的影象。《切·格瓦拉》也大量运用了幻灯片，在一开场幻灯片出现的就是：“伴随着惊涛骇浪声，一条颠簸不定的船的剪影。”而演完“格拉玛号”一段，则又出现：“投影游击战士出发的剪影，汽笛声、母亲呻吟声、婴儿啼哭声、西风声、冬雷声、长空飞雁声、披荆斩棘声，还有七二六革命颂歌声。”拓展了舞台空间。

### 四、反意境：在通俗和虚幻驰骋

中国文学讲究意境，经典戏剧追求意境，追求语言的诗情画意和含蓄优美，讲究抒情意味的浓郁。《雷雨》的第三幕中，有一段周冲对四凤的倾诉：“有一只轻得象海燕似的小帆船……在海风吹得紧，海上的空气闻得出有点腥，有点咸的时候，白色的帆张得满满的，象一只鹰的翅膀，斜贴在海面上飞，飞，向着天边飞，那时天边上只淡淡地浮着两三片白云，我们坐在船头，望着前面，前面就是我们的世界！”几句话就把周冲的善良和纯真表现得淋漓尽致，也突出了他作为一名新青年的理想，的确将观众带入了一个很梦幻、很乌托邦的境界！

而在实验戏剧中，这种意境化的话语被打破。孟京辉在《等待戈多》的说明书中这样说：“我们坚信戏剧不是被病人住滥了的医院，也不是被诗人用滥的词句！”实验戏剧在语言上极力削减台词的诗意。孟京辉的《我爱xxx》充分实践了“同义反复就是真理”这句话，全剧都是用“我爱xxx”这样的句式展开，或用说话表达“我爱xxx”，或用幻灯片字幕展示“我爱xxx”，运用了大量的直述、排比、重复，语言重叠反复，从开始到结束，除了“我爱xxx”的句子，还是“我爱xxx”，毫无任何诗的影子和力量。不仅如此，《我爱xxx》里还对一些经典的文学语言进行了颠覆，从更具体的层面上拆解剥离语言中的诗意，削弱意境。如典型的这一段：

我爱明天早上枪口和血淋淋的太阳让我交出自由青春和笔我也不会交出集体舞、  
中国,我的集体舞丢了我希望逢着一个丁香一样地结着愁怨的集体舞  
曲曲折折的荷塘上面远远近近高高低低都是集体舞  
子曰:三人行,必有集体舞  
我横竖睡不着,仔细看了半夜才从字缝里看出满本都写着两个字”集体舞” ----  
-----

意境往往跟高雅含蓄的表达联系在一起，经典的戏剧追求语言的优美，耐人寻味，富有潜台词，而实验戏剧则追求简洁痛快，甚至是残酷低俗。如《一个无政府主义者的意外死亡》中，有一段：“达里·奥福放了一个屁，崩到了莫斯科，来到了意大利，意大利的国王正在看戏，闻到这个屁，很不满意……屁放得响能当校长，屁放得臭，能当教授，不响不臭，思想落后”。这一

段以流传民间的通俗的民谣，来对社会现象和知识分子进行了戏弄。又如《坏话一条街》则将极具魅力的民谣与现代俏皮话巧妙地结合起来，生动地描写了一个令人困惑和反思的生存环境，全剧散发着深厚的民俗文化气息。

追求舞台的优美写实和造景的形象逼真，也是经典话剧对意境追求的一个方面。实验戏剧则进行了大胆的革新，反意境，多采用小剧场的形式，将舞台完整得暴露给观众，对场景的要求转向虚化和朴实，有时候舞台甚至是混乱和不整洁。很多的实验戏剧都提出了“质朴戏剧”的口号。如《一个无政府主义者的意外死亡》的第一部分：舞台上无他物，只有房顶上吊下一根绳索拴着一个沙袋，正秋千似得左右摇动。而这个戏到了最后部分，舞台有红色的砖块，有被木棍打得烂碎的菜叶，有落了一地的葡萄，有飘飘洒洒的白色粉末，舞台上一片狼籍，有的只是混乱和繁杂。又如话剧《琥珀》的背景：“尚未完工的灰色楼体上挂满灰色的窗式空洞，顶天立地的红砖墙，恐龙化石的影象，惨白的医院病房，而更突兀的则是一个巨大的上半身，投影仪把无数画面打在了它的脸上，于是它变成了男人、人、外星人……这样的舞台把各种影象都组合在一起，复杂而诡异！”传统戏剧的意境当然无存。